

*Творческото въображение
и променящата се чувствителност за природата*



*Литература
и природа*

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



Книгата в дигитален формат може да се намери на сайта на проекта: <https://litteraturaetnatura.eu> и на адрес: <https://ilitizda.com/library>

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

*Творческото въображение
и променящата се чувствителност
за природата*

Сборник с доклади от едноименната научна конференция
(София, 15–17 февруари 2023 г.)

Съставител
Маргарита Серафимова



София, 2024

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

© Маргарита Любенова Серафимова, *съставител*, 2024

ISBN 978-619-7372-82-3

СЪДЪРЖАНИЕ

Предговор / 9

Природата като муза. Места на вдъхновение

Лидия Денкова

Поляната на галеоните и целият свят. Философската носталгия по тъждеството в *Locus amoenus* / 15

Елия Маринова

Живата градина в сборника *Epistulae metricae* на Франческо Петрарка / 35

Людмила Балабанова

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

(При)родни картини. Национално и универсално

Михаил Неделчев

Полярните природни визии в българската поезия от XX век / 71

Георги Господинов

Муха и литература. Към една Малка антология на мухата в българската поезия / 79

Николета Пътова

За природата химнично / 96

Фигури на природното. Миметично и метафизично

Клео Протохристова

Подир сенките на облаците – от Аристофан до Гугъл Драйв / 113

Христо Хр. Тодоров

Алегорията на кръстопътя между литература и природа (фрагмент от контекстуален анализ на „жабешкия хор“

в романа „Елизабет Костело“ на Дж. М. Кутси) / **129**
Маргарита Серафимова

Бурята – една природна и поетична стихия / **144**

Децата и природата

Росица Чернокожева

Природата и детето – анимистичното начало / **163**

Катерина Гаджева

Мила Родино, ти си земен рай! Природата на България, представена в детските илюстрации от 1960-те години на XX век / **189**

Мария Пилева

Едно „Пътешествие вътре вкъщи“ от 1870 г. / **208**

Природата на жената, природата и жената

Мартин Колев

Женскостта като дива и окултурена природа в творчеството на Матвей Вълев / **229**

Стилияна Петкова

Природата като средство за изразяване на женската субектност в художествения свят на швейцарската авторка Корина Бий / **246**

В царството на Флора

Андриана Спасова

„Колко идилии се раждат в ума на човека“ или за растителния свят у Найдено Геров / **265**

Хюсеин Мевсим

Тъмната сянка на едно вечнозелено дърво (Кипарисът в българската литература и живопис) / **289**

Петя Абрашева

Нарцис срещу Лилия – флорални и митологични аспекти в поезията на Николай Лилиев / **311**

Надежда Цочева

Градините на българския модернизъм и постмодернизъм.
Флоропоетика и декоративност / **328**

Вяра Попова

Сравнявайки букета от цветя и икебаната / **349**

Природата под въпрос. Роли на пейзажа

Румяна Л. Станчева

Бягство в природата в съвременната проза. Кристина
Димитрова и Габриела Адамещяну / **371**

Мария Димитрова

Nature Questioned: on Two Poems by Thomas Hardy / **389**

Ребека Джили

„Я любил природу, но в убранстве роскошном“:
природата в автобиографичното повествование на И. М.
Долгоруков (1764–1823) / **405**

Елеонора Шестакова

Рыцарский пейзаж в лирике Николая Гумилева:
особенности поэтики и методологии анализа / **419**

Граници на човешкото. Природни утопии и дистопии

Виолета Вичева

Обичта към природата като спасение. Романите
„Стената“ и „Мансардата“ на Марлен Хаусхофер / **449**

Александър Попов

Мега-романът и моделирането на природата / **461**

Мисълта за природата в българската фантастика

Николай Генов

Травмата Витоша: „Вирт“ и урбанизмът в контекста
на екологичната фантастика / **481**

Елена Борисова

Човекът и природата в борба за оцеляване: „Съдът на поколенията“ и „Десетият праведник“ на Любомир Николов / **496**

Чавдар Парушев

Екопоетически нагласи и пренагласи в няколко произведения на българската научна фантастика / **513**

Човешката природа и природата на текста

Валери Личев

Двойственният начин на писане у Теофил Готие и въображаемият обект на желание / **527**

Мирослава Христоскова, Валери Личев

Самотата и бездомното битие / **543**

About the Authors / 565

ПРЕДГОВОР

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

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

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

Светът първо се разкрива като възприятие: гласовете на птиците, свистенето на вятъра, уханието на цветята, тишината на снега. Общуваме с природата по различни начини и сетивата са нашите канали за връзка: когато съзерцаваме

изгрева или залеза, когато слушаме ромона на дъжда, песента на шурците, плисъка на вълните, когато вдишваме аромата на тревите или на боровата смола. Природата е всичко, което наблюдаваме, което улавяме с нашия слух, вкус, досег или нюх. Сетивата са нашите инструменти за фабрикуване на смисъл. Те подхранват и нашия езиков опит. Докато назоваваме нещата от околния свят, се научаваме да ги забелязваме. Едва тогава съумяваме да различим фините нюанси на цветовете. Или пък загадъчните шумове на околния свят като шепот, триене, шумолене, търкане, прачене, скърцане, свистене, жужене, ръмжене... Превръщането на света в слово не е непосредствено; то предполага работа, упражняване, научаване, минава през културния превод, през унаследеното, очовеченото.

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

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

творения на природата. В резултат, нашата естетическа перцепция за природата е медиатизирана от артистичната дейност. Излизайки навън, откриваме пространство от знаци. Досегът с природата е в основата на цяла една семиология.

Светът е вътре в нашия дух, който пък е вътре в света (Е. Морен). Литературата в най-голяма степен позволява да осъзнаем тази свързаност. Тя не е научна дисциплина, но предлага метод, позволяващ да се обедини цялото познание. В стремежа си към обективност, науката във вековете на рационалното познание е скъсала пъпната връв на човека с естествената му среда. Творецът е останал единственият посредник към света на невидимото, неуловимото, необяснимото. Както напомня един астрофизик, научният език отлично подхожда за анализа на отделни факти от действителността, но поетичният е несравнимо по-ефикасен, за да постигне цялостна картина и да обхване даден обект във всичките му аспекти (Х. Рийвс). Противопоставянето на литературната култура и научната е грешка, последица от тенденцията от времето на Декарт да мислим в опозиции, докато всъщност двата дискурса се допълват, а еволюцията им е сходна. Само в своето единство те биха могли да допринасят за нашето познание, за вписването ни в света.

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

Природата като муза

Места на вдъхновение

ПОЛЯНАТА НА ГАЛЕОНИТЕ И ЦЕЛИЯТ СВЯТ
Философската носталгия по тъждеството
в *Locus atoenus*

Лидия Денкова

Нов български университет

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

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

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

лекото и свежо усещане на Поляната на галеоните в края на Мечо Пух: „Докаато седяха там, те виждаха целия свят, разпрострян чак до небето, и всичко на света беше с тях“.

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

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

THE GALLEONS LAP AND ALL THE WORLD OVER *The philosophical nostalgia for coincidence in Locus amoenus*

Lidia Denkova

New Bulgarian University, Bulgaria

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

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

The peak of the dialectical process, however, is understood as halt at one place where everything coincides in an inimitable identity, “suddenly” there is a shift in the cognitive mode, and spontaneous obviousness creates a single sense of plenitude. The Unity is grasped with a simple glance – beyond time and space, as pure existence in itself, not as

movement and becoming. This form of Platonic intuitionism can be traced from Plato's "suddenly" (in *Parmenides*, *Symposium*, *Philebus*, and especially the *Seventh Letter*) through Plotinus's *Enneads* to Leibniz and Merleau-Ponty. Locus amoenus becomes the only place where philosophy wants to return alive, whole and indivisible – as the light and fresh feel is described at the end of Winnie-the-Pooh: "Sitting there they could see the whole world spread out until it reached the sky, and whatever there was all the world over was with them in Galleons Lap". Such is the highest, ontological function of the Beautiful according to Gadamer – to close the abyss between the ideal and the real. And closing the abyss begins with a modifiable sensibility about nature.

Keywords: *Identity, Philosophical Nostalgia, Unreflective Syntheses, Spontaneous Visibility, Beautiful "Topos", Aesthetic Idea, Cognition Intuitiva Perfectionis*

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

*През синя лятна нощ ще тръгна през полята –
ръжта ще ме пощипва и синята трева*

*с прохладни ласки ще ме милва през краката.
Ще къпе топъл вятър немирната глава.
Унесен, ще мълча и ще ми бъде леко:
в гръдта любов безмерна ще лее свежина
и като скитник млад – все по и по-далеко
с Природата ще бродя, щастлив като с жена¹.*

Мястото, Locus, е прелестно и за философа, но с тънка разлика спрямо поета, у когото „безкрайната любов“ се е изкачила дотам и така е изпълнила душата, че той поема надалеч, без да говори и *без да мисли* (Je ne parlerai pas, je ne penserai rien). Поетичната приказка за влюбения в Природата може да е далеч по-сложна „интелектуална приказка“, както я нарича Пол Валерй. В душата на философа освен „художник“ живее и един „писар“ и живеенето неотменно включва желанието му да определи „какво вижда“. Мисленето и говоренето не се отменят, за да направят място на едно единствено чувство. Точно обратното – процесът на сливането с природата и търсенето на Мястото се възприемат именно като *възможност* за трансцендиране, като удържано богатство на потенциалността, чрез която усещането се прехвърля към интелектуален свръхусет (интуиция) и рационалността достига връх във „вътрешното единство“, където съ-съществуват „всички места“. Желанието за виждане и разбиране е същевременно желание за изчерпателност тогава, когато „усещането, действието, мечтанието, инстинктът, размишленията, ритъмът и прекомерността се съединяват подобно на химичните елементи в живите тела“². Първият подтик за съединението е *удоволствието*, доколкото по определение философът е влюбен в красотата на *знанието*, в мъдростта. В този случай питането е как се съотнасят красотата на Природата, от която философът е запленил, и красотата на

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

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

знанието – знанието за природата като обект и за самия човек като субект? Разбираемо е защо философът най-напред е „наистина загрижен да намери категоричното място, универсалния смисъл и умопостижимата функция на *удоволствието*“³. В крайна сметка дългият път на ума, рефлексията, създаваща собствено философския дискурс, чиято цел са „чистите понятия“ и диалектиката на усещане-представност-въображение, от една страна, и „чист разум“, рационалност, от друга, има свой особен завършек, който обаче е почти винаги резултат от *носталгия*. „Носталгията“, поне етимологично, веднага проблематизира разбирането за пътя и местата на удоволствие, доколкото внася болката, страданието (*ālgos*) и най-вече смисъла на *póstos*, който е *връщане, завръщане* към дадено място, най-често в спомена. Явно философът подобно на совалка тъче – тича към *Locus amoenus* по два начина: през „невинно“ увеличаване и въобразяване на местата на удоволствието, което наподобява поетичната идилия за мястото *Аркадия*, и чрез завръщането в спомена към едно фундаментално и универсално, но неосъзнато знание, каквото е *припомнянето*, Платоновият *анамнесис*. За второто имаме прекрасния картинен разказ в диалога на Платон *Филеб*, предаден с думите на Сократ. При различаването на истината от случайните мнения човек си служи с двама „творци“ в душата си: единият е умът-писар и той пътува дълго, като в такива случаи душата ни се уподобява на *книга*, а словата в нея се изписват, когато *паметта, усещанията и свързаните с тях чувства* се обединят; вторият е „художникът“, който *след* писаря „рисува в душата ни образите на назованите неща“, но за това е необходимо да „откъснем погледа си или друго свое сетиво от обектите на дотогавашните си мнения и твърдения и да видим в *себе си* образите на свързаните с тези мнения и твърдения неща“. Това се отнася *еднакво за всички времена* – минало, настояще и бъдеще („Филеб“ 38b-39c). Логично – и донякъде опростено – можем да разтълкуваме, че пътят на ума, който търси *Locus amoenus*, е

³ *Ibid.*, с. 78.

дискурсивният път на анализа и синтеза и най-вече път на *аналогията*. Той не е единствено рационален, доколкото използва памет, усещания и чувства и „носталгично“, често с болка, с изстрадана достоверност изписва в книгата на живота уловените слова-понятия. По този път *следва* едно надрационално, художествено схващане *вътре в себе си*, където няма аналогии и понятия, има *разбиране* и чисто удоволствие, но за много кратък *миг* – там, където времето всъщност е престанало да съществува в трите си протегнати модуса. Мигът на „просветване“ е извънвремеви и резултат от интуиция, която сякаш е сгърнала, сгъстила в себе си до концентрирана точка целия дълъг път на ума, постигнал трудно изведени синтези, заедно с *нерефлексивните синтези*, подсказани от феноменологията. Човекът е в себе си и извън себе си, едновременно себе си и целият свят, нищо различаващо или разсейващо не смуцава удивителното единство. Казано с езика на Лайбниц, монадата наистина живее своята същност „без прозорци“, спонтанно и универално. В същата точка съвпадат възможност и действителност, актуалност и потенциалност. На много места Платон твърди, че на това *място-миг* човек внезапно вижда дивно красивото, изпитва не просто удоволствие, а *чиста наслада от тъждеството* и от само себе си разбира, че *си струва да живее* („Пирът“ 211d-212b).

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

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

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

⁵ *Ibid.*

облечено в понятия, предполагайки едновременно нещо разбираемо само по себе си и сложно за *осмисляне* – често с помощта на сложни и противоречиви метафори, така както ги разбира Аристотел (в гл. 21 на *Поетика*, с добавяне на нещо чуждо и отнемане на нещо от обичайната употреба) и така, както определя *метафората* Борхес – едно тайно влечение между понятията. В резултат от понятийното обогатяване и своята „битийна валентност“, за каквато говори Гадамер⁶, образите съставят далеч по-многозначна *мисловна* картина. Така че *Locus amoenus* може да остава игрив образ в поезията или мисловен образ, докато се развива „диалектическият лов“, философският дискурс, но накрая „застива“ в прекрасна картина, сравнима с картините на ренесансовите майстори, от които ни гледа цялото човешко битие, реално и идеално, с неразкъсваеми преходи от единия към другия модус – по начина, по който големите символи и метафори поддържат влечението на преноса. В тези картини прекрасната природа никога не е само фон или приканващ хоризонт, на който да изпъкне централният обект, а е органична основа, обект сам по себе си, осигуряващ съвпадането на всички красоти в единната красота на изживяването. Въщност, точно така Гадамер определя *онтологичната* функция на Красивото – да затваря пропастта между идеалното и реалното, да удържа двойното в постоянно бленуваната единност.

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

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

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

Най-общите изводи са, че ние сме ограничени същества и се сблъскваме с неподозирани вселени, но „спасението е в освобождаването от всякакъв патос, в превъзможването на всички неустойчиви и ексцентрични формули“. „Изкуството не е игра, нито пък е дейност, която може да бъде смятана за лукс: то е по-скоро един обяснителен разговор между човека и света“⁸. Нещата се представят по различен начин, както *гората като цяло и отделните дървета*; с очите обаче виждаме само повърхностния свят, който не е по-малко истинен от дълбокия, невидимия, доловим с *идеите* на ума. Самата мисъл е „диалектически фавън, който преследва същността на гората, сякаш е неуловима нимфа. Мисълта изпитва наслада, много подобна на любовната, когато опипва голото тяло на някаква идея“. Мисълта се залюлява от „света на *чистите впечатления*“. Ще рече, че чувствителността, върху която настоява Валерй, е най-напред дълбоко сетивно предизвикана *впечатлителност*, когато телесните сетива един вид като пипала се протягат, за да могат да интериоризират външно съзряното във вътрешно зрение, понеже окото е първият познавателен орган. Успоредно се дестилират и пренесат и останалите усещания и така най-просто, казано с думите на Монтен, се „оразмеряват крачките на душата“.

Какъв е този свят на чистите впечатления и как се развива? „Има цяла една част от действителността, отбелязва Ортега и Гасет, която ни се предлага, без да направим друго усилие, освен да разтворим очи и уши – това е светът на чистите впечатления. Подходящо е да го наречем *явен свят*. Но има и един свят отвъд него, съставен от структури впечатления, който, въпреки че не е явен по отношение на първия, заради това не е по-малко реален... Дълбинният свят е толкова ясен, колкото и повърхностният, само дето изисква повече от нас“⁹. Действителността, „звярът, пантерата, връхлита със сила върху нас, прониквайки през пролуките на сетивата, докато

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

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

идеалното просто се предава пред нашите усилия... Преобладаването на сетивата обикновено доказва липсата на вътрешни сили. Какво е размишлението в сравнение с виждането? Чуждата стрела едва е докоснала ретината и там веднага се стича нашата съкровена, лична енергия и спира нашествието. Впечатлението е овладяно, подчинено на цивилизоваността, *премислено* и по този начин е привлечено да сътрудничи в изграждането на нашата личност¹⁰. „Явният свят“ е Кантовият свят на феномените, но при Кант, за разлика от по-късната феноменология, става дума наистина за овладяване на впечатлението, за *сетивно познание*, което зависи от „особеното качество на субекта, доколкото е способен при едно или друго изменение поради присъствието на обекта“. Различните неща, които афицират сетивата, са „координирани според някакъв естествен закон на духа“, но това е само материята на усещането, така че „сетивните познания са представи за нещата, *както те се явяват*, а разсъдъчните – *както те са*“¹¹. Все пак е по-особен случаят с *пространството*, доколкото понятието за пространство *не* се абстрахира от външните усещания. „Понеже не е възможно да схвана нещо, намиращо се извън мен, освен ако не си го представя като в *място*, различно от онова, в което съм самият аз...“. Така понятието за пространство е единична представа, чист наглед, основна форма на всяко външно усещане. А умът, който се поддържа от „безкрайната сила на едното“, не усеща външното иначе „освен чрез присъствието на същата тази обща поддържаща причина и затова пространството, което е универсално и необходимо условие за съвместното присъствие на всичко сетивно познаваемо, може да се нарече *феномен на Всеприсъствието*“¹².

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

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

¹² *Ibid.*, с. 517–527.

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

Един опростен извод по повод на темата би могъл да приеме, че на Locus amoenus присъства философът със силна способност за въображение, който мисли много, но без определено понятие, тоест това е *мястото на естетическите идеи* в Кантов смисъл – мястото на идеите на разума и понятията е другаде. Ето защо естетическите идеи имат своя извор в природните гледки, или „нагледа“. Вече далеч по-поетично Шилер продължава тази мисъл в *Отделни размишления върху различни естетически предмети* (1793): „Нищо не е по-привлекателно в природата от една красива местност при залез слънце. Богатото многообразие и мекото очертание на образите, безкрайно променящата се игра на светлината, лекото було, което загръща далечните обекти, всичко съдейства, за да радва сетивата ни. Тихият шум от

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

някой водопад, песента на славеите, към тях може да е прибави и приятна музика, за да увеличи удоволствието ни. Ние се разтапяме в сладостни *усещания на покой* и докато хармонията на цветовете, на образите и на звуците докосва най-приятно сетивата ни, „*духът се наслаждава на лек и одухотворен низ от идеи, а сърцето – на поток от чувства*“¹⁴. Низ от идеи и поток от чувства в състояние на сладостен покой – това е истинският *Locus amoenus*, където като „внимателен наблюдател“ самият философ установява, че „удоволствието, с което ни изпълва гледката на пейзажни сцени, е неделимо от представата, че те са творения на *свободната природа*, а не на художника“¹⁵. В *Locus amoenus* художникът е самата природа, а *изкуството*, което има за цел да пресъздава, да представя, продължава да се отнася към природната красота като обект. За човека на *изкуството Locus amoenus* има различно значение на среда, подтик за вдъхновение, чийто резултат е *произведението на изкуството* – ако вярваме на Хегел, коренно противоположно на произведенията на природата. В *изкуството* играе друг вид *аналогия*, която Валери нарича „особена“, понеже залага на мощния ефект от насложеното въздействие на произведението на *изкуството*, от една страна, и природния аспект, от друга, комбинация, много често получена като „дар от съдбата“.

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

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

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

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

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

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

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

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

характеристики, каквито могат да са ромонът на извора, гледката на поляната, покрита с диви цветя, изящните извивки на морските раковини, звукът от песента на птиците, се превръщат в *знаци*²⁰, с помощта на които природният философ

²⁰ *Пътят*, който отвежда до *Locus amoenus*, е отделна и също интересна философия, която въвежда редица образи като знаци на прехождането, преодоляването и, най-общо, условието за напредване. Така диалогът на Платон *Федър* започва с описанието на лекия път извън града, а приятната разходка е по настроение успоредна на темите, по които се разговаря. На мястото, където философите ще седнат, с бистри води, „лек полъх и трева“, играят деца, тоест това е място на невинност и начало (*Федър* 227b–229c). Гледките по пътя предразполагат, както пише Шилер в 15-о писмо от *Естетическото възпитание на човека*, „една свежа гледка възнагражда усилието по пътя“. Известно е още есето на Хайдегер *Път в полето*: пътят тръгва от градинска врата, напуска града и свива в гората; пътят помага за разплитане на загадките, когато не се вижда изход, лек наклон прозира през ширината на пустото поле. Мисленето следва тези стъпки... Пътят остава толкова близък на мислителя, колкото и крачките на селянина, тръгнал сутрин рано на косигба. Дъб наред слънчева поляна разбужда спомена за детските игри – бленуването, булото, „нежно метнато над всички неща“; „това е царство, където се губят всички брегове. Самият дъб шепне, че единствено в такъв растеж се крепи всичко, което е трайно и дава плод, и че да растеш значи да ти се открие небесния простор, но и да си вкоренен в земната твърд. „Това, което е същностно около пътя, пътят го *единява* в себе си“. Тоест, преди отъждествяването пътят *до* мястото трябва да постигне единение. Такава е „мъдрата ведрина“ на пътя и разбирането за „неизчерпаемата сила на простото“.

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

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

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

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

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

противопоставя на интуитивния начин на представяне, бидейки всъщност негов вид²².

Ницше също, както мнозина преди него, определя как „нагледът“ се пресъздава в картина, но го интересува *Кои местности създават трайна радост*: „Тази местност има достатъчно внушителни елементи, за да се пресъздаде в картина, обаче не мога да намеря формулата за тях, като цялост тя ми остава неуловима. Забелязвам, че всички пейзажи, които трайно ми се нравят, въпреки цялото им многообразие, имат проста геометрическа линейна схема. Без подобен *математически субстрат* никоя местност не се превръща в източник на художествена отрада. Това правило ще позволи може би параболичното му приложение върху човека“²³. С геометризма в основата на красивото Ницше просто повтаря математическите пристрастия на питагорейците, Платон и Аристотел, но е интересно, че на друго място в „Човешко, твърде човешко“ е далеч по-искрен и дълбок, когато пише за *Двойствеността на природата*. В природата има кътчета – със сигурност не геометрични, – където „с приятен ужас ние отново откриваме себе си: това е най-красивата двойственост. Колко щастлив трябва да се чувства човек в слънчевия октомврийски ден, със сменящи се пориви на вятъра, на хълмисто плато, изпъстрено с езера, „където сякаш е родината на всички сребърни краски на природата“. Такъв човек си казва: „Сигурно има много по-величави и красиви страни на природата, ала *тази* тук ми е съкровено скъпа и близка, с нея ме свързва кръвно родство, да, дори и нещо повече“. Мястото на философа *може* да е често неговото родно място, не само далечната *Аркадия*, която още от времето на Вергилий и Хораций се свързва с идиличната отдалеченост, красивият рай някъде там на земята, където мирно и безметежно живеят идеални хора – и където най-често се отбива поетът, за да

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

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

уседне с рими във въображението си²⁴. Всеки творец, който повтаря “Et in Arcadia ego”, засвидетелства своята способност и едно върхово екзистенциално преживяване, което не допуска той да е живял и творил напразно. Ницше много картинно описва своето виждане в картината на Пусен със същото заглавие *Et in Arcadia ego* – с нейната красота, вдъхваща „молитвено благоговение“ и откровение. Наблюдателят е поразен от това, че „отделни люде са могли и да *живеят* така, така те са се *чувствали* неотменна част от света, а светът е бил неотменно в тях. Откривателят на героично-идиличния начин на мислене е Епикур“²⁵.

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

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

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

безгрижно да седнеш, без веднага отново да скочиш на крака и да си потърсиш друго място за сядане. Докато седяха там, те виждаха целия свят, разпрострян чак до небето, и всичко на света беше с тях на Поляната на галеоните“²⁶. Красивата приказка за детството, доброто и приятелството завършва също както интелектуалната приказка на Ницше за това, че са живели хора, които са се чувствали неотменна част от света, а светът е бил неотменно в тях.

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

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

да се доближава до тъждественото, освен като трансцендира раздвоеното едно-срещу-друго в *едно-и-друго* – вместо да изпитва носталгия по „едно и същото“. За това е необходимо на Locus amoenus философът само да привнесе своето тяло, да не отделя „окото и духа“, да се довери на „нерефлексивните синтези, които са отпреди всяка теза“ и да продължава да очаква и да създава по пътя си миговете „изведнъж“, като докосва, прегръща света. Понеже докосването на нещата, или чувствителността, както настоява феноменологията, ни дава вече „не представа за света, а самия свят“²⁷. Кой може да обича мъдростта, ако не обича света? На това място *органичната* философия постига очевидните истини, които се усещат и които според Паскал са „истините на сърцето“. Но остава валидно и прекрасното изискване на Платон – философът да е с „нежна кожа“. Ако е поет по душа, значи в Аркадия ще срещне и поетите по призвание.

Библиография

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliography

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

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

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

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

ЖИВАТА ГРАДИНА В СБОРНИКА „EPISTULAE METRICAЕ“ НА ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА

Елия Маринова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

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

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

THE LIVING GARDEN IN “EPISTULAE METRICAЕ” OF FRANCESCO PETRARCA

Elia Marinova

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

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

The living garden in Vacluse reveals itself as a space that can never be entirely cultivated – neither through the struggle against the flooding Sorgue, nor through the poet’s attempt to capture its true face in verse epistles. The nature of the place changes all the time between locus amoenus and locus horridus, frightening or answering with compassion to its lonely inhabitant, while putting on display in the different elements of the landscape the author’s memories, fears and desires.

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

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

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

наскоро прочетените книги и пропътуваните в дипломатически мисии пътища, както и на натрупания интелектуален и емоционален опит, който включва общуването с най-интересните духовни и светски фигури на XIV век и загубата на повечето близки приятели в първите две вълни на чумата.

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

Между всички изобразени в сборника места се откроява малкото имение в долината Воклюз в Прованс – най-ценният дар, който Петрарка получава от своя меценат, кардинал Джовани Колона. Просторната градина към имението се намира в непосредствена близост до прочутия извор на река Сорг, избликващ от подземните пещери в основата на висока скална стена, която прегражда долината. В края на зимата, когато нивото на изворните води се покачва, изворът остава потопен дълбоко под повърхността на реката, а разливите на Сорг правят невъзможен достъпа до Затворената долина (или *Vallis clausa*, както е известна още през Античността). Изборът на това сурово и недостъпно място като реално местообитание и като *locus aptissimus*, подходящ в най- висока степен да въплъти светоусещането на поета, не е случаен. Макар да включва някои от традиционните характеристики на *locus amoenus* – остров от зеленина, заобиколен от гори и високи хълмове и пресичан от чистите води на поток, литературният конструктор Воклюз в метричните писма е стилизиран до нещо отвъд познатите контури на „приятно място“ или на светилище на Музите и поезията; според находчивата игра на думи, която К. Ененкел използва в едно свое изследване за Воклюз като осветено място на поетическа инициация². Затворената долина в метричните писма е не просто *locus*

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

sacer, но и *locus liber*, т.е. място, чието уединение означава относителна свобода от задълженията на Петрарка в папската резиденция в Авиньон и утвърждаване на личния му избор на начин на живот.

Имението, в което поетът прекарва голяма част от свободното си време между 1326 и 1353 г., е известно преди всичко като рождено място на *Canzoniere* („Песенник“ превежда по-точно заглавието, тъй като не всички 366 стихотворения са сонети), сборника поезия на простонароден италиански, за който с основание се твърди, че поставя Fontaine-de-Vaucluse на литературната карта. Гравюрите в многобройните издания на „Песенник“ между XVI и XVIII век неизменно изобразяват руините от малкия дом на „мосю Петрарка“ и „мадам Лаура“ и извисяващия се над тях замък на епископ Филип дьо Кабасол, а силуетът на околните върхове се стилизира като двувърх Парнас³; до ден днешен литературните туристи вървят по стъпките на Петрарка в Затворената долина и с *Canzoniere* в ръка търсят следи от историята на може би най-известната в европейската литература невъзможна любов, водени от изпълващото целия сборник внушение, че едно не-профанно място може да послужи като мост към други времеви нива. За читателите на *Canzoniere* Петрарка е създателят на Воклюз, така че е невъзможно да възприемем днес този кът в обляната от слънце Прованс без отпечатъка на меланхолия, наложен върху него в сонетите.

Парадоксът е в това, че от италианската лирика на Петрарка, в която природният фон е пестеливо щрихиран, не можем да научим почти нищо за реалната топография на долината. От друга страна, *Epistulae metricae*, голяма част от които са написани и десетилетия по-късно редактирани във

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

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

пространство и „без жал, с изкусност непозната“⁴ втъкават в него автора – в лаврово дърво, в ручей или камък, – то в *Epistulae metricae* природата на Воклюз безспорно притежава определена автономност, която излиза извън клишето „проекция на душевното състояние на автора“.

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

Най-важният формален и съдържателен модел на *Epistulae metricae* са двете книги „Писма“ на Хораций. Известно сходство се открива в житейската ситуация на двамата поети – дареното от Меценат сабинско имение е

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

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

Мястото като препоръчител на автора

Отговорът на тези въпроси по необходимост трябва да тръгне от античната класификация на епистоларните видове, в която значително място заема препоръчителното писмо. Този тривиален и всекидневно използван вид писмо контаминира най-късно в кореспонденцията на Плиний Млади с екфразата, благодарение на рафинираната представа, че къс природа, култивиран и одухотворен от своя притежател, може да бъде красноречива реклама и препоръка на неговите качества. Петрарка, разбира се, е далеч от мисълта, че наистина притежава градината във Воклюз, винаги смирено признаващ поражението си в борбата с речните нимфи на Сорг, които негодуват срещу натрапените им пришълки – Музите. В замяна на това обаче той често прибегва до идеята за откритото природно пространство, което препоръчва своя обитател чрез паметта, която носи в себе си за символни събития и личности от миналото. Този тип писма в *Epistulae metricae* са адресирани до високопоставени личности, най-влиятелните съвременници на поета, и очевидно имат репрезентативна функция, тъй като са написани под формата на покана за посещение във Воклюз към високопоставената персона или към неин приближен, който би препоръчал поета. В тях Петрарка изключително внимателно подбира елементи на ландшафта, които да създадат на Воклюз образа на място за медитация и извисяване над преходните житейски блага, а понякога изоставя ролята на директен панегирист на мястото, такова каквото е в настоящето, и поверява на медиума на спомена, предаден от по-старите поколения, разкриването на истинската му стойност. Такова е писмото до висшия прелат Диониджи да Борго Сан Сеполкро (1, 4), когото Петрарка многократно и без успех кани да го посети с примамливи описания на природните красоти на Воклюз, и осъзнавайки, че това не е достатъчно, „връща лентата“ двадесет години назад, към 1320 г., когато според разказа на местните кралят на Неапол, Робер д’Анжу, посетил

заедно със съпругата си и с целия си двор тези места. Писмото започва с типичния за класическата екфраза каталог на „достойнствата“ на мястото, наситен с естественонаучни препратки и митологични алюзии, които трябва да покажат ерудицията на автора и на неговия адресат. В това скучновато встъпление природата приема ролята на реторичен аргумент с универсална приложимост; но миг по-късно Петрарка пренася адресата си – чрез паметта, която мястото пази – в центъра на сцена, която осветява източника на непреходната красота на Воклюз. От особен интерес за нас е как става това превключване към друго времево ниво: близо до извора на Сорг, сочи Петрарка, се извисява гигантска топола, която покрива със сянката си реката и брега. Точно тук, според разказа на местните селяни, се разположил някога за почивка дворът на краля (1.4.148–150). Възприятието на мястото е пречупено през спомена за отминал миг; дървото на брега е ключът, който отваря удивително жива идилична картина: групички от дворцови дами, които потапят ръце в речните води и игриво пръскат околните, друга част от кралската свита, която ловува в околностите или лови риба, и в контраст с тази жизнерадостна картина на наслада от всичко, което предлага *locus amoenus*, крал Робер, полегнал настриани от другите под сянката на дървото, замислено свел поглед надолу, търси причините за чудноватото природно явление, което кара водите на Сорг да избликуват от подземните пещери и да се отдръпват отново и повежда безмълвен диалог със своята съдба (1.4.123–130):

*Flumina nulla quidem cursu levioze fluunt quam tempus abit
vitae; superant tamen illa per aevum de scatebris renovata suis,
nos vita relinquens quo fugit? Unde unquam posthac reditura
fuisset, ni domitor mortis [...]*

[...] minuisset pavorem

*spemque resurgendi post funera nostra dedisset?*⁵

⁵ Цитирането на латинския текст навсякъде е по изданието на Ото Шьонбергер (Schönberger, O. *Francesco Petrarca. Epistulae metricae. Briefe*

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

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

Градината на Петрарка в писма до приятели

Втората и най-голяма група писма, в които присъства природата на Воклюз, адресира кръга от по-близки по духовни интереси приятели на Петрарка. Между тях се открояват членовете на римската благородническа фамилия Колона – кардинал Джовани Колона, най-важният покровител и близък приятел на Петрарка (*Ep.* 1.10; 3.1; 3.4), Джакомо Колона,

in Versen. Hrsg., übersetzt und erläutert von O. und E. Schönberger. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2004.

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

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

Но как изглежда градината, която адресатът трябва да види през очите на Петрарка? Не е изненада, че в описанията на имението е включена епидейктичната топка на *locus amoenus*, наследена от античния канон. Хуманистичната проекция на *locus amoenus*, от друга страна, представлява пространство, което не бива да е твърде привлекателно за очите; то не бива да изнежва и разсейва ума, а да го дисциплинира и извисява. От това разбиране произтича подборът на елементите, с които Петрарка старателно аранжира мизансцена на творческия акт и на

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

опосредстваната чрез писмото беседа с приятелите: уединение сред пръстена на околните върхове, живот под открито небе, пейзаж повече суров, отколкото идиличен, задължителна част от който са лавровите дръвчета, специално донесени от Италия и засадени в градината на поета.

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

стъпките на онова свое предишно „аз“, а образът на Гулиелмо постоянно изниква пред погледа му, отразен в речния бряг, в засадените от двамата лаврови дървета, в зелените поляни, тъй като *самото място* – третият участник в някогашния (и припомнян сега) ден, отвърща на търсеция поглед на поета, изправяйки пред него на всяка крачка мултиплицирания в заобикалящата среда образ на приятеля:

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

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

За природата на тази оживяла градина, която сякаш има „очи и уши“, следва с поглед скитация поет и изправя пред него въплътени в различни елементи на ландшафта най-съкровениите му желания, но и най-големите му страхове, К. Щирле създава удачния термин „blickbegabte Landschaft“⁸, т.е. ландшафт, който реагира емпатично на присъствието на лирическият герой и преминава през непрекъснати метаморфози. За съжаление, Щирле не включва в анализа си нито едно от метричните писма, а съпоставката им в рамките на сборника, както и с *Canzoniere* би дала насоки за това къде се появяват за пръв път определени „природни мотиви“ – в „Песенник“ или в „Писма в стих“, по които Петрарка работи едновременно. Проследяването на еволюцията на мотива за всевиждащата природа в двата сборника не е лесно и поради факта, че в различни ситуации той може да изпълнява противоположна функция и да маркира определено място

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

като *locus amoenus*, но и като *locus horridus*. Опит за тълкувание на амбивалентната роля на природния фон при Петрарка е предложено за пръв път от Б. Кьониг, според когото важна част от диалектиката на лирическият свят на Петрарка е фактът, че „от същите елементи, с които е изградена една картина на враждебност и заплаха, може да бъде създадена и картина на блаженство“⁹. Този парадокс според Кьониг се обяснява с това, че всяка фраза, всеки стих в писмата, описващи природната среда и емоциите, които тя извиква, са актуализация и имитация на античен образец, а под повърхността на латинската поезия на Петрарка може да се открие истинска мозайка от литературни парафрази и отгласи от Хорациевите „Оди“ и „Писма“. Но ако Кьониг е прав и ако от античния репертоар на Августовата поезия Петрарка с еднаква лекота може да сглоби свят на блаженство или свят на безнадеждност, това поставя под въпрос не само новаторството, но и етоса, автентичността на емоционалното и естетическото възприятие на природата в латинската поезия на Петрарка. Ще вземем като основа цитираните по-горе стихове от писмо 3.3., за да проверим дали наистина Петрарка в латинските си хекзаметрични писма вижда природата изцяло през прочитата на античните автори и през какви трансформации минава мотивът за природата като пространство на паметта и огледало на душевното състояние на наблюдателя.

Воклюз в „Писма в стих“ като locus horridus

Тъй като *locus horridus* сравнително рядко е предмет на екфразата в античната поезия (главно описания на подземното царство в епоса), в примера, който ще приведем, особено ясно се вижда как се осъществява преходът между опосредстваното от античния литературен модел и непосредственото

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

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

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

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

Сходствата в структурата на двата откъса (Ер. 3.3. и Ер. 1.6) на лексикално и синтактично ниво са безспорни, но най-важното, което ги обединява, е мотивът за човешкия образ, запечатан в паметта на живата градина и прожектиран обратно от всяка повърхност. Но ако отразеният лик на приятеля

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

Canzona 72, 27-29:
Щом стигна рид или ела огромна,
присядам замечтан и в първия гранит
аз виждам мислено лика ѝ мил изваян.

Canzona 72, 40–43:
И неведнъж (речта би удивила)
в стебло на бук, в кристална изворна вода,

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

Ep. metr. 1.6, 154:
*aut duro spirans erumpere saxo
credita [...]*

Ep. metr. 1.6, 147, 149–154:
*Invenient vix verba fidem [...]
truncusque repostae/ ilicis;
et liquido visa est emergere fonte:*

*obviaque effulsit sub nubibus, [...]
suspensum tenuit formidine gressum.*

Тъй като писмо 1.6 до Джакомо Колона се датира към 1341 г., т.е. предхожда хронологически писмото до Гулиелмо да Пастренго, то можем да възстановим приблизително пътя на мотива от „Песенник“, където се явява в различни вариации, до писмо 1.6., в което мотивът бива пренесен (или буквално преведен), доколкото гравитира около темата за

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

Bibliography

Петрарка, Франческо. *Лавър: Избрани стихотворения*. Прев. Ст. Петров. – София: Народна култура, 1985.

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

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

König, B. Petrarca's Landschaften: Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung. –

Romanische Forschungen, Bd. 92, H. 3, 1980, 251–282.

Schönberger, O. *Francesco Petrarca. Epistulae metricae. Briefe in Versen*. Hrsg., übersetzt und erläutert von O. und E. Schönberger. –

Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2004.

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

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

Elia Marinova, PhD, Prof. Assoc.

Sofia University „St. Kliment Ohridski“

ORCID ID: 0000-0001-5645-6363

Researcher ID: AAL-4524-2021

E-mail: elia.marinova@gmail.com

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

Людмила Балабанова

Технически университет, София

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

Ключови думи: *природа, хайку, шинтоизъм, дзенбудизъм*

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

Ludmila Balabanova

Technical University of Sofia, Bulgaria

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

main artistic tools of haiku and nature.

Keywords: *Nature, Haiku, Shintoism, Zen Buddhism*

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

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

Доколкото съвременните изследователи могат да проникнат назад във времето, има твърдения, че първата представа за света е свързана преди всичко с анимизма, ако го приемем най-общо като вяра в одухотвореността на всичко съществуващо, защото има различия относно детайлите в разбирането за анимизма днес. Такава вяра изравнява човека с околния свят и води до приемането му като едно от проявленията на природата. Точно тази тенденция се развива в Далечния изток, издигната до една космоцентрична представа за реалността. Провъзгласяването на човека като „мярка за

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

всички неща“ от Протагор (V век пр. Хр.) – идея, която противоречи на разпространения по неговото време възглед за света като обективна даденост – е един от първите кълнове, родили антропоцентризма в западната култура, който се развива, подпомогнат и от експерименталното и теоретичното изучаване на света. Именно от западния антропоцентризм, противопоставен на далекоизточния космоцентризм, започват дълбоките противоречия в двата мирогледа, защото антропоцентризмът ражда и субект-обектното разделение, което има главна роля в изследваната тема. Поради това разделение отношението към природата на Запад търпи многобройни флукуации и нюанси през годините, докато в далекоизточната мисъл то е преодоляно. Въпрос като „отношение към природата“ става безсмислен, когато имаме предвид Далечния изток; изглежда по-подходящо е да говорим за „преживяване на природата“, което може да се почувства, но не и да се обясни. То предполага прозрачност, която отрича всякакъв вид отношение между субект и обект, включително и любовта, разбираана в обичайния смисъл. И все пак, за да бъдем коректни, връзка с призива на романтиците „Назад към природата“ може да сенамери, и то на две от трите нива на хайку естетиката – естетическите принципи на дзен и естетическите категории, разгледани по-нататък – и това не са единствените допирни точки между западната и далекоизточната естетика, особено ако имаме предвид естетическите възгледи на Шопенхауер и на някои по-късни философи.

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

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

художествени инструменти на хайку и природата.

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

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

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

Всички аспекти на дзенбудизма повече или по-малко са свързани с отношението към природата, ако говорим в рамките на нашите западни понятия, или по-скоро с преживяването на природата като част от себе си, като единствена и истинска Реалност, за която термини като „отношение” нямат смисъл. Попил в себе си китайското

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

*Октоподи в буркана:
Кратки сънища,
Лятната луна²*

*Поток!
Есенни листа
от безброй планини³.*

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

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

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

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

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

„Радикалният емпиризъм“ предполага природата да навлиза естествено в творбите, като конкретно наблюдение, при което няма наблюдаващ субект и наблюдаван обект, а постигнато единство. В хайку опитът, преживяването, фактът се ценят повече от образа и символа (така както те се разбират на Запад). Пространството и времето се свеждат до „тук и сега“. Този принцип е тясно свързан с друг, който се изразява с понятията „простота“ и „непосредственост“ (в далекоизточната култура всичко е свързано без строги дефиниции и разграничения), а това означава, че една проста картина от околния свят, предадена умело с максимална пестеливост, може да активира

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

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

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

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

мислене, което дава възможност да се прояви поетичното, както в следващото хайку на Чора⁶:

*Слънцето изгрява.
Подкани го далечна
песен на славей.*

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

Връзка между естетическите категории в хайку и преживяването на природата

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

Ако изхождаме от една основна дефиниция за естетическата категория като абстракция, обобщаваща фундаментални типове естетически преживявания и събития, първо трябва да отбележим, че естетическите категории на Запада отразяват дуалната ориентация на интелекта и с малки

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

изключения формират дихотомии като: прекрасно – грозно; възвишено – низко; трагично – комично. Обратно на това, естетическите категории на Далечния изток не само не си противоречат, а са трудно разграничими една от друга, като образуват единно ядро, включващо различни аспекти и дълбоко свързано със сърцевината на Реалността (което определя и неговата устойчивост). Поради това преливане и вместване една в друга, те не подлежат на строго дефиниране, а по-скоро могат да бъдат схванати интуитивно. Опитите за дефиниране обикновено подчертават отделни аспекти, без да изчерпват същността им.

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

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

Останалите категории имат повече или по-малко припокриване с *аваре*. Например, един от аспектите на друга естетическа категория, *саби*, е осъзнаването на преходността

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

като същност на битието и смирението пред мимолетната природа на всичко съществуващо. И макар че като условие се посочва съзнателното отделяне от светската суета, това не е същото връщане към природата, за което призовават романтиците. Усещането е свързано с екзистенциалната самота на Аз-а, с подчертаване на ефимерното съществуване на индивидуалното в потока на многообразието, печалния индивидуален край – като отронване на цвят на фона на безначалното и безкрайно протичане на живота.

*Цвят подир цвят
отронва планинската роза.
Шуми водопадът.
Башо⁸*

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

*Под майски порой
край голямата река –
две къщурки.*

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

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

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

¹⁰ Ацев, К. *Хайку – начини на употреба*. – Предг. към: *Пълнолуние*.

*Врата от сухи клони
и вместо катинар –
този охлюв.*

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

Изброените категории се разглеждат като четирите основни настроения на *фурю*, буквално „вятър и поток“, още едно доказателство за използването на метафоричните конотации на природни образи дори в областта на метатекста. Доразвитите по-нататък естетически категории от Оницура, Башо и други поети се припокриват по подобен начин с разгледаните, подчертавайки различни аспекти¹¹:

Основните художествени инструменти на хайку и природата

Природата не присъства в хайку като фон, нито като пасторален елемент. Тя активно участва във формиране на едно поле от значения и метафорични конотации, които трудно се поддават на вербално интерпретиране, а водят към интуитивно цялостно преживяване на Реалността. Ето един пример, хайку на Шики, в който природата е интегрирана в

Японски тристишия. Прев. от японски Людмила Холодович, Георги Василев. – София: НК, 1985, с. 20.

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

учудващо интензивен поток от внушения, като се има предвид произведението, съдържащо по-малко от десет думи¹²:

*Пролетен дъждец.
Разглеждам книги
под чадъра в старата книжарница.*

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

В художествения инструментариум на хайку има три основни стълба: фрагментарен език (*катакото*); прекъсване на връзката (*кире*); и сезонни думи (*киго*). Безспорно, в контекста на разглежданата тема, значението на *киго* е изключително, тъй като е специално предназначения инструмент за изобразяване на единството между човек и природа, и за реализиране на многобройни връзки, както в цитираното хайку на Шики. Концептуалните модели на *киго* са създавани векове и имат своите корени в китайската литература.

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

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

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

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

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

Библиография

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

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

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

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

Bibliography

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

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

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

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

Ludmila Balabanova, author of poetry, haiku and essays

Ph.D. in philology

E-mail: balabanova1806@gmail.com

(При)родни картини
Национално и универсално

ПОЛЯРНИТЕ ПРИРОДНИ ВИЗИИ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ОТ ХХ ВЕК

Михаил Неделчев

Нов български университет

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

Ключови думи: *природа, българска поезия, ХХ век, полярни визии*

THE POLAR NATURAL VISIONS IN BULGARIAN POETRY OF THE TWENTIETH CENTURY

Michail Nedelchev

New Bulgarian University, Bulgaria

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

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

Развихреното творческо въображение на поетите през ХХ век им дава възможност да нарушават, да разчупват, да прекриват възможните типологии от представянето на пейзажните и другите природни мотиви. Тази развихреност, тази често проявявана несистемност – особено от късните модернизми, при авангардизмите – ни затруднява в опитите да проследяваме как точно *се променя поетовата чувствителност за природата*. Все пак, можем да видим – при подобни наши стремежи – контрастно застанали едни срещу други поетически образци, създавани в едно и също десетилетие. Такава именно съвсем едра каталогизация предлагам в настоящия мой текст. Т.е. той представя наистина контрастни двойки образци, с което искам и да кажа, че в ХХ век е вече много трудно да говорим – както е във времената на романтизмите, например – за доминиращите „идеални пейзажи“, за „бурните“, „унилите“, за „мрачни“, „сиви“, „мъгливи“, „дъждовни“, „мокри“ пейзажи. Или за някакъв друг тип природен пейзаж...

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

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

*Чуйте дъжда! –
полунощния дъжд над града –
който цял е във смях разлюлян
и понесен в полети възторжни
низ пространствата есенни –
полунощния дъжд:
безумен, пиян и могъщ –
мълниеносен и весел –
понесъл
със кисък и гръм
своите тъмни огромни крила –*

*и надвесил в нощта свойта сянка и гняв –
той пронизва съня на нощта със стрели –
той погребва земята в безлунни мъгли!*

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

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

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

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

Припомням как се случва вече по имажинистки тази конвергенция на личностни мотиви с агресивна природна образност в късния цикъл „Витоша“ на Асен Разцветников: „Ти горда родина на вятър суров, / що често размята на мълни бича, / ти, дом на измени и чиста любов, / що долу светът и законът отричат“. И още по-драматична конвергенция в следващото стихотворение от цикъла:

Светкавици шибат с искри върховете.

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

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

А в знаменитото стихотворение „Морето“ на Христо Фотев лирическият субект е изцяло потопен в морската стихия; той живее в морето, няма нищо общо със съзерцаващите го от брега крайморски хора; събудени са сякаш спомените за това прадревно, но и продължаващо актуално морско битие. Ето един от централните фрагменти на това пространно битие:

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

И един от наистина кулминационните:

*...Как въздухът изгаряше хрилете ми.
И перките ми блъскаха дърветата.
И люспите ми падаха по пясъка
хилядолетия преди сълзите ми...
Море – и най-интимното движение.
(С което се съблече пред очите ми
и се венча със въздуха... Ноември е.
Сезонът на легендите и чашиите.)
Ти смъкна най-драстично цветовете си –
по-голо и по-истинско от въздуха*

*се извиси срещу ми... А делфините?
А тяхното грегорианско пеене
на старогръцки? О, море на изгрева.
Море на вечерта – и полунощите,
опитомени в толкова пристанища.
Върни ми и хрилете ти, и перките,
и радостта ми от живота в твоето
пространство, светлина...
А хоризонтите
как бягаха на пръсти по вълните ти.*

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

Самото стихотворение „Морето“ е всъщност някакъв вид късен експресионизъм. А гениалната къса поема „Утрин и после“ на Биньо Иванов – стояща в контраст с текста на Христо Фотев – е ориентирана перпендикулярно. Всички помним основния ѝ мотив:

*Корен дълбоко в небето,
бял и червен или жълт.*

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

*може би ти го преследваш,
може би много отдавна
ти от върха си го блъснал,
корен дълбоко в небето.*

И още:

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

И пак финално повторение на този основен мотив:

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

Образцов сюрреализъм – въпреки несекващите настоявания, че български сюрреализъм в поезията не съществува! Можем да обосновем нашето твърдение с тази особена взаимопроникнатост на живо и природно-неживо, с безредната на пръв поглед асоциативна свобода, с неочакваността на ключовите природни образи...

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

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

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

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

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

*Вратите и прозорците са сводолюбиви
– затръшват се със смях,
щом извъртят по някоя любов със вятъра.
Цветя от друг сезон
пошушнат по течението,
тюл, тъкан от паяк, се разклаца
– замирисва на кулиса,
симпатичните цвърчащи
които под масата се гонят,*

*нима не ще изпълнят мишо представление.
Аман от култура –
книгите в хладилника ще тикна,
в рояла ще отглеждам костенурка
– като походва по трепящите пластини
да ми напомня оная арфа
която на вятъра подрънква.*

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

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

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

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

Георги Господинов

Институт за литература – Българска академия на науките

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

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

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

Georgi Gospodinov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *The text opens the field of analysis to an unexplored topic in Bulgarian literature - the presence of the invisible fly and how it circles and "beats on the glass" of the Bulgarian lyrical canon. What kind of insights does the image of the fly give us in Bulgarian and world poetry? The text discovers the presence of the inconspicuous insect in Homer's Iliad, in the poetry of William Blake and Emily Dickinson, to then delineate it in the Bulgarian canon. How, in Yavorov's poetry, for*

example, does the fly refer to "cosmic matters" and the "wall of ice," and what is Dalchev's commentary on this? How in Vazov and Vaptsarov, two other major poets in the canon, the fly also appears. How the anti-anthological fly can become the centre of a short anthology of this image in Bulgarian poetry and be the focus of a meditation on anti-monumentality and anti-anthropocentrism.

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

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

Предварителен личен опит по темата

Настоящият текст обаче ще се отнесе към тези макровъпроси през една микротема и гледна точка, тази на едно насекомо – мухата и нейното не/видимо присъствие в литературата. Голяма част от литературните сюжети, които ще

представя днес, съм се опитал да изследвам в част от моите книги през последните 30 години. Мухата се явява още в кратките стихотворения в първата ми книга „Лapidариум“ (1992), най-дълго се задържа в „Естествен роман“ (1999), присъства в по-широк контекст във „Физика на тъгата“ (2011), става герой на либрето на една опера, поставена в Полша (2015), прелита в някои разкази и има отделно посветен малко известен графичен роман „Вечната муха“ (в съавторство с художника Никола Тороманов, 2010). Била е предмет на доста рецензии, а също и на справедливи критики от погнусени читатели.

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

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

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

Тази антимонументална линия, която се опитвам да уловя и реализирам най-напред във фрагментарното разказване в

„Естествен роман“, концептуално дължи много на мухата и нейното фасетъчно око: „Така мухата гледа на света мозаечно, или фасетъчно... Фрагментарността, която ползват като похват някои романисти, всъщност е заета от окоето на мухата. Какъв ли роман би се получил, ако успеем да накараме една муха да разказва...”¹

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

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

И растението, и мухата, и всички останали живи създания са се появили на земята няколко милиона години преди човека. Дали Бог просто е подготвял люлката и детската стая за човека? Не би ли било по-справедливо, справедливост в мащабите на цялата вселена, да е направил човека само за развлечение на предхождащите го растения и животни, една плюшена играчка, ходеща кукла, за която да се грижат. Човешката мисъл е твърде егоцентрична, за да допусне подобна

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

² *Ibid.*, с. 159.

вероятност. Е, нека си го позволим, само тук, на хартия, в няколко реда. За мухата, която хвърчи из стаята, и за фикуса в ъгъла до прозореца ние сме свършеното развлечение³.

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

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

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

³ *Ibid.*, с. 158.

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

Мухата в световната литература

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

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

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

Всъщност първият и единствен автор, който обръща централно внимание на възпятата от Омир муха е не друг, а старогръцкият писател Лукиан. Прави го тъкмо в своето „Похвално слово за мухата“. Този текст, част от неговите сатири, заслужава отделен анализ, тук само ще отбележим това характерно събиране на високо и ниско, на физиология и литература (текстът, който е кратък, наистина събира в едно различни полета) точно както мухата го прави, свързвайки етера и долния свят на отпадъци и екскременти. Тук по неподражаем начин с присъщата си ирония и сатира, но и с много знание, Лукиан ни дава, първо, устройството на мухата,

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

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

⁷ *Ibid.*, с. 84

нейните навици и физиологични процеси, любовен живот и размножаване, къде в литературата и митологията се явява, прави един хубав екскурс към учението на Платон за душата, също така кратка социология на света, който сякаш съществува, за да го ползва мухата. „Понеже е нехайна и безгрижна, мухата обира плодовете от труда на другите и нейната трапеза навсякъде е пълна. И на козите млякото за нея се дои, и пчелите се трудят преди всичко за мухите...“⁸

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Българската муха

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

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

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

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

¹¹ *Ibid.*, с. 86.

Л. Мухите са гнусни (по природа), а читателят и читателката са (по природа) гнусливи.

м. Ммммммммм... Малко ли е?

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

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

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

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

Пчелата е колективно и йерархично същество по природа, а мухата е тъкмо на другия полюс – анархистична, хаотична, изпаднала от реда, вън от нормата, вън от обществото, недопускана в неговите проекти, невлизаща в

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

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

социостроителни аналогии и алегии. „Като пост-исторически минус-същества или не-същества те не само нищо не дават или даряват, а точно обратното – крадат, изсмукват, атомизират...“¹⁴

И тук в контекста на началните думи за антропоцентризма на културата, в която сме потопени, нека кажем, че това разделение пчела – муха тече най-вече по линията полезно – вредно. Полезно – вредно спрямо отправната точка на човека естествено. (Природата, нека уточним, не прави тази разлика между двата вида, за нея и двата са полезни.) Но на човека пчелата му върши работа, буквално, а оттам и метафорично, и някак естествено тя е попаднала във високите йерархии, за разлика от мухата.

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

Опитът за тази антология на мухата обаче донякъде размества, а донякъде оправдава тази нагласа. Мухата я има, влетява в сърцето на канона, така да се каже. Може да се открие в поезията на Иван Вазов, Петко Р. Славейков, Пейо Яворов, Никола Вапцаров, Атанас Далчев, Асен Разцветников, Александър Геров, Константин Павлов, Биньо Иванов и други.

Понякога, в по-редки случаи, мухата може да се яви като централен мотив или алегория, около която се разгръща стихотворението, така е при Яворов. А в по-често срещаните случаи тя прелита в отделен стих, прозвънява, за да изпълни очакваната си роля, натоварена с вече обрасли стереотипни смисли, които изредихме по-горе.

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

¹⁴ *Ibid.*, с.1.

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

Тук мухата влиза в класическия образ на редуцент, разлагащ органичното, плътта, редом с дивите зверове. Тя е в най-ниската част на тази йерархия, но все пак в съседство с вълците, „кои мърша търсят“, и орлите, „оплескани с кръв“. Тези налитащи лакоми мухи под слънчевия жар са дадени като „златни“, но тук златното не бива да обърква с оценностяване, а по-скоро зоологически точно предава конкретния вид муха. Това е т.нар. зелена муха или месарка (*Padalnu Sarcophagus*, забележете), която има точно такова златисто-зеленикаво оцветяване отгоре на гърба и главата и се храни предимно с мърша. В случая Вазов насочва съзнателно (според реалистичната логика на цялата сцена) тъкмо към този вид насекомо. Неведнъж мухи ще срещнем в прозата на Вазов, не по-различни като употреба от показаната тук, а разбира се, в поезията му пчелата, пчелицата прехвърква с доста по-голяма честота¹⁶.

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

*Една муха се бие по стъклото на широкия прозорец.
Тук вътре мека топлота, приятност*

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

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

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

Дали стихотворението нахвърля само ескиз, сцена, дребно всекидневие, не по-значимо от мухата на прозореца? Би могло да се прочете и така. Но за литературния историк то отваря много и различни прозорци на интерпретацията. Смъртта на една муха трудно може да бъде наречена събитие, но именно оттук стихотворението проговаря по тази голяма тема. Въсъщност единственото подвижно нещо, нарушаващо статичната приятност на стаята, е блъскащата се в стъклото муха още от първия стих. Тя е ненавременна, несвоевременна, не в сезона си – от последния стих, в който тя „замръзна на стъклото на студения прозорец“, разбираме, че е зима, когато въсъщност мухи няма. Тоест имаме оцеляла или събудена самотна муха, чужда на света и времето. Между движението и блъскането на живота и утихването на смъртта се разгъва това стихотворение, неговата динамика – това е рамката (в рамката на един прозорец). И тук можем да го прочетем в ризома от препратки към други Яворови стихотворения. Дали не става дума за онова „Живот и смърт се разминават всеки миг...“ („В часа на синята мъгла“). Или тази блъскаща се в леденото стъкло муха не препраща към онази ледена и стъклена стена:

*Ледена стена – под нея съм роден.
Стъклена стена – отвред съм обграден.*

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

*Хладната стена – замръзна моя дих.
Вечната стена – с глава я не разбих...*¹⁸

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

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

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

Действително, ето още една от очевидните посоки, в които това стихотворение може да бъде четено – в категориите вътре-вън, подреденост и хаос, дом и космос. И колко тънка и прозрачна е преградата между тях. И още едно внимателно наблюдение на автора, за когото детайлът, стаята и прозорецът са част от собствената му поетика. По-долу в същия фрагмент Далчев пише: „Забележителното в тия

¹⁸ *Ibid.*, с. 154

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

стихове е, че наред с обобщения зрителен образ ни е даден наопаки един детайлизиран слухов образ. Като че Яворов е имал око само за далечното, а близкото е възприемал чрез слуха и кожата си²⁰.

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

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

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

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

²⁰ *Ibid.*, с. 167.

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

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

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

Какво ни дава заниманието с мухите/насекомите? Защо е важно да ги мислим и извън науката, биологията, естествената история? Защото ни дават аналогии. Защото мухите (и насекомите) отдавна обитават не само природата, а и езика, мисленето, част са от културата ни. И ми се струва, че не правим в случая от мухата слон. А дори и да правим, като

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

мислещи света хуманитари можем да си позволим крачка встрани от себе си, да се наблюдаваме през фасетките на една муха, да сменим гледната точка и да си дадем сметка как езикът ни изговаря – през слонове и мухи.

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

Библиография

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

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

Ванцаров, Н. *Стихотворения*. – София: Български писател, 1989.

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

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

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

Далчев, А. *Фрагменти*. – София: Български писател, 1974.

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

Лукиан. *Сатири и народни*. София: Народна култура, 1986.

Омир. *Илиада*. – София: Народна култура, 1976.

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

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

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

Благодарности и финансиране

Статията е създадена по проект „Острови на неблажените. История на неконвенционалната българска литература от 1944 до

1989 г. в нейния социокултурен контекст“ с финансовата подкрепа на ФНИ – МОН, дог. № КП-06-Н60/1 от 16.11.2021.

Georgi Gospodinov

Ph.D, Assoc. Prof., Corresponding member of BAS

Institute for Literature – BAS

E-mail: g_gospodinov@yahoo.com

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

Николета Пътова

Институт за литература – Българска академия на науките

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

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

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

Nikoleta Patova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

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

the „dear“ plains. The power of the song that has become the Bulgarian national anthem lies in its history of struggle.

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

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

Националноформиращият смисъл на природните описания

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

родната природа. Нейното опоектизиране достига степента на сакрализация.

Вдъхновяващата възхвала на природата става конструктивен и емоционален елемент за изграждането на националната идентичност. Мотивът за родната земя като „райско място“ е особено продуктивен и употребим от възрожденските автори. А поетическата интерпретация на българската природа във възрожденската книжнина е силен провокатор повече на патриотически, отколкото на лирически емоции. През Просвещението и Романтизма природата започва да се възприема чрез нейната естетическа стойност, но сред българите тя е „важна, забелязвана и оценностявана именно и само като *българска*, предмет на възхита и национална гордост. Тя е осмислена като ценност в качеството си на „българска“¹ (подчертаното на П. А.). Макар и изговорена от възрожденските поети в плана на интимността на отношенията „човек – природа“, красотата на родните пейзажи извиква патриотичните вълнения на масово споделена емоция. В българската възрожденска поезия природата функционира като „топос на привързаност“². Това отношение заедно с идеологическо-политическите наслагвания от втората половина на българския XIX в. формира колективната емоция към природата. Чрез нея се създават конкретни представи за абстрактното понятие „родина“.

Географските литературни описания на българските места онагледяват и назовават националното пространство. Представите за родното, които от XVIII в. насетне се мислят в параметрите на националното, освен попълване на разказа за славно минало, за изконна държавност, за собствен език, за

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

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

свое териториално пространство, за иманентни добродетели и сила, изразяват и възхита пред прелестите на природата. От поетическа страна тя е картинното олицетворение на родината. Описанията на природата обаче служат и на геополитическия прагматизъм – чрез тях се очертават границите на националната територия (или на претенциите за нея). Ето защо е напълно логично присъствието в този род поетически текстове на възторжени и на монументално патетични химнични природни описания. Неслучайно съдържанието на някои национални химни се оформя около възпяване на „неповторимите“ красоти на родната страна („Хубава наша родино“ – химн на Хърватска, „Има една прекрасна страна“ – химн на Дания, „Земя на планини, земя на реки“ – химн на Австрия, „О, Уганда, земя на красотите“ – химн на Уганда, „Аруба, красива страна“ – химн на Аруба и др.).

В модерните времена през XIX и XX в. към хералдическите знаци с традиции от Средновековието – знамето и герба – се прибавя и химнът. С възникването на националните държави той става един от официалните държавни символи. Националният химн е тържествена патриотична песен, „официално възприета като музикален символ на дадена нация, държава“³, чийто текст съдържа едни от важните идентификатори на националната група. Химнът възпява достойнствата на голямата общност. Сред тях са красотата на природата и изобилието на природни блага, които песента прославя наред със свободата и храбростта, Бог и владетеля. Предпочитаното музикално изпълнение на националния химн е маршова песен. Културноисторическите контексти от Античността, през Средновековието до Новото време изменят както съдържанието, така и музикалното звучене на химничните творби. Най-синтезирано, независимо

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

от настъпващите промени в него, този литературно-музикален жанр се определя като „тържествена песен“⁴.

Как възниква песента „Шуми Марица“?

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

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

Сред българските доброволци, които участват в боевете край река Тимок под предводителството на генерал Черняев, е Никола Живков. Освен военен офицер, Михаил Черняев е добър публицист и близък на славянофилския кръг около Иван Аксаков. През 1876 г. генерал Черняев, който въпреки успешната си военна кариера и получените през нея отличия, от няколко години е уволнен от руската армия. Той се

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

включва в Сръбско-турската война като доброволец. Поверено му е командването на доброволческа бригада, в която участват много българи. Войната завършва с неуспех за сърбите.

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

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

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

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

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

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

Изданието на пиесата „Илю войвода“ от 1880 г. не съдържа авторски или издателски предговор или друг пояснителен текст към драмата. В следващото издание от 1895 г. освен портрет на войводата е поместен предговор от автора, озаглавен „Предисловие като история“. На почти четири

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

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

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

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

„Шуми Марица“ и нейните литературни редакции

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

Никола Живков, вместо да се радва на популярността на песента, основателно се чувства засегнат от незачитането на неговото авторство. На тази тема той пише в редактирания от него русенски вестник „Телеграф“ статия, в която изразява огорчението си, че в България книжовният труд не се зачита, че той не може да „принесе материална полза на съчинителя“. Не само това, но българският книжовник не може да получи и морално удовлетворение, „когато види, че работата му, трудът му хванат място“⁹, защото тогава идва ред на препечатване и намеса в станалия популярен текст, без за издаването му и за промените в него да бъде питан или, поне, уведомяван авторът. Когато Никола Живков се възмущава от свободното „присвояване“ и „развала“ на нечие книжовно дело, той най-вероятно има предвид публичния живот на „Шуми Марица“, който на практика е извън контрола на автора на песента. В периода, в който пише статията за в. „Телеграф“, Живков издава пиесата „Илю войвода“, където „Шуми Марица“ е отпечатана, така както той я е съчинил.

Появата на драмата е посрещната с крайно отрицателна оценка от пловдивския вестник „Народний глас“. Критическият отзив е неподписан, но негов автор е единият от редакторите на вестника – Иван Вазов. Според писателя драми като „Илю войвода“ служат само за да илюстрират липсата на „изкуство, граматика и драматизъм“ и с настоящата си поява представят облика на „драматическата литература у нас“. Вазов оценява „Илю войвода“ като

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

изостанал с 10-15 години от времето си литературен факт. Писателят пояснява, че ако преди Освобождението на драмата „у нас“ се е гледало не като на художествено произведение, а като на „лесно и практично средство да се подейства въз умът и чувствата на по-голяма част от народа ни, чрез излагание събития из миналото и настоящето му да се внуши силна омраза към вековните ни притеснителни и следователно воля и въодушевление за борба“, „днес обаче стана преврат и в положението, и в идеите на народът“¹⁰. Литературната ситуация през 80-те години на XIX в. е много далеч от „преврата“, който посочва Ив. Вазов. Това обаче не пречи да бъде експонирано силното желание за осъществена промяна, за надскачане на възрожденското литературно ниво, за литературни образци, които да служат за похвала на родната литература. Съчинението на Никола Живков и други като него са повод за срам, че „светът“ познава и съди за българското „духовно развитие“ чрез подобни произведения, възмуцава се Вазов. Той има предвид посочените в „История славянских литератур“ от А. Н. Пипин и В. Д. Спасович български автори, сред които е и Н. Живков. Иван Вазов подчертава, че литературната работа трябва да е свързана със стремеж за създаване на художествени произведения, за съдържание с полезно за обществото послание. Аплодираното през предходното десетилетие разпалване на патриотизма вече не е достатъчно. А драмата „Илю войвода“ прави само това, заявява рецензията за нея. Вазов обобщава, че това е „безграмотно и безобразно написано съчинение“. Тази оценка не подминава и маршът в чест на генерал Черняев:

Г-н Живков поискал да блесне и с поетическия си дар, та я е прошарил с стихотворения [...] Тоже е вместил и маршът си „Шуми Марица“. Понеже тая песен по волята на боговете, е станала общ български марш, трябва да благодарим провидението, че е осияло духът на Г. Живкова, за да създаде първите два стиха, едничките и

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

действително добри в марша. Останалото не може, освен да прави да се червят любителите на разумното и трябва да се остави в забвение¹¹.

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

Природните ирихи като емблема на родното

При всички редакции на Никола-Живковия текст първите две строфи на стихотворението остават непроменени. Песента винаги започва със стиха: „Шуми Марица окървавена,/ Плаче вдовица люто ранена“. Силата на „Шуми Марица“ не е в поетическите картини или в наличието на художествено

¹¹ Иван Вазов..., с. 26.

майсторство. Още по-малко бихме могли да я търсим в пресъздаването на природните хубости на родината.

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

Бойната история на походния марш

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

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

Библиография

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

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

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

Български тълковен речник. Четвърто издание. Допълнено и преработено от Д. Попов. Ред. Андрейчин, Л., Л. Георгиев, Ст. Илчев, Н. Костов, Ив. Леков, Ст. Стойков, Цв. Тодоров [Bulgarski talkoven rechnik. Chetvarto izdanie. Dopolneno i preraboteno ot D. Popov. Red. Andreychin, L., L. Georgiev, St. Ilchev, N. Kostov, Iv. Lekov, St. Stoykov, Tsv. Todorov]. – София: Наука и изкуство, 1994.

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

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

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

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

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

*Фигури на природното
Миметично и метафизично*

ПОДИР СЕНКИТЕ НА ОБЛАЦИТЕ – ОТ АРИСТОФАН ДО ГУГЪЛ ДРАЙВ

Клео Протохристова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

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

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

CHASING THE SHADOWS OF CLOUDS: FROM ARISTOPHANES TO GOOGLE DRIVE

Cleo Protokhristova

Paisii Hilendarski University of Plovdiv, Bulgaria

Abstract: *This inquiry focuses on the various literary representations of clouds – variability owes to the naturally changeable human perceptions, as well as to the characteristics of clouds themselves: shifting, unstable and undefinable. As a result of the intensive generation of meanings (justified by their different metaphorical and symbolic uses),*

clouds have been turned into adequate signs for the entire range of paradigmatic human situations that can be rendered in literary terms, wherein the defining connotations are those of being immaterial and ethereal. The powerfully omnipresent contemporary meanings of the cloud as virtual storage of information, however, gravitate towards perceptions of things material and mechanical, such as computer servers, generators, etc. When it comes to “literary clouds”, there is vacillation between the intimate and the demonic, which prompts a productive modus for the creative assessment of the relations between civilization and nature – so that is being discussed as well.

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

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

Специфичен момент, наблюдаван при художествените репрезентации на облаците както в литературата, така и в други естетически практики, който не е задължителен за обичайните съотнасяния между природно и литературно, е че тяхната неизчерпаемо богата вариативност е следствие не само и не просто от естествено променящите се човешки възприятия за природните им прототипи, но и от разнообразието, подвижността, изменчивостта и

неопределеността на самите облаци – характеристика, която е сигурна предпоставка за интензивно и разнопосочно генериране на литературни образи и идеи. Съответно метафората, която функционира като основен двигател на това смислопораждане, е едновременно и впечатляващо мощна, и извънредно гъвкава.

Продуктивността на ореола от иносказания, който съпровожда литературните облаци, е неизчерпаема. Излъчените от него производни образи осигуряват адекватни знаци за целия свод от парадигмални човешки ситуации, преводими на езика на литературата – самота, скиталчество, носталгия, копнеж, мечтание, въображение, илюзии, духовност, поетичност, възвишеност, божественост, магия, и т.н., и т.н. За разлика от тези традиционни конкретизации на облаци, при които определящи са внушението за безплътност и ефирност, и в очевиден конфликт с тях, водещото, властно наложило се през последните десет години актуално значение на „облака“ като виртуално хранилище на информация, гравитира по-скоро около представите за материални и механични неща като компютърни сървъри, генератори, складове и др. под.

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

Възможно най-пестеливият обзор на „литературните облаци“, ограничен до незаобиколими жалонни конкретизации, би следвало да се съобрази с основните насоки, в които се осъществява тяхното рационализиране и оползотворяване. Най-устойчиво изглежда присъствието на облаци като елемент от пейзажа в литературата, което

изглежда като да е неизменно налично, макар и с варираща интензивност, в целия диапазон от „Одисея“-та, през творчеството на романтиците, до късния деветнайсети век.

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

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

Стабилизирането на тази ранна концептуализация се дължи на прякото ѝ съответствие с фундаменталното за юдаизма и християнството, но също и за гръко-римската митология убеждение за ултимативната забрана на достъпа до

¹ Изход 13: 21–22.

² Втора книга Моисеева.

³ Лука 9: 35–36; Марко 9:7.

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

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

Става ясно, че още в древността облаците се възприемат в по различни, често несводими начини. За такава нагласа свидетелства комедията на Аристофан „Облаците“ (423 г. пр. Хр.), в която те, както указва заглавието, са представени като участници в хора, следователно и като изразители на общественото мнение, с което драматургът се солидаризира. Същевременно обаче те символизират модната за времето

⁴ Първо послание до Коринтяните, 13:13

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

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

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

Репертоарът на романтичните облаци е неизчерпаем, но основните тенденции в конципирането и представянето им могат да бъдат установени с помощта на няколко най-представителни конкретизации. Първият пример, който изниква спонтанно, е „Скитах самотен като облак“ (“I wandered lonely as a cloud”), христоматийно известният начален стих от стихотворението на Уилям Уърдсуърт

„Нарциси“ (“Daffodils“, 1804), в който поетът изповядва в режима на кристално чиста формулност себеидентификацията си като творец с помощта на природния феномен. Същият скитащ облак вече се е появявал при Уърдсуърт в началните стихове на автобиографичната поема „Прелюд“ (“The Prelude”), привидян като образа, който ще го води по пътя на поетическото му развитие. По много по-различен начин, в стихотворението на Шели „Облакът“ (“The Cloud”, 1820) ролята на облака е да демонстрира преди всичко вечността на природата като непрестанно възраждащо се битие. Същевременно обаче, неговата неизтощима, неумираща енергия символизира и творчеството, а и собственото поетическо вдъхновение – неслучайно, с парадоксална маркираност като лирически говорител на стихотворението се представя самият облак, недвусмислено конструиран като *alter ego* на поета. На един по-късен етап, донякъде дистанциран спрямо присъщите на младостта спонтанни изблици на егоцентризъм и субективизъм и двусмислено загатната еротика, Уърдсуърт ще вижда облаците във величавата им роля на посредник между човешката душа и небето. За този преход от съпреживяване към медитативно съзерцание свидетелства стихотворението „На облаците“ (“To the Clouds”, 1842). В близка семантична перспектива при другия лейкист, Самюел Колридж, облаците олицетворяват енергийния обмен между земята и небесните простори. Подобни концептуализации са в удивително съзвучие с появилия се при Шели, в неговата „Ода за Западния вятър“ (“Ode to the West Wind”, 1819), странен, тревожен, умонепостижим образ на „преплетените клони на небето и океана“ (“*tangled boughs of Heaven and Ocean*”).

Уместно е да се припомни, в контекста на типичната за романтизма обща нагласа за персонификация и субективизация на природните явления, и специфичните случаи на тяхната сексуализация, сред които заедно с морето и луната, мислени като женско присъствие, са и облаците. В стихотворението на Шели облакът е недвусмислено

феминизиран, макар и в конфликт с граматическия род. В присъствието му доминират майчински, грижовни характеристики (водата, с която дарява зажадените цветя, сянката, с която ласкаво приютява листата за обедната им дрямка), но и осезателна женственост, проявена в гъвкавостта и пластичността на движенията, в играта на настроения, и най-вече в алюзията за еротично обвързване между облака и мъжествения изгрев⁶.

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

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

поезията като „спонтанен изблик на мощни чувства“ (“spontaneous overflow of powerful feelings”)⁷.

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

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

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

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

Класификацията на Хауърд, аналогична на предшестващата я с няколко десетилетия класификационна система на шведския ботаник Карл Линей, има огромно въздействие върху много негови съвременници, които на свой ред изиграват значима роля за реформирането на отношението към облаците – на първо място сънародника му Томас Форстър, който се позовава на неговата класификация в книгата си „Изследване върху атмосферните явления“ (Thomas Forster's *Researches About Atmospheric Phenomenae*, 1813), а през него и художника Джон Констабъл, един от най-ревностните интерпретатори на облаците. Предполага се, че същата книга набавя вдъхновение и за художнически експерименти с облаците на Търнър⁹. Влиянието на Констабъл върху живописци като Дьолакроа и Коро закрепва изображенията на облаци като устойчива иконографска конвенция, която ще намери върхова изява в прочутата картина на Каспар Давид Фридрих от 1818 г. „Странник над море от мъгла“ („Der Wanderer über dem Nebelmeer“). Онова обаче, което осигурява на класификацията на Хауърд статут на епохалност, е признанието от страна на Гьоте. Изкушен по същото време от природонаучни изследвания, провокирани от примера на Карл Линей, поетът откликва на книгата на Хауърд с възторжено есе „Формата на облаците според Хауърд“ („Wolkengestalt nach Howard“, 1820) и с поетичен цикъл, озаглавен „В чест на Хауърд“ („Howards Ehrengedächtnis“, 1817), всяко стихотворение в който е посветено на различен тип облаци в точно съответствие с класификацията на метеоролога. Нещо повече, Гьоте възлага на различни художници да се заемат с изследване на облаците. Един от тези художници е Каспар Давид Фридрих, който отклонил поканата, но пък създал своевременно емблематичната си творба, спомената по-горе.

Има достатъчно основания да се предположи, че тъкмо инициативата на Хауърд е факторът, предизвикал радикално изместване в парадигмата. Защото паралелно с ролята ѝ за възбуждане на нова вълна от интерес към феномена на

⁹ *Ibid.*

облаците, която, както се видя, е особено безуспешно проследима в сферата на живописата, класификацията несъмнено се оказва агент и на динамични развития, които ще трансформират облаците от стимул за съзерцание или метафизични спекулации в обект на научно изследване. Настаналият скоро след това период на тесногърд, но необуздан позитивизъм ще отклони окончателно траекторията на „литературните облаци“ в различна посока, където те ще генерират все по-абстрактни значения. По-скоро изключение ще бъдат изблици като Бодлеровото « J’aime les nuages... les nuages qui passent... la-bas... la bas... les merveilleux nuages » (Обичам облаците... облаците, които минават... там... далече... дивните облаци!¹⁰, „Странникът“, от „Малки поеми в проза“). И все пак, поетическата традиция ще се окаже достатъчно жилава, за да просъществува, макар и в спорадични реализации като стихотворението на Емили Дикинсън “The Sky is low — the Clouds are mean” (преведено безлично като „Ниско небе, подли облаци“) или „Облаци“ на Вислава Шимборска.

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

¹⁰ В оригинала – Little Chandler и Little Cloud.

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

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

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

¹¹ Трета Царства 18: 43–45.

„неотежнени са от памет те за нищо, / над фактите без затруднение се носят“¹².

Друг прелюбопитен факт е, че същото това стихотворение задава матрицата за телевизионна пиеса на Самюел Бекет, озаглавена „...само облаците“ („... but the Clouds”, 1976), която е посветена на същата тематика и е обвързана значително по-осезателно с поезията на Йейтс, отколкото самият жест с цитатното заглавие подсказва. Жената, която се явява в съзнанието на протагониста, в третата си поява, единствено като очи и уста, осветени от прожектор и така изведени от мрака на сцената, безгласно изрича с устните си „облаците... само облаците... на небето“, докато гласът на протагониста произнася стиховете на Йейтс. В немската постановка на пиесата, режисирана от самия Бекет, вместо четирите стиха от последната строфа на „Кулата“, откъдето е и цитираният фрагмент, репликата на главния герой включва цялата строфа¹³.

Вече в границите на нашия век, в романа си „Атлас на облаци“ („The Cloud Atlas“, 2004) – заглавие, по недоразумение преведено на български като „Облакът Атлас“ – Дейвид Мичъл използва образа на облака като еквивалент наменящите се форми, с които човешката душа се преражда през различни епохи. Тази идея е пряко артикулирана, макар и със сюжетно оправдана маркирана нечленоразделност, в реплика на един от героите, която гласи: „Душите пъту’ат из времената, както облаците из небесата, и макар че ни формата, ни цветът, ни големината на облака не оста’ат е’ни и същи, той ’се си е облак, и точно тъй е и с душата. Кой мо’е да ка’е де е бил довян един облак, или ’де ще бъде утре е’на душа?“¹⁴. Облаците могат да означават различни превъплъщения на душата, но могат да означават и

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

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

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

качеството на самата промяна. В режима на обезсърчаваща оскъдност, подобна концептуализация все още пази паметта за романтическия пиетет към облаците.

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

Ако префокусираме наблюденията си върху българските „литературни облаци“, ще ни се представи алтернативна, но същностно аналогична траектория на наблюдаваната дотук. В нея, разбира се, ще присъства „Облаче ле бяло“, както и растящата, виеща се снага на опустошителния облак от „Градушка“, а зоната на динамично отместване ще се окаже определена от деструктивно-трансформационното отзвучаване на Кирил Христовото заглавие „Под сянката на облака“ в безподобното съвършенство на „Подир сенките на облаците“. Вече в зоната на културните актуалности, българската рефлексия на общовалидната метафора ни се представя с два прелюбопитни казуса – „Гъзове и облаци“ на Иван Методиев и „Облак“ на Боян Манчев. По интересен и донякъде притеснителен начин скандалното сквернословие на първата и високите епистемологични аспирации на втората се оказват съподчинени на общ импулс, породен от един и същи прецедент – комедията на Аристофан. С гавраджийския си жест поетът събужда за нов живот устойчива, но недоизявена тенденция за рационализиране на облаците в перспективата на карнавалното травестиране, парадоксално приобщаващо парадигмалната им небесна извисеност към телесната долница. Теоретикът, на свой ред, реактуализира гениалната,

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

изпреварваща интуиция на комедиографа за определени модели на философстване като мъгла (впрочем, щедро репродуциран блърб препоръчва труда на Манчев като „облачна книга“). Облаците, обаче, онези „дивни облаци“, които „минават далече“ и по които копнее Бодлер, вече ги няма.

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

Библиография

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

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

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

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

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

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

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

Bibliography

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

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

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

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

**АЛЕГОРИЯТА НА КРЪСТОПЪТЯ
МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРА И ПРИРОДА
(ФРАГМЕНТ ОТ КОНТЕКСТУАЛЕН АНАЛИЗ
НА „ЖАБЕШКИЯ ХОР“ В РОМАНА „ЕЛИЗАБЕТ
КОСТЕЛО“ НА ДЖ. М. КУТСИ)**

Христо Хр. Тодоров

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: *Настоящият текст представлява фрагмент от по-голямо изследване на сцената с жабешикия хор в осма глава на романа „Елизабет Костело“. Целта на изследването е контекстуален и интертекстуален анализ с цел установяване на литературната функция на сцената. Основна теза на автора е, че самата сцена е тясно свързана с мистификационния послеслов на романа. Ключово за тези две част на романа се оказва понятието за алегория, което получава една нетрадиционна интегративна интерпретация едновременно като иносказание (символна репрезентация) и като вживяване в екзистенциалните условия на други индивидуални същности. Тази двойна функция дава възможност на алегорията да бъде едно особено жизнено усещане и отношение към индивидуалните обекти, както истински (природни), така и фикционални (литературни).*

Ключови думи: *алегория, иносказание, вживяване, реализъм, индивидуална същност*

**ALLEGORY AT THE CROSSROADS
BETWEEN FICTION AND NATURE
(FRAGMENT OF A CONTEXTUAL ANALYSIS
OF THE FROG CHORUS SCENE IN J. M. COETZEE'S
ELIZABETH COSTELLO)**

Hristo Hristov Todorov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *This paper presents a fragment of a larger literary case study of the frog chorus scene in Ch. 8 of Elizabeth Costello. The study is*

designed to provide both a contextual and an intertextual analysis of the frog chorus in order to establish the literary function of the scene. The main point made by the author is that this particular scene is closely related to the Postscript – a mystificational letter where a specific attitude towards life is expounded. Crucial for both parts of the novel is the concept of allegory which is interpreted in an untraditional integrative way both as a symbolic representation and as an empathic entering into the existential conditons of other individual beings. This double function allows allegory to be a specific attitude towards individual objects, both real (natural) and fictional (literary).

Keywords: *Allegory, Symbolic Representaton, Empathy, Realsm, Individual Being*

*Аз вярвам във бесните вълци, що вият в горите смразени,
във стръвните мечки и леките, ловки хиени.
Аз вярвам във злите лъвици, сред жълтите пясъци скрити,
аз вярвам във пъстрите тигри със кръв и със огън в очите.*

Асен Разцветников

...и още в калните жаби, що крякат в мочурите гъсти. –
би могъл да додаде някой читател на „Елизабет Костело“ и/или почитател на подобен начин на разсъждаване и живеене.

Определенията „роман на идеите“ и „метафикционален“ роман, често и с известно право прилагани към този роман на Кутси, неизбежно будят жанрови асоциации и биха могли с това да замаскират особените начини, по които идеите и метафикционалното присъстват в него.

Идеите тук са изцяло vyplътени в хора (а понякога и в други живи същества), което формално води до две особености. Първо, те не се разгръщат независимо от наратива, напротив произтичат пряко от мотивите на персонажите, от биографиите им, от сюжетните взаимовръзки, в които попадат: казано обобщено – от процеса на своето възникване и

осмисляне в личното и в колективното съществуване. На това съответстват едни по-диалогични, по-динамични форми на тяхното представяне, колкото може по-далечни на трактатната сухота, която познаваме от някои романи на идеите. Такива дискурсивни форми са разговорите, беседите (кратко и поантирано изложение, последвано от въпроси и отговори), интервютата, писмата, разпитите. Второ, дори онези сред персонажите, с които читателят е склонен да се идентифицира по-слабо, не проявяват лицемерие – да проповядват едни идеи, а пък да не живеят според тях.

Метафикционалното, от своя страна, се изразява в обичайния за жанра фокус върху актовете на съчиняването и публичното представяне, при което се натрупват цитати, литературоведски обговаряния, явни и скрити препратки, алюзии към реални и фикционални фигури, сюжети. Но и в нещо повече: главната героиня – самата тя *alter ego* на автора – постоянно вижда всичко през оптиката на собствени и чужди наративи и образи дотолкова, че те да станат част от нейното „реално“ съществуване в романа. И така, в художествения свят на „Елизабет Костело“ фикционалното се превръща в двигател на реалното и заедно с възплъщаването на идеите генерира – вече в полето на рецепцията – моралистичния потенциал на този роман.

Целта, която си поставям в настоящия текст, е да онагледя описаните особености чрез конкретен пример – сцената с жабешкия хор от последната глава. Позволявам си съкратено да я наричам така, тъй като Елизабет Костело говори за радостните възгласи на жабите като за хор, многогласен припев (*the chorus of joyous belling*, с. 217, р. 1)¹. Тази сцена обаче е ценна и с нещо по-важно: тя разкрива един

¹Местата в романа, от които са взети преки цитати или към които са направени косвени препратки, са дадени в скоби след цитата или препратката. Номерата на страниците са дадени по първото издание: Coetzee, J. M. *Elizabeth Costello*, Random House 2003. Когато препратката е към сцената с жабешкия хор (с. 216–218 в романа), обикновено е посочен и номерът на реда на съответната страница.

нетрадиционен поглед към участието на въображението в създаването и възприемането на литература, както и в мисленето за природата. Ключово в това отношение се оказва употребеното – да, в жанрово-неутрален, но и най-вече в специфичния за конкретния роман метафигкионален дух – литературоведско понятие за алегория. Според Елизабет Костело жизненият кръговрат на описаните от нея жаби би трябвало да звучи (за нас като читатели както и за присъстващите в залата заседатели, пред които се разказва за него) като една алегория (с. 217, р. 12). В момента, в който чуваме тази дума, тя ни говори с обичайното си значение – иносказание. Съответно ние активираме своя читателски опит със случилото се в романа до момента и се опитваме да разгадаем алегорията с негова помощ или посягаме към литературните текстове, към които би могла тя да отправя. Малко по-нататък, в мистификационния послеслов (писмото на лейди Елизабет Чандос до лорд Френсис Бейкън), вече четем думата в едно (привидно?) различно значение:

Всичко е алегория [...] – Всяко едно създание е ключ към всички други създания. Куче, което е легнало на припек и се ближе [...], сега е куче, в следващия миг е съсъд на откровението. [...] Може би в ума на нашия Творец [...], из който се въртим като във воденица, ние проникваме в хиляди подобни нам създания и хиляди проникват в нас (с. 229).

Алегорията тук е част от особения жизнен опит, описан в Послеслова – безнадеждното лутане между две крайности: от една страна, това да употребяваш езика, да казваш винаги едно нещо вместо друго нещо и думите да се пукат под краката ти като прогнили дъски (с. 228); и от друга страна, непрекъснато да обитаваш телата на други създания и те да обитават твоето (с. 229). Нито лейди Чандос, нито нейният съпруг лорд Чандос, който сякаш я е заразил с тази болест и я е въвел в описаната безизходица, виждат начин да се справят с нея. Но ние като литературоведи не сме призвани да ги спасим от бедата им, а да потърсим отговор на друг въпрос: как алегорията,

разбирана в обичайния смисъл на думата, се вписва в новото си значение, толкова зрелищно разгърнато в Послеслова? Сцената с жабешкия хор може да ни зададе посоки, в които да търсим отговор. Преди обаче да подходим към него откъм контекста на романа и откъм литературните прототипи, нека да хвърлим един бегъл поглед към сюжетното случване.

Романът разказва за последните години от живота на Елизабет Костело (възрастна, международно известна и призната писателка, един вид литературен двойник на самия Кутси) и най-вече за лекциите, които тя изнася пред различни публики; за интервютата, които дава; за разговорите, които води с близки и далечни хора; и за спомените, в които се потапя. Сега се намираме в последната глава на романа: Елизабет току-що се е озовала на някакво неопределено място на ръба на тук и там, между отсамния и отвъдния свят. Мястото е призрачно: малко провинциално градче, в което има важен и мистериозен портал. Тя знае, че трябва да премине през него, за да продължи нататък. Накъде нататък, и тя не знае, и ние не знаем. Но не я пускат. Първо я заставят да напише становище: да декларира в какво вярва и в какво не вярва. После тя застава пред нещо като съдебен състав, който ѝ задава въпроси по становището. Тя аргументирано обяснява причините за това да *не притежава вярвания*. Пак не я пускат. Втори опит. И ето тук, във второ изслушване Елизабет разказва за своето вярване в жабешкия хор. Накрая не става ясно какъв е резултатът от това второ изслушване: вероятно отново няма да я пуснат.

Случките и начинът, по който те са описани, съвсем експлицитно отпращат към Кафка, като че ли най-явно към притчата *Пред закона*. Дали захвърлянето на Елизабет в това кафкианско чистилище не е наказание за това, че тя не храни симпатии към написаното от този писател (с. 209), макар в хода на романа един негов персонаж – човекоподобната маймуна Червен Петър – да играе твърде съществена роля, дотам, че той самият да се превърне в един вид мислен двойник на Костело/Кутси?

Във всеки случай книгата завършва с цитирания вече Послеслов, който с редица тематични нишки е свързан с жабешкия хор. Послесловът е писмо на лейди Елизабет Чандос, съпруга на лорд Филип Чандос, до философа Френсис Бейкън. Това е реплика на писмото на Хуго фон Хофманстал, написано от името на лорд Филип Чандос. И двете писма, разбира се, са литературни мистификации.

Какво се случва в самата сцена с жабешкия хор (с. 216–218)? Елизабет Костело разказва пред съдебните заседатели свой детски спомен: как е прекарала детството си край австралийската река Дългенън, *псевдо(!)*-локализирана (че е само *псевдо*, става ясно съвсем скоро, на с. 218) в щата Виктория, близо до Мелбърн, и нощем е чувала куркането на безброй жаби. Тук разказът на Елизабет рязко преминава от свидетелския, субективен модус на говорене в един квази-обективен, почти биологически-описателен (всъщност той съвсем скоро ще бъде разбулен като анекдотично-митологичен) дискурс. Жабите имат особен жизнен кръговрат: през сушавия сезон изчезват, потъват някъде в съхнещата кал. После, когато рукнат пороите, те отново си проправят път към повърхността, започват да се чуват. Може и да умират като индивиди, но като вид винаги са там някъде – или в изсъхналата, или в свежата кал. Акустичният ефект на всичко това би могъл да се опише като умиране и последващо възкръсване на *едни и същи* жаби. Но независимо дали се чуват, или не, те просто винаги са там. И ако се чуват, то възгласите им са радостни. Именно това е в което вярва Елизабет Костело – в загадъчните жаби – и въпросното свое вярване тя излага пред съдебния състав, за да си спечели лелеяния изход през Поратала.

На осезаемия предел между личния и квази-обективения (по-право: митологичен) наратив Елизабет поставя въпроса „Откъде така ненадейно се вземат тези хиляди жаби?“ (с. 216, р. 16) Въпросът е колкото в текста, толкова и отвъд него. Той изразява учудването на нашата героиня от този природен феномен, но също и учудването на съдебния състав (както и нашето собствено учудване) от факта, че тя изведнъж заговаря

за жаби. На пръв поглед всичко е ясно: просто си спомня за тях, разказва своя спомен. Но освен че бързо изоставя свидетелския тон, тя вмята между другото, че с този си разказ дава гласност на своето въображение (с. 216–217). Природен спомен с въображение! Тук вече и за журито, и за нас става нещо подозрително, усещаме някаква уловка. Малко по-късно журито изправя Елизабет до стената, като ѝ натяква подозрението си, че река Дългенън не съществува на географската карта, тя е поредната ѝ литературна измислица заедно с цялата жабешка история (с. 218). Елизабет, разбира се, не го признава гласно пред заседателите, но след като излиза от съдебната зала, сама размишлява върху произволността и ефимерността на това толкова упорито защитавано вярване в жабите. Днес са жабите, утре ще са скакалците (с. 222), а други ден – кой знае – може би камъните или летателните апарати: човек би могъл да сменя вярванията си толкова пъти, колкото една дама сменя шапките си (с. 223). Тези размисли силно релативират жабешката алегория в нашите очи, което обаче, парадоксално, подсилва самата алегория, придава ѝ още по-голяма тежест, изостря контурите на образа. Как се постига този ефект?

Тезата, която ще защитавам, е, че колкото и жабите да се появяват като гръм от ясно небе, те всъщност не са толкова случайни: тяхното описание има разпознаваема връзка с останалите части на романа, а също така и с определени литературни прототипи. Бихме могли да си представим тази алегория като една мрежа от много тъкани: част от нейните нишки са изтъкани от микровръзки с остатъка от романа, друга част – от връзки с литературни прототипи, а в самата мрежа е уловено определено жизнено усещане. По този начин, макар образът да е двойно фикционален (веднъж измислен от автора Кутси и втори път, вменен като фикция на героинята му Елизабет) и макар да е допълнително релативиран, бивайки обявен за произволен, той всъщност притежава определена биографична плътност (до голяма степен несъмнено литературна), която разкрива жабите освен като алегория в

обичайния смисъл, също и като алегория в особената светлина на Послеслова.

Тук ще се съсредоточим върху връзките на сцената с жабешкия хор с останалата част от романа, т.е. върху контекста, и то по-специално върху тематичния контекст.

Най-напред описанието на жабите съдържа множество от думи и изрази, които имат ключово значение за романа. Такива са: нещо, смърт (и живот), алегория, призив, съществуване, вярване. Ще разгледаме първата триада, за да стигнем до интересуващото ни понятие за алегория.

Първо е „самото нещо“ (*the thing itself, the only thing*, с. 217, р. 13). В разказа си Елизабет удържа едновременно две перспективи: човешката и жабешката. От човешка гледна точка жабите, потопени в стихииите на дъжда, сушата, калта и изпълващи своя жизнен кръговрат на потъване, изплуване, пеене, представляват алегория, те биха могли да са носител на определени значения. За жабите обаче всичко това – стихииите и кръговратът – са просто *нещо*, те са самата действителност, без уговорки и означавания. Елизабет има афинитет към жабешката перспектива, доколкото нейният етос в романа е етосът на партикуларист и реалист: цени реалността на индивидуалните неща; съмнява се в тази на абстракциите; признава идеите единствено доколкото те са vyplътени в нещата, не и като автономни същности (с. 9).

Разбира се, не само жабите, но и хората могат да възприемат индивидуалните неща по такъв непосреден начин. Любопитен пример е срещата на Елизабет с два албатроса на остров Мақуори. Мисълта, която изниква в съзнанието ѝ в този момент, е: *сигурно така е било преди грехопадението* (с. 56). Подобен начин на срещане с нещата (по-специално с живите неща) може би е бил присъщ на праисторическите хора (с. 97). Но явно не само на тях – той дори има отражения в литературата (те на свой ред са подробно обсъдени в лекцията на Елизабет за поетите и животните, вж. специално с. 94–100). Тук обаче малко по-детайлно ще се спрем на епизод, разказан от Даниел Дефо, цитиран в началото на „Елизабет

Костело“ и включващ този път не живи същества, ами други индивидуални същности:

Робинзон Крузо, захвърлен на брега, търси своите спътници. Но ги няма. „Така и не ги видях повече, нито знак от тях – казва той, – ако изключим три техни шапки, един каскет и две обувки, които не бяха спътници“. Две обувки, не спътници. Бидейки не спътници, обувките губят своето предназначение и се превръщат в доказателство за смърт: разпененото море ги е отскубнало от краката на удавниците и ги е изхвърлило на брега. Без големи думи, без отчаяние, просто шапки, каскет и обувки (с. 4).

Реализмът на сцената е пресъздаден чрез реализъм в повествователната техника, която Кутси обобщава така: „поднеси подробностите, дай възможност на значенията да се породят от само себе си“ (*supply the particulars, allow the significations to emerge of themselves*, с. 4). В литературата подробностите се поднасят, за да може чрез езика да се сподели индивидуацията на фикционалните обекти, която за реалните обекти е онтологически дадена в света. И така, в подобни житейски и литературни ситуации функциите на индивидуалните неща, причините те да стоят така и така, последиците, които имат състоянията и действията им, значенията, които придобиват те – и които, поради езиково обусловената структура на нашия ментален апарат, пораждат у нас определени вярвания – всъщност се оказват вторични спрямо първичната среща със самите неща.

Отстояваната от Елизабет житейска и естетическа философия на реализма повдига редица въпроси по отношение на жабешкия хор.

В началото на сцената аурата на спомена внушава усещането, че като дете Елизабет е имала подобна пряка (или опосредена само чрез звука и слуха, може би и чрез зрението) среща с жабите. Съответно повествователната техника също е реалистична. Фикционалността на спомена обаче (за която ни се намеква чрез вметката за въображението на с. 216, р. 30–31, чрез вменияването на алегоричност на образа (с. 217, р. 12),

чрез анекдотично-митологичното звучене на последващия разказ и която окончателно се потвърждава от физическото несъществуване на река Дългенън), ни кара да се съмняваме в реализма и ни тласка в посока на това да търсим допълнителни значения – да тълкуваме сцената като алегория в обичайния смисъл, т.е. като иносказание. Ако си послужим с друг образ от романа, то в жабешката сцена словесното огледало на литературата за нас ще се окаже непоправимо счупено: думите няма да означават това, което означават, и всъщност няма да е ясно какво означават (с. 19; срв. и образа с пропукващите се дъски в изоставената воденица на с. 228). Дотук добре, но въпреки явното съзнание, че сама е създала тази фикция, Елизабет, парадоксално, не спира да вярва в жабите, напротив настоява докрай, че те съществуват и са истински. Като че ли при нея вторично появилото се и упорито отстоявано вярване служи единствено на целта да захрани, да утвърди първичните актове на възприемане на индивидуацията на жабите и на срещане с тях във въображаемия ѝ спомен (с. 39). Принципът на индивидуацията – ако ще тя да е не онтологическа, а само препредадена езиково (*supply the particulars*) – в очите на Елизабет е достатъчно основание за убеденост в съществуването на индивидуалното нещо, а по-нататък сигурно и за възникване на други вторични вярвания чрез инспирираната от индивидуалното нещо серия от последващи актове на означаване. Това е вече решителна крачка към преосмисляне на алегорията: алегорията, контраинтуитивно, може да бъде не само отваряне към други значения, но също и елиминиране на напирашите значения в името на възвръщането към първичната среща с индивидуалните неща – онтологически дадени в света или фикционално индивидуирани в литературата.

Един следващ въпрос е как, на свой ред, биха се отнесли фикционалните жаби към своята среща с Елизабет Костело. Жабешката перспектива не допуска алегория: нито като иносказание, нито като блокиране на иносказанието.

Отговорът тогава е, че жабите вероятно ще са напълно безразлични към случващото се в ума на Елизабет, към породените у нея вярвания (с. 217, р. 23–24). Както е безразличен и ягуарът, описан от Тед Хюз в едноименното негово стихотворение: стихотворението като речево действие (и както може да се допусне, лежащото в основата му множество от вярвания) е безотносително към самия ягуар, то е абстрахирано от първичната среща с него и спада към сферата на човешкия словообмен (*an entirely human economy*, с. 96).

Безразличието на останалите живи същества (реални и фикционални) към човека по любопитен начин ги сродява с боговете, както са описани те от Фридрих Хьолдерлин, любим поет на Елизабет (с. 188). Още в своята лекция за животните и поетите (с. 91–115) Елизабет реабилитира схващането на древните хора за живите същества като богове (с. 103). Както видяхме, според нея първобитният човек вероятно е участвал телом и духом в първичната среща и ако е имал свои вторични вярвания, то те ще са били твърде близо до самия индивидуален обект, ще са превръщали този обект в нещо затворено в себе си, самодостатъчно, безотносително към функциите и значенията си за човешката сфера, по особен начин съвършено и божествено. И така, залавяйки се по-късно вече и за Хьолдерлин, Елизабет връща към живот старата епикурейска идея за божията индиферентност, за да илюстрира обособяването на човека в негова собствена сфера от езиково опосредени вярвания – сфера, която превръща абстрахираните вярвания в първичен обект за сметка на самите първични обекти, индивидуалните същности. Но ако индивидуацията на жабите (и на кои да е други индивидуални същности) е достатъчно основание Елизабет да вярва в тяхното съществуване, то тяхната индиферентност е мотив, който допълнително засилва нейното вярване (с. 217, р. 29–30), тъй като то подкопава онази подмяна на първичната среща с вторично породени вярвания, която се извършва в хода на човешката история от първобитния до модерния цивилизован

човек. Да, жабите за нас могат да означават нещо, но не бива да забравяме, че те самите *са* нещо, независимо от всичко, което могат да означават за нас.

Друг въпрос, който следва да си зададем, е доколко жабите изобщо са индивидуирани, щом Елизабет говори за тях колективно – като за дългенънската популация примерно на биологичния вид *ranoidea raniformis* (вид, доста подобен на описания от Елизабет вид жаби). С този въпрос вече преминаваме към една втора (след *нещото*) ключова дума в жабешката сцена, а именно към думата *смърт* (срв. *they die, so to speak*, с. 216, р. 21) и съответно към нейната противоположност, *живот*. Двойката *живот – смърт* отразява по-специалния интерес на Елизабет към индивидуалните неща, които притежават биография. В тях тя вярва безусловно. Такива са жабите. Такъв е и овенът, който Одисей принася в жертва при посещението си в царството на сенките (с. 211). Елизабет не просто вярва в съществуването на този овен – във факта, че с него се случва описаното в *Одисея*. Тя вярва в него и в един по-висш смисъл: на нея той ѝ дава упование, че тя ще може да продължи нататък, каквото и да означава това в контекста на разказа за кафкианското чистилище. Той сякаш разкрива пред нея изгледите към една смърт, различна от мъждукащото появяване пред администрацията в провинциалното градче: да си жив имплицира възможността да умреш – веднъж и завинаги! Елизабет дори известно време обмисля как на предстоящото заседание ще предложи овена на Одисей като един вид „свод на своите вярвания“ (*the sum of her faith*, с. 211). Но явно се отказва от една несъмнено индивидуална същност в името на – може би по-слабо индивидуираните? – жаби в мочурищата на Дългенън. Защо обаче те да са по-адекватна репрезентация на нейната вяра в сравнение с овена? Ето три възможни посоки за отговор. Първо, макар и описани като колектив и хор, жабите са не по-малко индивидуални от овена, те също притежават своя биография – живеят и умират, дори нещо повече, образно казано, възкръсват. Впрочем дори само фактът,

че жабите умират, автоматично ги индивидуира, доколкото смъртта, ако ще и тя да е масова, е нещо, което се възприема само поединично (вж. разсъжденията за масовите изстребления в концентрационните лагери на с. 63). Второ, овенът наистина разкрива пред Елизабет перспективата за една абсолютна смърт („да превърне себе си в мях, да пререже вените си и да се остави да изтече на паважа, по канавката“, с. 211), но сигурна ли е тя, че това е нещо, на което може да се надява в кафкианското чистилище? Ами ако нейната собствена смърт е по-близка до заравянето в калта, изстиването и после връщането към живота, което се случва при жабите? Дали пък смъртта ѝ няма да продължава да я среща с все нови и нови съдебни заседатели, които, и те също като жабите, ще изплуват непрекъснато из дълбините, този път на кафкианската администрация? Трето, колкото ѝ да реабилитира първичната среща като модус на възприемане на нещата в света, тя си дава сметка за това, че човешкият ум работи на платонически принцип: „окото ни пада върху самата твар, но умът ни мисли за системата от взаимовръзки, на които тварта е земно, материално възплъщение“ (с. 99). Принадлежността към биологичния вид – много по-осезаема в случая с една оставена на себе си, диво развиваща се популация, отколкото в случая с един опитомен овен, който става част от културно обусловения ритуал на жертвоприношението – в края на краищата обяснява и оправдава притежаването на биография (живота-и-смъртта) и изобщо феномена на индивидуалността, като имаме предвид, че смъртта на индивида не е жертва в името на един вид (собствения или друг), не е нечий нарочен избор, а е природно програмиран фактор във веригата на биологичното възобновяване (с. 99). Това впрочем е и причината Елизабет да описва жизнения цикъл на жабите като умиране и възкръсване, т.е. да вижда жабите отново в една двойна конкретно-абстрактна перспектива: като самостоятелни индивиди, но също така и като функция на биологичния вид. Ето този специфично човешки начин на мислене кара Елизабет да се отдръпне от героичната жертвена смърт на овена и да избере прозаичните

кални жаби, не само като индивидуални обекти на първичната среща, като каквито вече ги познаваме, но и като *stricto sensu* колективно иносказание за затвореността – включително и на човешкия вид – в определена биологична програма.

Конкретно-абстрактна перспектива ни връща към ключовото понятие за алегория. Във въведението цитирахме текст от послеслова на романа, където се твърди, че (все пак от човешка гледна точка) алегорията е свойството на всяко създание да бъде ключ към всички останали създания. Благодарение на нея едно индивидуално нещо би могло да е проводник на откровението. За да се стигне до откровение обаче, необходимо е да са налице двете *неразривно* свързани предпоставки, които образуват новото значение на алегория: 1) иносказание – трябва да виждаме индивидуалното нещо като възплъщение на нещо по-общо; като свързано с другите неща; като споделящо една и съща битийна основа с всичко останало; като съществуващо в един по-широк от самото него свят; като носител на значение и за други неща освен за самото себе си; 2) вживяване – трябва да се опитаме, доколкото сме способни (а граници пред способността за вживяване няма, вж. с. 80), да обживеем индивидуалното нещо; да си представим условията на неговото съществуване вън и независимо от връзката му останалите неща, от значенията му за останалите неща. Ако е налице само първата предпоставка, пропадаме сред прогнилите дъски на езика, губим усещането, че вярванията ни са вярвания за неща, вярвания *във* индивидуални неща. Ако е налице само втората предпоставка, ставаме недостъпни за другите хора, включително и за най-близките ни (с. 230). Но ако са налице и двете предпоставки, можем да поемем по един нов път – изпълнен с лутания и криволичения, но нов – към литературата и към природата. По този път другите индивидуални същности, независимо дали реални, или фикционални, изведнъж ще се окажат – противно на това, което твърдят повечето философи – достъпни и близки за нас.

Завършваме с цитат от лекцията на Костело за философите и животните:

Ако мога да си проправя път към екзистенцията на същество, което никога не е съществувало, то мога да си проправя път към екзистенцията на прилеп или на шимпанзе, или на мида – на всяко едно същество, с което споделям субстрата на живота (с. 80).

Bibliography

Coetzee, J. M. *Elizabeth Costello*, Random House Australia, 2003.

Hristo Hristov Todorov, Assistant Prof. PhD
Institute for Literature – BAS
ORCID ID: 0000-0002-7896-1827
E-mail: hristotodorov@tutanota.com

БУРЯТА – ЕДНА ПРИРОДНА И ПОЕТИЧНА СТИХИЯ

Маргарита Серафимова

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: *Текстът изследва фигурата на бурята като природна метафора и начините, по които се намесва във въображението на езика и в литературната история. Ярък пример на „абсолютна метафора“ в смисъла на Ханс Блуменберг, образът на бурята е част от еволюцията на идеите и неизчерпаем ресурс на всяко мислене. В литературата, както и в другите изкуства, бурята е диспозитив с огромно въздействие върху аудиторията. Заедно с други природни метафори тя служи за връзка между политическия, научния и литературния дискурс и се оказва важен интерпретатор на действителни събития от кардинално значение като революциите, но също и маркер на кризисни моменти в личностен план. В изкуството изобщо, бурята е вездесъщият знак, който говори за нестабилността на човешката участ.*

Ключови думи: *буря, метафора, нестабилност, природа, революция*

THE STORM – A NATURAL AND POETIC ELEMENT

Margarita Serafimova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *The text explores the figure of the storm as natural metaphor and the ways in which it intervenes in the imagination of language and literary history. A striking example of “absolute metaphor” in the sense of Hans Blumenberg, the image of the storm is part of the evolution of ideas and an inexhaustible resource of all thinking. In literature, as in the other arts, the storm is a dispositif with an enormous impact on the audience. Together with other natural metaphors, it serves as a link between political, scientific and literary discourse and proves to be an important interpreter of actual events of cardinal importance such as revolutions, but also a marker of moments*

of crisis on a personal level. In art in general, the storm is the ubiquitous sign that speaks to the instability of human fate.

Keywords: *Storm, Metaphor, Instability, Nature, Revolution*

Става дума за един комплексен обзор върху на източниците на литературната „екосистема“, свързана с бурята едновременно като природен и като културен феномен. Целта ни е да видим как природата се намесва във въображението на езика и пише историята – социална, политическа или литературна.

Говорейки за бурята, повече от всякога си даваме сметка до каква степен природата се надсмива над цивилизацията. Ние може и да сме стъпили на луната, може да сме изобретили квантовия компютър или дори да сме на път да овладеем ядрения синтез – но никой не може да каже, че сме в състояние да преобразуваме една разрушителна буря в приятен пролетен бриз. В своята бруталност природата ни напомня, че искаме или не, тя винаги ще има последната дума¹.

И в пряк, и в преносен смисъл, бурята е предизвикателство. Предизвикателство е и за мен да обхвана темата в няколко страници, защото материалът е огромен, а бурята е мотив, използван безброй пъти в различните литературни епохи. Но пък усилието си струва, защото е безспорно зареден с „имплицитен компаративизъм“, и позволява да се надзърне в мисловните нагласи, характерни за различните епохи, жанрове и творби.

Намираме го навсякъде, което говори за жизнеността на топоса, за дълбоките му корени в колективното въображение, за наративната му и смислопораждаща сила. Този тип разкази са близки до мита, понеже предлагат гъвкава структура, способна да се нагоди към различни ситуации и да се изпълни с различен смисъл. Известният философ Ханс Блуменберг определя подобни фигури като „абсолютни метафори“ (т.е.

¹ Bodin, L. *Quand la météo fait l'histoire*. – Paris, Albin Michel, 2015, p. 116.

неизчерпаем ресурс за всяко мислене), част не само от лингвистичната еволюция, но и от историята на идеите².

Бурята е ориентирана около понятието за сблъсък. В нашите представи тя бележи гранична ситуация и чертае разделителни линии например между разума и инстинкта, или между социалните норми и индивидуалните импулси, между напредъка на техниката и реванша на природата, между силите на човека и силата на Вселената, между човешкия проект и съдбата, която го надхвърля, но зад всички тях прозира всъщност границата между живота и смъртта.

Водещи в анализа на темата следва да бъдат три аспекта на метафората: връзката ѝ с реалността, функцията ѝ в творбата и символиката, активирана от образа на бурята. Тук ще имам място да представя само някои избрани моменти. Водещата нишка обаче си остава ролята на природното явление като креативно вдъхновение и като основа на метафоричната мрежа на бурята, която не спира да се обогатява и разширява и днес.

Литературният мотив

Дори един бегъл хронологичен преглед дава представа за богатата история на бурята в литературата. Намираме я още в Античността, когато древните си я представяли като сблъсък между титаните. Християнството добавя елемента на божественото наказание, а самото изпитание на развилнелите се стихии започва да се схваща като апокалипсис, като истински ад на земята.

Действително, ако вземем гръмотевичните бури, това са едни от най-впечатляващите природни явления: въздухът е зареден с електричество, мълнии раздират небето, гръмотевици изпълват атмосферата с внезапни експлозии. Никак не е трудно тези картини да бъдат пренесени от природния в човешкия свят и да послужат за основа на

² Блуменберг, Х. *Парадигми към една метафорология*. – София, КХ, 2015.

неизброими фигуративни изрази, свързани със ситуации на напрежение – социално, междуличностно, психологическо.

В литературата, както и в другите изкуства, бурята е диспозитив с огромно въздействие. От гледна точка на повествованието тя се оказва изключително ефикасна и се откроява като перипетия *par excellence*. Изпълнена с правдоподобност, тя разрушава онова, което е изглеждало установено или прието за даденост, и позволява изненадващи обрати в действието. Тъй като самото природно явление е достатъчно зрелищно, това гарантира ефективността на сцената. Въмъкването на една буря в интригата предполага повествование, за да се интегрира в историята, но също и описание, за да се създаде картина в съзнанието на читателя. И обикновено това е поразителна картина, използваща целия ресурс на хипотипозата.

Въпреки това, сцените на бурята са ценни не толкова с миметичната си, колкото с метафизичната си функция. Те обикновено засягат самата същност на нещата, онтологията на битието, смисъла на съществуването. Носят в себе си нещо от естествената *драма* на Вселената, но се явяват и инструмент за *драматизация* в изкуството. Карат човека да почувства своята малоценност и безсилие и често стават израз на силата на съдбата. Повече от климатичен феномен, бурята е преживяване: нейното описание в литературата носи печата на субективността, дори когато е предварително форматирано по модел, завещан от традицията и рамкиран от стереотипи, както е например в средновековната литература. Бурята притежава собствена естетическа, повествователна и духовна сила, което ѝ осигурява гарантиран ефект, способен да предизвика у зрителя читател отвращение и ужас или възхищение и ентузиазъм.

Срещаме я във всички жанрове – в поезията, приключенския роман, пътеписа, бордовия дневник от епохата на географските открития, в бароковите героични романи, пародиите, въображаемите пътешествия, приказките и дори в романа в писма. С модерните времена, бурята се превръща в

антропологичен деятел, актант, а морето измества гората като обичайно място на авантюри.

Истинското възшествие на бурята в литературата, обаче, става на крилете на романтизма. Още преди това – в сърцето на Просвещението – бива подготвена почвата. Така Гьоте и Русо ще въведат в романа бурята на човешките емоции, а Кант ще я превърне в израз на сублимното. В двата емблематични просвещенски романа, „Новата Елоиза“ и „Вертер“, природната буря бива интериоризирана като метафора на страстта и, по-общо, като знак на болезнената нестабилност на човешката участ. Природният катаклизъм изобщо служи като белег за събитийна важност³. Да си спомним как в „Ана Каренина“ съдбоносният разговор между Ана и Вронски става на гарата, докато една страшна снежна виелица „вилнее и свири между колелата на вагоните“, затрупвайки със сняг всичко наоколо.

Но, както стана дума, именно романтизмът слага край на идеала за златната среда и един друг сезон – този на извънмерността – се настанява в литературата. Всъщност самият романтизъм нахлува на сцената буреносно и това нахлуване съвсем закономерно носи названието *Sturm und Drang*. От ранните немски романтици до Байрон и Лермонтов – бурите стават желани, жадувани, измолвани от небесата. Бурята се превръща в пробен камък за характера на героя пред лицето на смъртта и дава възможност да се покажат различни човешки реакции – от малодушие до храброст и от примирение до яростна борба за надмогване на обстоятелствата.

³ Така в „Страданията на младия Вертер“ една уж невинна лятна буря при запознанството на героя с Лоте, прекъснала внезапно танците на празненството, възвестява началото на събитията. И макар че тя бързо отминава, злото е сторено. Вихърът е нанесъл своите поражения и вече нищо не си е на мястото: „бурята на страстта“ се е настанила в сърцата на героите: писмо от 16 юни, <https://chitanka.info/text/29456-stradanijata-na-mladija-verter/2#textstart>

Връзката с действителността

Една действителна буря може да послужи за вдъхновение на твореца.

Така например през юли 1609-а кораб на име Сий Венчър тръгва от английското пристанище Портсмут за Джеймстаун, Вирджиния. В морето корабът попада на ураган, и за да бъдат спасени пътниците, капитанът решава да акостира на Бермудите. Там преживелите бедствието успяват да построят две лодки, с които се добират до Джеймстаун. Новината за това събитие става сензация в Англия и вдъхновява Шекспир за пиесата му „Бурята“.

Природната основа на нашия начин на мислене обаче често очертава по-сложни конфигурации, в които се намесват всички дискурси.

Така, на 13 юли 1788 г., мощна и разрушителна буря помита Франция и маркира хрониките от епохата. Настава пълен мрак посред бял ден. Животните се мятат отчаяно без посока. Вятър с извънмерна сила връхлита на талази. За време по-малко от необходимото за сваряването на яйце, стихията поглъща труда и надеждите на хората. Градушка с огромни размери унищожавя реколтата. За обикновения селянин това е проклятие. Когато Великата френска революция избухва точно една година и един ден по-късно, целият политически, исторически и литературен жаргон, който при това се разпространява из цяла Европа и целия свят, завинаги свързва двете понятия, бурята и революцията, превръщайки ги във взаимно заменяеми.

Разбира се, метафоричното сближаване на двата термина не започва от Френската революция, но тя играе несъмнена роля в генерализирането ѝ. Впрочем, любопитното тук е, че имаме две природни метафори, понеже *революцията на звездите* е понятие от механиката на небесните тела и означава пълната им обиколка около дадена звезда. Излиза, че и бурите, и революциите, говорят с думите на природата за политическите процеси и че природната композанта има

своето място в историята на революционното въображение. В това ни убеждават дори само в българската поезия всички онези бунтове и въстания, превърнати в стихове от Ботев, Смирненски, Гео Милев или Вапцаров (ще се върнем на този въпрос).

Но да вземем друг пример, по-близо до нас.

През есента на 1991 г. край бреговете на Нюфаундленд се сблъскват три природни явления: ураган, област на ниско и област на високо атмосферно налягане, постигайки синергиен ефект със смъртоносна сила. Климатолозите я определят като бурята на века. Именно в нея попадат главните герои на друга позната история: шестима моряци от рибарския кораб „Андреа Гейл“, които преживяват истински ад, подмятани от безпощадни ветрове и невъобразимо високи вълни. Наслагването на страховити обстоятелства, създава славата ѝ на „перфектната буря“, тази, която не оставя никакъв шанс на попадналия в нейната клопка. Историята служи за основа на едноименната книга на Себастиан Джангър от 1997, и на екранизацията ѝ в познатия филм с Джордж Клуни. Подобно на случая с революцията, и тук действителната буря отприщва въображението на езика и слага началото на каскада от „перфектни“ бури във всички области на живота. В новия си живот като метафора, терминът описва екстремна ситуация, създадена от рядкото сближаване на поредица от неблагоприятни фактори.

Разбира се, въображението не се нуждае непременно от провокациите на действителността, за да се развихри, и вероятно фикционалните бури достойно могат да съперничат на реалните – и по брой, и по интензивност. И все пак, зад всички тях стои човешкият опит, а бурята е едно от най-ярките преживявания. В тази подчертана симетрия между човешкия и природния свят съществува голямо разнообразие. И както в единия случай може да има гръмотевични, пясъчни, магнитни или тропически бури с най-различни имена, така и в другия, говорим за социални, политически, финансови, и дори мозъчни бури, актуалното понятие *brainstorming*.

Преводи между дискурсите

Както стана дума бурята и революцията са се превърнали в синоними в културните представи, което допринася за обогатяване на поетическото въображение. Но освен тази несъмнена естетическа роля, в метафората се прокрадва и определена идеологическа нотка: идеята за естествеността на революцията⁴. Човек винаги е търсел паралелите между природния ред и човешкия. Така и в случая, аналогията с бурята е призвана да вдъхне естественост и закономерност на историческите процеси, да внуши, че тяхното случване е така неизбежно и неотвратимо, както и природните явления. Любопитно е как езикът на революцията, подпомогнат от природните метафори, трансформира разрушителното начало на революцията в позитивна енергия, например при Смирненски:

*...нека гръм да треци, да руши!
Барикаден пожар върху робския свят!
Ураган, ураган от души!
(„Юноша“)*

Познаването на закономерностите на природата внушава, че могат да се предвидят и човешките, социалните процеси, както е при Вапцаров:

*За мен е ясно, както че ще съмне –
с главите си ще счупим ледовете.
(„Писмо“, из „Моторни песни“)*

Цялата мрежа от природни метафори – земетръс, мълния или вулкан – представят катаклизмите на революцията като природен закон, като явление необходимо и присъщо на световния ред. Това отнема от вината, опрощава и дори

⁴ По този въпрос вж. също Ritz, O. *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*. – Paris: Classiques Garnier, 2016.

сакрализира революционното насилие, придавайки му съдбоносен характер:

*И с вихрите на тия снежни степи,
ще ви разпръсна властен и сърдит,
ще ви разпръсна немощни и слепи,
защото мечът ми е мълнии свирепи,
защото слънцето е моя щит!*

(Хр. Смирненски, „Северният Спартак“)

Бурята е онзи неизбежен въртоп, от който ще се роди пролетта, която също влиза в системата от природни метафори. Самата същност на природата е тази на възраждането – оттам и асоциацията на бурята на революцията с пролетта. Тази способност на природата за обновяване е приложена към човешкия свят:

*Пролет моя, моя бяла пролет –
знам, ще дойдеш с дъжд и урагани,
бурна страшно, огненометежна
да възвърнеш хиляди надежди
и измиеш кървавите рани.*

(Н. Вапцаров, „Пролет“)

По този начин метафората на бурята участва активно в онзи поетически език, който прави възможен превода на политическото, въвеждайки дебата за революцията в литературния дискурс. Успоредно с това тя участва в обогатяването на поетическата образност, и ако се вгледаме също в Септемврийската поезия, ще видим, че наред с други природни метафори бурята участва буквално в изобретяването на един нов тип литература: дръзка, експресивна, сюрреалистична. Мечтата за обновяване на света намира своя еквивалент в ефективното обновяване на изкуството, което я изразява. Ето как природните фигури стават особено успешни интерпретатори на действителните събития и показват своя характер на „живи метафори“ (Пол Рикъор).

Функция в творбата

Както стана дума, бурята играе роля на повратна точка в интригата. Екстремно природно явление, тя поначало е източник на опасност и е готова перипетия в човешкия разказ. Това обяснява съвсем разбираемата символична роля на бурята в структурата на едно произведение. Да си спомним за бурната среща на действащите лица в едноименната пиеса на Шекспир, за буреносното влизане в Ада от прочутата поема на Данте⁵, за бурята, изхвърлила на самотния бряг Робинзон Крузо от емблематичния роман на Дефо, скъсвайки всички пътища назад и възвестяващи едно ново житейско начало.

Или да вземем трите решаващи епизода от „Под игото“ на Вазов, чиито заглавия не оставят място за съмнение относно романната стратегия. Така главата „Бурята“ не само бележи пристигането на Иван Кралича в Бяла черква, но и слага край на безметежното съществуване на града, извеждайки неговите жители на пътя на историята. Главата „Фъртуна“, в която зимната виелица едва не коства живота на главния герой, е първото бойно кръщение на съзаклятниците, все още локално и свързано с непосредствените събития след тлаката в Алтъново, но ясно чертаеща границата между подготовката и действието, между думите и делата. Третият епизод, назван „Буря пред буря“ представлява едно романтическо свързване на чувствата на героите, подложени на бурята на съмненията, ревността и клеветата, и революционната буря, в която дългът взима връх над любовта.

⁵ Избухна вятър лют издън земя,
светкавици раздраха мрачината
и я изпълниха с ужасен свет...
(Трета песен на „Ад“, превод К. Величков: <https://chitanka.info/text/3776-bozhestvena-komedija-ad/3#textstart>)

Още за символиката, активирана от бурята

В тази метафорична мрежа с отворена структура, без съмнение най-атраktivни са реверсивните метафори, в които цел и средство разменят местата си. Освен случая с бурята и революцията или бурята и гнева, да вземем бурята и битката. Така например, виждаме ветровете строени в походен строй при Виргилий; те воюват и при Шекспир, и в старогерманските митове, в които бурният вятър се свързва с Бясното войнство. Или при Асен Разцветников, който описва природата,

*пръснала на стан войските си:
бурите и ветровете зли.*
(А. Разцветников, „Здрачна вечер плува...“)

А също и при Вазов:

Едри капки дъжд ... тупаха като куршуми в земята.
(„Под игото“)

Обратно, при Гео Милев бурята е предизвикана от човека:

*Зората от сън се
пробуди
сред гръм от картечници
...
Зад далечните
върхове
забумтя артилерия.
...
Буря изви се
над тъмни балкани
...
Трясък
продъни небесния свод.*
(„Септември“)

А също и при Стефан Цанев:

Била ранната утрин на 15 август 718-та, ... тогава над спящите араби се извило торнадо от отровни стрели, ... върху тях връхлетял черният грохотен облак на конницата, мечовете бляскали като къси светкавици...

(„Български хроники“, Т 1, с. 44)

Любопитното е, че тази военна метафора е завладяла и науката, която говори за атмосферни *фронтове*. А също и политиката. Така военната операция на американците и техните съюзници в Персийския залив навремето беше наречена Пустинна буря – вероятно, за да бъде придадено на това трудно политическо решение, характер на неизбежност.

Особено място в културната история заема бурята в морето. Представата за живота като плаване и за несигурната човешка лодка, подхвърляна от вълните на сляпата съдба, още повече сгъстява краските. И днес образът, който сме запазили от епоса, е този на Одисей, който се бори с бушуващото море. Многобройните корабкрушения при Омир, Вергилий, Овидий, Сенека или Лукиан превръщат морската буря в класическо изпитание и в повод за философски размисъл около безпорядъка на живота. „Обширната равнина не изумява както океана, а спокойният океан – както развълнувания“, подчертава и Дидро⁶.

И понеже бурята е парадоксално изживяване, не сме изненадани да открием морската буря там, където на пръв поглед изобщо не ѝ е мястото. Да вземем „Опълченците на Шипка“. Както знаем, историческият сблъсък се е случил през най-горещите августовски дни, на палеция връх, където водата е липсвала болезнено. И въпреки това битката в творбата е изобразена метафорично като буря и то, като морска буря. Тук се долавя нещо и от архетипния образ,

⁶ Diderot, D. Salon 1767. – In: *Œuvres complètes*, éd. Assézat, t. XI, p. 146 : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Diderot_-_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes,_%C3%A9d._Ass%C3%A9zat,_XI.djvu/156

закодиран в културната ни памет, който филигранно прозира зад поразителното *втечняване* на изображението, белязано от акватични фигури. Тук кръвта се лее като дъжд, а ревът на боя напомня дивия рев на бушуващ ураган. Битката е на приливи и отливи, редиците са „бесни и шумещи“, а врагът връхлита на *талази*, дума свързана етимологически и митологически с море. В разговорния български език се схваща като *вълна*, дума, която също е намерила място в текста.

О, геройски час!

Вълните намират канари тогаз...

Тук не природата е израз на човешкото, а човешкото е като природна стихия. Вместо мъгли

гъсти орди лаят по урвата дива

и тела я стелят, и кръв я залива.

Бури подир бури! Рояк след рояк!

Като в отговор на поривите на ураган шепата опълченци устояват и отстояват с гърдите си заветния връх:

И с нов дъжд куришуми, камъни и дървие;

дружините наши, оплискани с кърви,

пушкат и отблъскват...

Тази асоциация на безводния връх с море, на безоблачния жарък ден на действителното историческо събитие с буря, която налита на талази – го умее само изкуството. Бурята е човешка, разместването на атмосферни пластове е историческо, сблъсъкът е епичен, подвигът – гигантски, мигът е „чутовен“. На този фон съвсем естествено е помощта (или Радецки) да пристигне „със гръм“. Финалът само резюмира тази картина на бурята, чийто спомен ще бъде извикван неслучайно именно в бурни дни:

И днес йощ Балканът, щом буря зафаща,
спомня тоз ден бурен, шуми и препраца
славата му дивна...

Всъщност, описанието на бурята обичайно е изпълнено с оксиморони, защото нейният свят е дезориентиран и нелогичен. Бурята въвлича всички елементи, обърква четирите посоки на света, преобръща горе и долу, смесва мрак и светлина, затишие и грохот, студ и топлина. Синоним на насилие и хаос, тя лесно може да се яви като метафора в необичаен контекст. Да си спомним онзи момент от „Записките“, когато Захари Стоянов с неколцина момчета от хвърковатата чета изпълняват задачата „да революционизират“ селяните, раздвоени дотогава между бунтовничеството и грижата за имотите си, и запалват селото им:

Подир няколко минути в селото беше вече буря. Буйни червени пламъци, размесени с дим ... затуляха ясното пролетно слънце... Затрещя и заплющя, рухнаха да се събарят здания, потъмня всичкото село, уплашихме се и ние сами от своите действия!

Подобна метафорична употреба срещаме и при Йовков:

Като мътен *порой* се спуснаха кърджалиите от Бакъджиците надолу в полето. ...отдалеч можеше да се помисли, че се задава буря. А времето беше хубаво...

Ще завършим този бърз пробег в историята на една от значимите фигури в човешкото мислене, каквато е бурята, като се спрем на нейното метатекстуално значение. Още древните я използвали като метафора на писането. Спектакълът на природата им служел за фон, на който изпъквало умението на художника да подчинява стихииите. Да преведе своя кораб през бурната нощ, през хаоса на сътворението, от който да се роди неговият *Opus magnum*. Самият поет е корабкрушенец: вълните го заливат, неговата

душа се мята. Бялата страница понася всички ексцесии на неговата вътрешна буря (както е например в „Тъги“ на Овидий). Изкуството се равнява по природата и Псевдо-Лонгин във „Възвишеното“ ще се върне към този въпрос. Разказът за бурята егалзира двата генезиса като сътворяване от хаоса – и на света, и този на творбата.

Въпреки че човешките представи валоризират стабилността, равновесието и хармонията, не те се оказват креативното състояние – и в природен, и в културен аспект. За релативизирането на традиционната опозиция между реда и безредието допринесоха и научните открития за фундаменталната нестабилност на материята. В своята „Философия на нестабилността“, Иля Пригожин, нобеловият лауреат за химия от 1977 година, казва: „В покой материята е сляпа, в хаоса проглежда“⁷.

Ето защо, бурята е и ще си остане един *фантастичен* метеор, способен да извиква фантазии и картини – литературни, живописни, музикални, и да свързва предизвикателствата на атмосферата с въображението на езика.

Библиография

Блуменберг, Х. *Парадигми към една метафорология*. – София, КХ [Blumenberg, H. *Paradigmi kam edna metaforologiya*. Sofia, KH], 2015.

Пригожин, И. Философия нестабилности [Prigojine, I. *Filosofia nestabil'nosti*], 1991: <https://gtmarket.ru/library/articles/875>

Bibliography

Bodin, L. *Quand la météo fait l'histoire*. – Paris, Albin Michel, 2015, p. 116.

⁷ И. Р. Пригожин: Философия нестабилности: <https://gtmarket.ru/library/articles/875>

Diderot, D. Salon 1767. – In: *Œuvres complètes*, éd. Assézat, t. XI, p. 146 : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Diderot_-_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes,_%C3%A9d._Ass%C3%A9zat,_XI.djvu/156

Ritz, O. *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*. – Paris: Classiques Garnier, 2016.

Margarita Serafimova, Assoc. Prof. ScD
Institute for Literature – BAS
ORCID ID: 0000-0002-3789-8876
E-mail: margarita.serafim@gmail.com

Децата и природата

ПРИРОДАТА И ДЕТЕТО – АНИМИСТИЧНОТО НАЧАЛО

Росица Чернокожева

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: *Текстът ще разглежда как в българската литература за деца темата „природа и дете“ е епистемология (стремеж към познание) в действие. Детето е най-близо до Несъзнаваното и епистемологичното любопитство към природата естествено се осъществява действено чрез играта му. Опознавайки природата детето изгражда своя още неукрепнал Аз. Така се обогатява детската душевност и удържане на тревожността. Природа и дете – това е един пъстър калейдоскоп на детските фантазии и страхове.*

Ключови думи: *природа, дете, епистемология, несъзнавано, игра*

THE NATURE AND THE CHILD – THE ANIMISTIC BEGINNING

Rossitza Chernokozheva

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *The text will examine the ways in which the theme “nature and child” in the Bulgarian children’s literature is an epistemology /a strive for knowledge/ in action. The child is closer to the Unconscious and the epistemological curiosity towards nature is fulfilled actively through playing. Getting to know the nature, the child develops its still fragile Id. This is how the child’s soulfulness is enriched and how the child overcomes anxiety. Nature and child – that’s a multicolored kaleidoscope of the child’s fantasies and fears.*

Keywords: *Nature, Child, Epistemology, Unconscious, Play*

В „Човекът в търсене на себе си“ Роло Мей ни напомня, че човешките същества сме рожби на природата, не само защото телата ни са изградени до голяма степен от същите елементи, от които се състоят въздухът, пръстта или тревата. Ние участваме в природата и по-много други начини – ритъмът на смяна на сезоните или ритъмът на деня и нощта, което определя глада и насищането, съня и бодърстването, както и безброй други неща. И Роло Мей добавя: „В този смисъл, когато се свързваме с природата, ние просто връщаме корените си в родната земя“¹. В този смисъл в детството си сме най-близо още до тези корени и затова животът на детето е така потопен в природното и несъзнаваното.

Връзката на човека с природата във философски, екзистенциален и практически план е сложна и многолика. Човекът се различава от останалата част от природата. Той притежава самосъзнание, има чувство за личностна идентичност, която го отдалечава от останалите живи и неживи същества. Изисква се сила на Аза – силно чувство за личностна идентичност – за да изживяваме връзката си с природата, без да се чувстваме погълнати от нея. Понякога природата крие и заплаха за човека. Детето не може да се види извън темпоралния и топически отрязък, в който то съществува във времето и пространството. То няма абстрактното мислене на възрастните. Не познава библейското „от пръст сме и на пръст ще станем“. Такива преживявания пораждаат голяма тревога у хората. И тогава природата се превръща в бреме. Т.е. нужно е силно усещане за себе си и кураж, за да може човекът да установи творческа връзка с природата. Тя е изначално заложена у децата. Наистина, у малките деца Азът е още неукрепнал, но именно несъзнаваното То, което преобладава в детството, е гаранция за тази творческа връзка между дете и природа, когато детето я чувства интуитивно и тя е в синхрон с радостните му, възторжени изживявания.

¹ Мей, Р. *Човекът в търсене на себе си*. – София : Изток-Запад, 2014.

Анимистичното начало е вродено у детето. Това, което при раждането на детето Джейкъб Морено нарича „вселенска идентичност“, т.е. неразделимата му свързаност с Вселената, бележи по специфичен начин цялото детство – детето остава свързано с природата по специфични духовни казуални закони. Тук пак ще дойде въпросът – нали възрастният творец създава детското стихотворение? Да, но това става през детския спомен и през детското светоусещане за целостта на света. Затова в българската литература за деца, към природата и сезонния кръговрат доминира едно тъй близко до пантеистичните усети възприятие. Ще приведем повече литературни примери, защото те са и по-голямата част от българската детска литература. Природата и сезонният кръговрат не са просто фон на детските преживявания, а част от „вселенската идентичност“.

В българската литература за деца има едно стихотворение на Ран Босилек, чиято бликаща жизненост отваря сърцето и отърсва от всички тегоби:

*Мамо, бабо, тате,
весел Май изпратил*

*пъстра пеперуда,
палава и луда.*

*На крилце ѝ пише:
„На цветя мирише.*

*Светло слънце грее.
Волна птичка пее.*

*Рой дечица тичат,
росни китки кичат.”*

*Мамо, бабо, тате,
Май ми вест изпрати,*

*че ще се намръщи,
щом съм още въщи.*
(Ран Босилек – „Пеперудка“)

Не събира ли това стихотворение всичко, което – психоаналитично и психодраматично – може да усетим и провидим в прагматиката на общуването: дете, семейство, външния свят, животни, природа, сезони. Затова наричаме литературата, и в частност литературата за деца, психоаналитичен ключ към себеразбиране и себеизразяване. Неразделими са тези теми: игра, природа, сезони. Най-уместно е, когато разглеждаме играта като първата житейска роля на детето, тя да бъде разгледана в истинския ѝ контекст – природата. Детето и външният свят са в неделима симбиоза. Затова ще разглеждаме творбите за природата и сезоните в тясна връзка с детската игра и детските преживявания.

За сезоните като тема в литературата за деца може да се направи и отделна антология. Прави впечатление, че зимата, пролетта и есента са значително по-често на сцената от лятото. Когато споделихме това наблюдение, отговорът беше шеговит: „Ами детските писатели тогава са почивали!“. Има и друго обяснение. Тези три сезона са свързани с играта, училището, другарите, движението. Зимата – с шейните, пролетта – с пробуждането на природата и развигора, есента събира пак децата в училище. Лятото е малко статично, лениво, децата са се пръснали през ваканцията и понякога това общение в съвместните игри липсва.

Почти няма писател за деца, в чието творчество да не присъстват активно сезоните. Сезоните са постоянна тема в литературата ни за деца. Тук е уместно да кажем, че през 1927 г. излиза книгата на Елин Пелин „Песнички“, издание на Министерството на Просвещението като „Библиотека за малките“ № 16. Тази книжка изцяло е посветена на сезоните – разделена на четири части. Това са 33 стихотворения, посветени на сезонния кръговрат.

Природните картини и състояния винаги са пресъздадени през преживяванията и възприятията на детето, през общуването дете-природа и най-често през играта на детето. Нещо повече, природата играе наред с детето, тя е редом с него в игрите – тя самата е едно играещо дете. На сцената е детето в общение с природния сезонен кръговрат. Детската вяра, че природата, животните, растенията и другите материални обекти също имат душа, е изначално заложена. Детското усещане за единението на света едва ли може да бъде наречено „примитивна култура“. Напротив – загубата на този усет в по-късна възраст неминуемо е и загуба на значителен дял от онова, което наричаме човечност.

Всеки сезон, видян, преживян и премислен през детските очи, през детския опит, носи своя специфична красота. От психоаналитична и психодраматична гледна точка сезонът, който и да е той, се изиграва в творбите за деца като една пиеса, в основата на която е действието, играта. Има и чисто пейзажни стихове, но повечето са предадени като на сцена през погледа на детето в действие и игра.

Зимата

За зимата Константин Константинов е сътворил вълшебната приказка „Горският цар“. В нея има и приказно вълшебство, и символистична образност:

В грамадната пещера на Горският цар беше полутъмно и тихо. Постлана с меки кожи, златист мъх, накинена с еленови рога и големи пъстри кристали, тя лъхаше на див мед, горски тамян и мащерка. През отвора се промъкваха модроалените лъчи на слънцето, което залязваше.

Възлегнат в своя ъгъл от сталактити, Горският цар мълчаливо чакаше. Тая заран бе паднала първата слана и той веднага изпрати трите си дъщери да притъкмят земята за зимата, която вече идеше. Сега те трябваше да се върнат и да му съобщят всичко каквото са видели и наредили. Първата – между растенията. Втората – в царството на животните. Третата – най-малката – в света на хората.

Всичко в тази приказка – паяжинните одежди, цветя в косите или шевици по дрехата на трите дъщери, е съновълшебно. Като „сън наяве“. Но когато заговорва третата дъщеря и разказва трогателната история за малкото момче, което тегли с премръзнали ръце кола с вършини, приказката добива всекидневен, суров битово-реалистичен характер за бедността – как майка му е изплела само една ръкавица – и за цената на труда. Горският цар ще дари скъпи диаманти на бедното момче, скътани в ръкавицата, която то ще намери на следващия ден на пътя. Цялата приказка е възхита пред анимистичното начало в природата с присъщия на автора стил да създава свят от хора и природа – изконно свързани.

Краят на приказката ни изпълва с притихналост пред величието и тайнството на природата и любовта, така както само К. Константинов може да го сътвори.

Точната дума тук е екстаз:

Слънцето бе залязло вече. Тъмната гора мълчеше. В мрачината светеха само гнилите пънове. По гората пролази неочаквано ледена тръпка. Зашумяха оголените дъбове и буки. Радостно запяха черните борове. Потоците постепенно бавно заглъхваха, сковани от лед.

И сутринта рано-рано гъст едър сняг се стелеше тихо над земята.

Как е пресъздадена зимата в лирическите творби на българските писатели за деца? Ран Босилек в „Магесница“ създава наистина един несрещан магически образ на зимата. Образ, който дори е магически зловещ – белокосата Баба Зима яхва сив вълк. Има нещо много езическо в тази образност. Дали Баба Зима не е магьосница, която освен че носи радост на децата не обладава и злите сили? Тя е примамила и приспала с магия Слънцето. Бихме видели философски в това действие изкушението и въвличането в мрака, въвличането в антиживота. Вълкът би изразявал деструктивното. Образът на зимата тук ни напомня, че освен светлина и слънце в света има и мрак, и безизходност.

Психоаналитичният прочит на една творба ни дава опцията освен през розови очила да виждаме и тъмнината на несъзнавания дълбок пласт на човешкото – „долу в долините“. Навсякъде, където отиде, магесницата Баба Зима носи сняг и мразове. Не са ли това човешките съмнения, колебания, страхове – всичко онова, което е в противовес на слънчевата увереност и възвисеност?

Ето тази разфучала се магесница-зима:

*Белокоса Баба Зима
зад гори палати има.
Слънча светъл там отвела.
златната му дреха снела.
Губер снежен му послала
и с магии го приспала.*

*Яхва вълк сив тя тогава,
полетява, зафучава...
Обикаля планините,
слиза долу в долините.
Вред къде се озове,
носи сняг и мразове.*

Велик творец е Ран Босилек, защото зад простотата на първичната яснота се крие философска и естетическа дълбочина. Точно този творец, който на пръв поглед сътворява само най-светли възхвали на радост и игра, може да отрази дълбинността на детството по аналогия на дълбинната психология (психоанализата). Както и философията на дуалистичността. И ако неговата Патиланска сага е като детска Библия за играта, то цялостното му творчество е Библия на Детството.

По своето философска дълбочина носи и зимното стихотворението „Бяло и черно“ на Елин Пелин.

*Що виждам тая сутрин –
нощеска сняг валяло!
Където да погледнеш –
все бяло, бяло, бяло!*

*На двора стои врана,
замислено мълчи,
подплашено врабченце,
цвърчи, цвърчи, цвърчи.*

*Бедняк нещастен мина
по улицата сам,
Наведен той вървеше
едвам, едвам, едвам.*

*Къде в студа го гонят
неволите му верни?
Набръчкали го мисли –
все черни, черни, черни.*

*Що виждам тази сутрин –
нощеска сняг валяло!
Където да погледнеш, –
все бяло, бяло, бяло.*

То е като графика. Животът в граничните си състояния, животът в бяло и черно е особено отчетлив през зимата. Философия, която, както знаем, Елин Пелин е споделял като характерна и за човешката природа – че носим в себе си и бялото, и черното; и доброто, и лошото. Това неминуемо ни напомня израза на Фройд, че човекът и в доброто, и в злото може повече, отколкото предполага. Това в две думи е философията и психоанализата. Не бива да подминаваме и социалния елемент в стихотворението: как белотата на снега, на природното контрастира с черните мисли на бедняка от неволите му. Нима може да има по сполучлива находка –

„неволите му верни“? Неволно се запитваме дали това стихотворение е само за деца.

Стефана Цанкова-Стоянова в „Зима“ създава лаконично в първия куплет образа на зимата, като че ли излязъл от Андерсеновата приказка „Снежната царица“:

*Зимата е хубавица,
цяла в пух и бял атлаз,
с каменно сърце царица –
от дъха ѝ лъха мраз.*

Сред шедьоврите на класиците се нарежда и „Зимна приказка“ на Иван Василев:

*Над селото пада пухкав сняг,
а децата лудо тичат пак,
обикалят двора и без ред
блъскат се във трънения плет –
и ловят снежинките с уста...
Падат, стават, тъй до вечерта!
А комините намятат пак,
както лани рунтав бял калпак
и запушват с дяволски лули...
Сняг вали, вали, вали...
Побеляха къщи и нивя,
спи на топло родната земя.
А като прекрасен детски сън
разпиля се весел, бистър звън
и на чудна, приказна шейна
към незнайна, слънчева страна
тръгват и дървета, и къщи...
Над селото падна вечерта!*

„Зимна приказка“ е като сън или „сън наяве“. Великолепна е метафората в края на стихотворението как като в детски чуден сън тръгват към незнайна, слънчева страна на една

приказна шейна и дървета, и къщя... Това е една интензивна, жизнена детска рисунка, която не познава и не признава земното притегляне. Или като платно от сюрреалист в чудновати, променящи се съчетания. За децата зимата е не по-малко животворна, пълна с енергия, от пролетта.

И още едно по-статично картинно зимно стихотворение от Дора Габе – „Ледени приказки“:

*По стъклата приказчица има,
нареди ги снощи Баба Зима,
ни с уста разказани,
ни с перо белязани.
Как ли ги е наредила,
как ли ги е нагласила!*

[...]

*Мама рече:
те са сънища
още несъбудени!*

Поетесата се вглежда във филигранните фрески на студа по стъклата. Те не могат да се сравнят и с най-изкусните фрески и витражи, създадени от човешка ръка. Тук с неподражаемо въображение е рисувала Природата и е създала „несъбудени сънища“ – скрежни приказки с птички. Тези „несъбудени сънища“ са и до голяма степен несъзнавани. Несъзнаваното на детето. Въображението на Мирозданието е недостижимо. Не сънуваме ли и ние един сън – зимата, скрежните приказки по стъклата, детето, което сме до края? Има я закачката-предупреждение, към онези, които нямат сетива за чудото – „който на разбира, пръстчето да не въвира“. Пред това вълшебство можеш да стоиш само да гледаш и да се учудваш. И майчината мъдрост е тук. Тя интуитивно ще изведе на децата си и природното, и естетическото през сънно-несъзнаваното. Неслучайно краят на стихотворението е така сънно-приказен.

Пролетта

И пролетта, и майчинството са не просто символ на живота, а самият живот, самото Рождественско тържество на природата. Майката-пролет е закрила, сигурност, нежност; тя „грижно вика, нежно прегръща, завива, люлее, приспива“ – все действия изконно присъщи на майката. И пролетта, и майчините ръце са направени от нежност. Краят на тази вълшебна съновна приказка ни отнася някъде далече, където ще мине „огнен Слънчо“, с поглед „злат и гален“, а „поясът – ален, ален“. За това емблематично стихотворение за пролетта единствената дума би била „вълшебство“. Тук е целият Асен Разцветников – благ и нежен.

Има още едно неподражаемо стихотворение на Разцветников – „Пролет“. Такава вакханалия на духа, такъв възторг, граничещ с амок, такова общение и разтваряне в природата – не може да се преразкаже:

*Пънките се пукат,
топъл вятър вее...
Иде ми да викам,
иде ми да пея.*

*Иде ми да падна,
Черня да прегърна,
иде ми да ритна
бабиното гърне.*

*Па да хукна бърже,
бърже из вратата –
да търкулна кака,
да прескокна батя.*

*Да изплаша страшно
гълъбите сиви,*

*с корен да изтръгна
цъфналата слива.*

*И кат нищо-пречка
стобора прекрачил,
да си яхна мигом
черното малаче...*

*Сбогом, тате, мамо,
няма да се върна –
гътнах пак във къта
бабиното гърне!*

*Де-бре, ху-бре, Мачо,
де-бре, ху-бре, карай!
Карай и събаряй
къщи и дувари!
(Асен Разцветников, „Пролет“)*

По сила и дълбочина на екстаза настроението тук е сравнимо със споделеното от детските преживявания за нощното небе над Добруджанския Харманлък у Дора Габе или величието от Сливенския Балкан, видяно от К. Константинов. Онова гранично екстазно състояние, когато се сливаш с природа и Бог и не знаеш защо ти се плаче – от щастие или от мъка. Нещо, което те стиска за гърлото. Това, което от психоаналитична гледна точка е дуализмът на Ерос и Танатос, нагонното единение. Любов и агресия в едно. Живот, Любов, Смърт стават неделима и взаимопотенцираща субстанция. За да се създаде живот, създаващото умира. Екстазът на неопикуемото сливане. И може би още несъзнаваното желание на порастващото дете да напусне бащиния дом – за да открие себе си, да съгради своя Аз. Ритнатото бабино гърне, стобора, прекрачен като „нищо-пречка“, не е ли категоричен намек за прощаване с традицията, за преодоляването на котловинния поглед към света?

Как възхваляват пролетта два врабеца? Как Ран Босилек толкова лаконично създава един несрещан образ на пролетта с широк диапазон на образност и чувства? Пролетта е хем нещо толкова насъщно и земно като зрънцето ечемик, хем ангел светлолик, който те храни със слънчеви трохички. Никъде другаде не се среща в българската поезията за деца такава метафора – „слънчеви трохички“, и такъв лаконичен поетичен изказ на земност и святост в едно.

*Два врабеца си църцорят
и възхвалят първа пролет:
– Чик-чирик!
Тя е зрънце ечемик.
- Чик-чирик!
Тя е ангел светлолик.
Тя със слънчеви трохички
храни божшите птички.
(Ран Босилек, „Първа пролет“)*

Цялата взривна енергия на природата е събрана в тези „слънчеви трохички“; тя е жива, тя говори на сетивата ни. „Пролетен вятър“ на Ран Босилек също носи това опиянение, тази омая и лудуване, които не могат да се анализират – трябва да бъдат оставени само да въздействат на чувствата и сетивата. Ненаситността да пиеш пролетта:

*– Ветре, ветре, де си бил?
– Радост пролетна съм пил.
По горите, по полята,
при звездите в небесата.*

*И, омаен, аз се рея,
вея, нея и лудея –*

*ту прозорците заблъскам,
ту в очите дъжд запръскам,*

*ту с играчите затичам,
лудо шапките им свличам...*

*Те ги гонят, аз се смея,
вея, пея и лудея.*

Отново това опиянение на духа от сливането на земя, вятър, звезди, небеса, деца в единната песен на Мирозданието. Само Ран Босилек и Разцветников могат така неповторимо да изразят амока от взривни чувства, лудешката игра на пролетния вятър. В тази дивост – „**вея, пея и лудея**“, са отново Ерос и Танатост в едно. Създание и разрушение в неделимо единство. Това, което едно дете смътно с порастването започва да усеща, но не знае как да го изрази. Нагонът, порастването, болката и радостта едновременно. И веш, и пееш – това наистина е лудост. И както често става, ние се свързваме с другия, другите по-често с и чрез лудостта си.

Да видим какъв образ създават българските писатели за деца на най-пролетните месеци: април и май.

В стихотворението си „Април“ Асен Разцветников за пореден път създава един шедьовър в класическата българска лирика за деца. Този образ на Април е облъхнат от толкова тайнственост и вълшебство. И макар да се казва, че Април като добър стопанин върши своята природна работа, докато децата спят, цялото стихотворение ни напомня и отправя към един сън:

*Април е тук, дечица,
той дойде оня ден,
той дойде в колесница
със коша си зелен.*

*Той слезе в здрачината,
с наметка се покри*

*и скри се в планината —
в незнайни пещери.*

*Но бди от пещерите,
но бди той ден и ноц
и щом вий тук заспите,
той дига своя кош.*

*Той дига го и слиза
през тъмния букак
и бялата му риза
светлее като сняг.*

Виждаме тайнствения образ – Април бди в пещерите – надолу, в царството на съновното. Великолепната картинност се постига с тази графичност: „тъмен букак“ и „бялата му риза, която светлее като сняг“. Тук има и графичната строгост, но и финеса на графичната линия. Последните два стиха представят образа на април от друг ракурс. Той шепне в тишината и ред по ред дарява. Той е като Бог създател. Последният стих е равен по сила на сътворяването на света. Наред с тържествеността от това съзидание, то е толкова детско като чувствителност и близост с употребата на умалителните думи – тревича, клонче. Ако Ран Босилек е трубадурът на радостта и играта в детската ни поезия, а Дора Габе изразява детския емоционален опит, то Асен Разцветников е философът и психоаналитикът, който знае, че и тъмното ни дърпа там някъде в детското, дълбокото несъзнавано.

Спряхме се на стихове, посветени на пролетта, където всичко оживява в единение – природа, животни, хора. Не е ли това онзи прастар анимизъм, който е присъщ на първобитния човек и на децата в тяхната игра. В „Тотем и табу“ (1912-1913) Фройд му посвещава цяла глава, наречена „Анимизъм, магия и всемогъщество на мислите“. Ядрото на анимизма е в това, че душите на животните, растенията, предметите са се

образували по аналогия с човешките души. Допуска се, че примитивните хора са достигнали до този своеобразен базисен дуалистичен възглед в резултат от наблюдението на феномените на съновидението и смъртта, толкова подобна на съня. Вероятно за генезиса на това разбиране, проблемът за смъртта е станал изходна точка. За примитивния човек, безкрайното продължение на живота – безсмъртието, – е нещо саморазбиращо се. За хората става обичайна склонността да схващат всичко по свой образ и подобие и да пренасят върху всичко човешки качества. Светът се приема в неговата цялост. Така в хода на историята на човечеството се оформят три мисловни системи, три значими светогледа: анимистичен (митологичен), религиозен и научен. За анимизма говорихме и при детската игра и играчките, но сега ще изясним някои характерни особености.

Тук ще отворим една скоба и отново ще припомним – с анимизма е свързано и така нареченото „всемогъщество на мислите“. Този термин Фройд взема от един свой клиничен случай („Човекът-вълк“), където пациентът изпитва тази връзка между себе си и света и смята, че детерминира (управлява) случващото се. При невротичите (с натрапливи неврози) е налице надценяване на душевните процеси за сметка на реалността, където афективният живот е доминиращ. Това всемогъщество на мислите са наблюдава в детската игра. То се открива и в основните похвати на приказките. Например: вълшебни пръстени, килимчета, покривки изпълняват всички желания на героя, ботуши самоходки и още, и още. Ако потърсим генезиса, ще го открием още при „Аладин“ или „Златната рибка“. Това суеверие се наблюдава при дивака, натрапливия невротик и... при децата. Трябва да отбележим, че това „всемогъщество на мислите“ се е запазило само в една област на нашата култура – тази на изкуството.

Децата в ежедневните си игри вярват във всемогъществото на мислите. Те вярват, че това, което мислят, винаги се материализира. В езотеричен аспект това е вярно, защото всичко е енергия: и мислите също. В тези творби за

деца, свързани с природата и сезоните, които разгледахме, това се усеща в още по-голяма степен, защото детето досътворява и оживява на вътрешната си психична сцена с вътрешните си импулси и фантазии външните природни реалии.

Когато говорим за пролетта и анимизма, неминуемо трябва да се спрем и на **света на цветята**. Ще цитираме един пасаж от книгата на Ан Шютценбергер, който на пръв поглед тук поставен, звучи малко странно, но погледнат в по-общ философски, теологичен и най-вече анимистичен план, показва, че мястото му е тук:

Вече не сме във времената на Никеийския събор: „Срам за този, който смята, че жените нямат душа; *те имат нещо като душа като животните и цветята* (забележка, оспорвана от един епископ по време на Македонския събор през 538 г.)².

Въпреки че поводът е да се репарира статусът на жената наред с мъжа, тази фраза казва много още в тези ранни векове, като се приема, от теологична гледна точка, че животните и цветята имат душа (и чак след тях се нарежда жената!). Това ни дава още едно основание да се спрем на цветята в българската литература за деца.

Ето как двама стихотворци рисуват детския си спомен за най-нежното и най-храброто цвете – кокичето. Неслучайно у Ран Босилек кокичето, наричано от някои народи „снежна капка“, а на френски името му е описателно – „пробиващо снега“, е избраникът, който Слънчо изпраща да възвести промяната Пролет, надеждата за нов, изпълнен с чистота, топлина и кураж живот:

*Зафуча Долнякът,
виком викна рано:*

² Шютценбергер, А. *Синдромът на предците*. – София: Колибри, 2014.

*„Ставай, събуди се,
цветенце избрано!*

*Бисерна премяна
Слънчо ти изпрати,
теб избра да радваш
бедни и богати.*

*Теб избра да кажеш,
че той пак ще грее,
че в гората скоро
косът ще запее!”*

*Бялото кокиче
от сън се събуди,
новата премяна
гледа и се чуди.
(Ран Босилек, „Кокиче“)*

Най-честото сравнение за минзухарите е оприличаването им със свещи. Ето че тук се явява и един от най употребяваните изрази в поезията на символистите – „теменужен мрак“. Асен Разцветников в „Минзухари“ отново ни приобщава към една анимистична, баладична сцена, където Бог, животни и цветя дишат в природно единение. Децата познават това божествено природно единение, светлика на минзухарената слънчева радост и бодрост още преди поета:

*В късни нощи, яхнал конче
с алени крила,
Бог обходи и преброди
хълми и поля.*

*Бог огледа и прегледа
всеки дол и рът,*

*де тревы и животинки
никнат и растат.*

*Сепнати от сън дълбоки
в късен тъмен час,
мъничките животинки
ревнаха със глас.*

*Спря се Господ във почуди:
ето ти бела!
Трепна аленото конче
с леките крила.*

*Но – засмя се Бог и кимна
с бялата глава,
па запали златни свеци
в младата трева.*

*Златни свеци – минзухари –
пламнаха безброй.
Звънна в мрака теменужен
и отмина Той.*

*И остаха минзухари
с пламнали глави
да си светят на гадинки,
пъпки и тревы.*

*Да им светят с ясен пламък
в нощните тъми –
та, горкинки, да не плачат
в тъмното сами.*

Природният свят обаче невинаги е умилително-идиличен. Да видим как К. Константинов в разказа „На полето“ е построил сцената, в която скромните полски цветя стават

носителите на често срещани драматични човешки отношения. Тук има и баснен оттенък с поука, и импресионистична окраска:

До една шубрачка в полето бяха поникнали няколко цветя: скромна лайкучка, по-далеч – присмехулно жълтурче, а по-насам – един едър мак. Той беше глупав и зъл. Много се гордееше със своя ярък цвят и заради туй дигаше високо главата си и искаше на всички да заповядва. Толкова зъл беше той, че дори изпускаше отрова. И когато някоя дребна бубулечица, помамена от червения му цвят, влизаше в чашката му, тя излизаше оттам с клатушкане като пияна, и после дълго се търкаляше по околната трева. Живееха си тъй всеки ден цветята. Но ето че на мака му дотегна и той поиска да се сприятели с лайкучката. Но тя съвсем не му обръщаше внимание и не го обичаше заради гордостта и злобата му... но един ден, незабелязан дотогава, цъфна до лайкучката синчец. Тъй плах и смирен беше той, тъй хубаво поглеждаше, че лайкучката изведнъж го обикна, сприятели се и често си шепнеха нещо весело и приятно. Макът всичко виждаше и гореше от яд.

Така през анимизма всъщност изпъкват на преден план човешките страсти, човешката гордост, злина, ревност, доброта, насмешливост – цяла палитра от емоции. Как завършва тази сцена? Извива се буря и гордият мак, който иска да покаже на всички колко е силен и безстрашен с вирната глава, става жертва на, бихме казали, егото си. Смиреността и предпазливостта на другите цветя се оказват по-подходящи сред вилнеещата буря.

Нека завършим прочита на стиховете за пролетта през анимизма с една великолепно персонификация на лятото от Ран Босилек наречена „Юни Синеок“. Стихотворението е истинско тържество на младостта, жизнеността, радостта от живота. Юни тук е млад Бог, който „в пръски цял блести“:

*Дървесата клонки свели
над вира дълбок,
спи под сенките дебели
Юни синеок.*

*Вик насреца се раздава,
екват смехове.
Трепва Юни, мигом става,
гостите зове.*

*Ето рой деца се свличат
горе от рида,
хвърлят дрешките и тичат
в топлата вода.*

*Лудо скачат и цамбуркат,
по брега търчат
и отново пак се гмуркат,
радостно крещят.*

*Юни въвн под дървесата
в пръски цял блести.
С пресни ягодки децата
той ще нагости.
(Ран Босилек, „Юни Синеок“)*

Веселото, ясно и безгрижно лято, което може да накара и камъка да узрее, има благодатна сестра – **Есента**. Есента на Ран Босилек е златокоса, засмяна, гиздава в злато и пурпур и пак мисли какви изобилни, благодатни дарове да поднесе на малките играчи.

*Златокоса и засмяна,
дар дарува Есента:
кичи с гиздава премяна
дървеса, треви, цветя.*

*Тя обсипва ги със злато
и със пурпур ги краси –*

*да се радват, докогато
зла слана ги покоси.*

*Тя за малките играчи
носи сладки плодове,
тя изпраца за орачи
благодатни дъждове.
(Ран Босилек, „Златокоса Есен“)*

Между творбите на Стефана Цанкова-Стоянова има едно стихотворение, което няма аналог в българската поезия за деца. То е озаглавено „Градината в мъгла“. Дюлите прегърбени, нежната бреза, борът кичест – всичко е обвито в припадналата мъгла. Едва ли има друго стихотворение в литературата за деца, което да е толкова сънно-призрачно, така фантазно-приглушено и въвличащо ни в несъзнаваните територии, които още вътреутробно присъстват у индивида. Това е като някакъв отглас – спомен от бъдещето. И не знаеш това „дежа вю“ ли е, „сън наяве“ ли е? Дали това е стихотворение само за деца?

*Бял пушек ли пуши
в клонестите круши?
- Не, мъгла припадна,
сякаш посред пладне
изведнъж се мръкна.
Тихо се примъкна
в нашата градина,
с було я прибули,
цяла скри, затули.
Старите ни дюли,
дето са навели
клони почернели,
криви и чепати, –
в белий дим изглеждат
бабички гърбати.*

*А брезата нежна,
що зад тях наднича,
стройна и напета
в наниз от рубета –
гиздаво момиче
в дреха белоснежна.
Борът пък до нея,
кичест до стобора –
царски син изглежда,
в хубава премяна,
плюшена, зелена,
с капчици-елмази,
приказен и славен,
гордо там изправен,
ден и нощ да пази
своята сестричка,
бялата брезичка.*

(Стефана Цанкова-Стоянова, „Градината в мъгла“)

Няма по-добър епилог на този пространен анализ на класическите детски стихотворения за сезоните от стихотворението на Васил Ив. Стоянов. Какво ще ни разкаже детето-протагонист на Васил Ив. Стоянов във „Все добре е“?:

*Батьо зимата харесва
кака иска пролетта,
дядо лятото калесва,
баба хвали есента.*

И ще обобщи така, както само едно дете може да го чувства:

*Пролет, лято, есен, зима,
аз ви казвам и съм прав:
и игри, и радост има –
само да съм жив и здрав!*

Като завършек за природно-вселенското възприемане на света, за усети за Божественото и същевременно през баладично-фолклорното, да се докоснем до „Звездно хоро“ на Стоян Дринов. Ако във „високата“ литература имаме неповторимото „Гора зашуми,/ вятър повее, /звезди обсипят свода небесен...“, то в детската ни литература ще срещнем пресъздаването на вечерното природно състояние през игровото, през сценичното и анимистичното. Това е един драматично звучащ акорд за дуализма на небесните светила.

*Рой звездици раногрейки
хоро кършат на небото,
ясен месец хоро води,
кривнал капа на челото.*

*Хем ги води, хем им дума:
„Леком, леком дружки млади,
леком тропкайте хорцето,
да ни Слънчо не угади,*

*че е Слънчо враг неверен –
той леглото ще остави,
вази млади да погуби,
мен в морето да удави.*

Тук има една особена поанта. Знае се, че месецът и звездите сменят слънцето в денонощния кръговрат, но като че сме свикнали светилата да се разбират помежду си. В „Звездно хоро“ авторът е акценирал на известен антагонизъм между светилата. Това ни открива една друга гледна точка – за дуализма, а той от своя страна кореспондира с дуализма Ерос и Танатос. Ако денят, Слънцето са животът – Ерос, то звездите и Месецът са неговото изгасване – Танатос. Отново в онтологичен план може да изведем тенденцията как те се потенцират и смъртта дава живот, а животът окончава със смърт. През тази психоаналитична дуалистичност провидяхме

нееднократно творби от българската литературата за деца в различни аспекти.

Един от най-влиятелните теолози на 20 век Паул Тилих казва: „Принципите, върху които е устроена вселената, трябва да се търсят и у човека“. Цитирайки тези думи, психоаналитикът Роло Мей добавя: „...а и обратното е вярно – че това, което откриваме в човешките преживявания, до известна степен е отражение на това, което е истинско и във Вселената“³.

Да припомним размислите на Фройд:

Само в изкуството е възможно разкъсан от желания човек да създава нещо, наподобяващо задоволяването на тези желания, и благодарение на художествената илюзия тази игра да предизвика афективни въздействия, сякаш е нещо реално. С право се говори за магията на изкуството и с право човекът на изкуството бива сравняван с магьосник⁴.

В тази статия се докоснахме до толкова изразени чувства, които природата и сезоните извикват у твореца за деца. Бащата на психоанализата се спира нееднократно и на въпроса, откъде произтича склонността у човека душевните процеси да се проектират навън. Допускането е, че това води до разтоварване на психиката. И обобщава:

По отношение на психологията на тези народи, останали в своето развитие на анимистичния стадий, нещата може би ни изглеждат също толкова лесни, както и психическият живот на детето, което ние възрастните вече не разбираме и поради това сме подценили неговото богатство и неговата чувствителност⁵.

Би било добре да положим дихотомията дете-природа и в един друг историко-културологичен контекст. Отново ще се позовем на Роло Мей как изглежда тази дихотомия в света на

³ Мей, *Човекът в търсене на себе си*.

⁴ Фройд, З. *Тотем и табу*. – София: КХ, 2013.

⁵ *Ibid.*

възрастните: „Връзката ни с природата се къса не само заради празнотата в нас, но и заради нашата тревожност“. После авторът проследява усещането за природа и как то процъфтява през Средновековието, Ренесанса и как от началото на XIX век взните се наклоняват към това да се овладее природата. Тук се цитира и колоритната фраза на Паул Тилих „Светът се е разомагьосал“⁶.

И точно тук, след като разгледахме през анимизма природата, сезоните, цветята в българската детска литература идва, в противовес на света на възрастния, спасителното чувство, че светът на детето още не е „разомагьосан“.

Библиография

Мей, Р. *Човекът в търсене на себе си* [May, R. *Man's Search for Himself*]. – София: Изток-Запад, 2014.

Шютценбергер, А. *Синдромът на предците* [Schützenberger, A. *The Ancestor Syndrome*]. – София: Колибри, 2014.

Фройд, З. *Тотем и табу*. [Freud, S. *Totem und Tabu*]. – София: КХ, 2013.

Rossitza Chernokozheva, PhD
Institute for Literature – BAS
E-mail: r_chernokozheva@abv.bg

⁶ Мей, *Човекът в търсене на себе си*.

**МИЛА РОДИНО, ТИ СИ ЗЕМЕН РАЙ!
ПРИРОДАТА НА БЪЛГАРИЯ, ПРЕДСТАВЕНА В
ДЕТСКИТЕ ИЛЮСТРАЦИИ ОТ 60-ТЕ ГОДИНИ
НА ХХ ВЕК**

Катерина Гаджева

*Институт за изследване на изкуствата –
Българска академия на науките*

Резюме: *Една от най-важните задачи на социалистическата литература, ориентирана към децата, е да възпитава любов и преданост към родината. В този процес съществена роля имат илюстрациите, които трябва не просто да бъдат запомнени, но и да провокират чувства като умиление, спокойствие и радост, с които впоследствие малките да свързват представите си за България. През 60-те години на ХХ в. в българското изкуство се налагат нови естетически модели, които засягат и оформлението на книгите. Статията фокусира вниманието върху въпроса дали експериментите на художниците в областта на илюстрацията се приемат от децата, които са принудени да преминат от реалистичните изображения към нова, непозната до този момент за тях декоративно-плоскостна визия.*

Ключови думи: *Българско изкуство от 1960-те, социалистическа пропаганда, социалистическо възпитание, детска илюстрация, родолюбие*

**DEAR MOTHERLAND, YOU ARE AN EARTHLY PARADISE!
THE NATURE OF BULGARIA, PRESENTED
IN CHILDREN’S ILLUSTRATIONS FROM THE 1960S**

Katerina Gadjeva

Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *One of the most important tasks of socialist literature oriented towards children is to educate love and devotion to the motherland. In this process, illustrations play an essential role – they should not only be remembered but also provoke feelings such as*

sympathy, peace and joy, with which the little ones will later associate their ideas about Bulgaria. In the 1960s, new aesthetic models were introduced into Bulgarian art, which also affected the book design. The article focuses on the question of whether the artists' experiments in the field of illustration were accepted by children, who were forced to move from realistic images to a new, previously unknown to them, decorative book layout.

Keywords: *1960s Bulgarian Art, Socialist Propaganda, Socialist Education, Children's Illustration, Patriotism*

Съществуват различни мнения по въпроса помагат или пречат илюстрациите, съпътстващи литературните произведения, ориентирани към децата. Докато написаните истории се разгръщат бавно и постепенно, под формата на спирали, то изображенията, тъкмо напротив, са значително по-концентрирани и директни в посланията си към зрителите, които лесно могат да попаднат в „клопката“ на прецизно нарисуваните детайли и да се плъзнат по повърхността на текста, без да навлизат дълбоко в неговото съдържание. Особено трудно е илюстрирането на фантастични или приказни истории, които имат за цел да провокират въображението на малките читатели. Владимир Пропп е категоричен, че колкото и да са красиви илюстрациите в книгите, от колкото и талантливи автори да са, те не предават същността на приказния свят, а представляват просто негова стилизация. Според Пропп „принципно е невъзможно приказките да бъдат илюстрирани, тъй като събитията в тях се случват извън времето и пространството, а изобразителното изкуство ги пренася в реалността, отнемайки приказността на историите“¹. В същия дух е и мнението на Бруно Бетелхайм, според което илюстрациите не са полезни за малките, тъй като насочват интереса и въображението им извън тях самите и отклоняват вниманието им от въпроса как те биха преживели

¹ Пропп, В. *Собрание трудов. Руская сказка*. – Москва: Лабиринт, 2000, с. 16.

историята, ако участваха в нея². На противоположното мнение обаче е Валтер Бенямин, който посвещава немалко свои есета на проблеми, свързани с играта, обучението и текстовете за малките. Той защитава тезата, че тъй като голяма част от детската литература е педагогически несъобразена с психиката и интересите на подрастващите и често е скучна за тях, илюстрациите се превръщат в „спасителна благодат“. „Художникът и детето – пише той – общуват директно чрез изображенията, които са портал, водещ към други, радостни и свободни пространства. Илюстрациите заобикалят педагогическите теории и бързо, зад гърба на писателите, децата и художниците стават близки“³.

Днес повечето автори могат сами да изберат дали техните произведения да бъдат илюстрирани или не, с кой художник да работят и каква да е сететическата насока на изображенията, визуализиращи историите, разказани с думи. Настоящата статия обаче ще фокусира вниманието върху една друга реалност – социалистическата, в която решенията за това как трябва да изглеждат детските книги се взимат от властта. Управляващите използват текстовете и образите, за да отправят към подрастващите определени идеологически послания, като по този начин контролират дори и свободното им време, прекарано у дома. Обект на интерпретации ще бъдат някои илюстрирани книжки от 60-те години на XX век, предназначени за най-малките и учениците от началните класове. Ще бъде потърсен отговор на въпроса интересуват ли се художниците от реакциите на децата и съобразени ли са изображенията, представящи емблематични природни картини от България, с когнитивните особености на различните възрастови групи.

В годините, в които възможностите за въздействие върху масите са все още ограничени, книгите – най-близките

² Bettelheim, B. *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*. – New York: Thames and Hudson, 1976, p. 59-60.

³ Freudenburg, R. *Illustrating childhood – “Hansel and Gretel”*. – *Marvels & Tales*, 1998, № 2, p. 263.

приятели на децата, се превръщат в предпочитаното от властта пропагандно средство, чрез което малките се запознават с нормите на поведение, моралните ценности и отговорностите в социалистическото общество. Партийни дейци, журналисти, литератори, педагози и изкуствоведи активно обсъждат въпроса какви трябва да бъдат книжките, за да могат не само да радват децата, но и да развиват характерите им, поведенческите им способности и не на последно място – естетическия им вкус. Първото и най-важно условие е, литературата за тях да бъде отпечатвана в голям тираж, така че да достига до всички краища на страната, обхващайки възможно най-широк кръг от подрастващите. Това се оказва проблем, който започва да се разрешава едва през 60-те години: „По лавиците на книжарниците в Пловдив, Варна, Русе, Плевен, Благоевград – четем на старниците на вестник „Народна култура“ от 1959 г. – няма детски илюстрирани книжки, да не говорим за малките градове и особено селата, където те въобще не стигат. [...] Всяка новоизлязла книжка, особено ако е по-красиво оформена, не се задържа на пазара повече от един до два месеца. Даже и книжки, чието художествено качество е съмнително [...] бърже се разпродават поради липсата на по-добри. [...] Има случаи, когато книжките буквално се разграбват в няколко дни, като „Медената пита“⁴, издадена в 100 000 бройки, „Маскираната лисица“⁵ – също в 100 000 тираж, „Червената шапчица“⁶ – в 60 000 и пр. Ако тези книги биха се издали дори в 150 000 – 200 000 тираж, те пак биха се разпродали в един до

⁴ Златко, Б. *Медената пита*. Художник Вадим Лазаркевич. – София: Български художник, 1957 (Първото издание на книгата е през 1954 г. в тираж 30 000 бр.).

⁵ Минков, С. *Маскираната лисица*. Художник Вадим Лазаркевич. – София: Български художник, 1957.

⁶ Перо, Ш. *Червената шапчица и други приказки*. Художник Джани Бенвенути. Прев. от фр. Зефира Кацкова. – София: Български художник, 1958.

два месеца“⁷. Дори и през следващите десетилетия тиражите не достигат мечтаните 200 000 броя, но въпреки това осезаемо се увеличават, разпространението също се подобрява. Недостигът обаче продължава да съществува, макар и в по-малки мащаби. Изданията с качествени и най-вече – реалистични изображения (каквито са и изброените в статията заглавия), първи изчезват от търговската мрежа.

Второто съществено изискване е детските книжки да бъдат богато илюстрирани от най-добрите български художници. Образите достигат по-бързо до малките читатели, които не рядко помнят историите, благодарение на тях. Властта ясно съзнава, че чрез изображенията подрастващите могат да бъдат контролирани от най-ранна възраст, още преди да са се научили да четат сами. Това е и времето, в което трябва да бъдат положени основите на социалистическото възпитание, осигуряващо нужните за режима качества като уравновесеност, жертвоготовност, бдителност, трудолюбие и пр. В ключовото за епохата „Обсъждане на състоянието и задачите на съвременната българска илюстрация“, организирано от Комитета за наука, изкуство и култура и Съюза на художниците в България през 1953 г., е отбелязано: „Илюстрацията има задачата да даде правдиво идейно тълкуване на литературното произведение, да усилва неговия познавателен характер, като чрез отличието си – изобразителна нагледност – преодолее сравнително недостатъчната нагледна образност на литературата“⁸. Текстовете, ориентирани към малките, както и съпътстващите ги изображения, трябва да представят най-важните и близки до децата идеи като родова памет, майчина любов, партийна закрила и най-вече – национална принадлежност. Възпитанието в любов и преданост към родината включва запознаване с фолклора и традициите, с революционното

⁷ Георгиев, Б. Защо липсват детските илюстрирани книжки? – *Народна култура*, № 7, 14 февр. 1959, с. 1.

⁸ *Обсъждане състоянието и задачите на съвременната българска илюстрация*. – София: Земиздат, 1953, с. 5.

минало на страна, с природните красоти на България, повечето от които малките все още не са виждали със собствените си очи.

Особено важно за социализма е ясното разграничаване на „нашето“ от „чуждото“, което в голяма степен става благодарение на определени образи, които трябва да изникват в съзнанието на децата: планините, димящите комини на заводите, цветята, житните поля, плодните дръвчета, усмихнатите работници и ученици – това е България, която подрастващите трябва да познават. Ключова се оказва ролята на естетическото възпитание, което е пряко свързано с развитието на патриотичните чувства. Какво от родината ще бъде представено и как точно художникът ще реши да го предаде? Партията има интерес да ръководи и напътства дискусиите по тези въпроси, тъй като те са ключът към овладяването на съзнанието и емоциите на подрастващите.

През 50-те години на XX век от илюстрацията се очаква да бъде партийна – да обслужва интересите на властта и да величае новия строй, и реалистична – разбираема, вдъхновена от истинския живот, директно свързана с ежедневието и проблемите на социалистическото общество. Необходимо е рационалността да владее изображенията, за сметка на емоционалността, а това води до безизразни, лишени от дълбочина композиции. Как да бъде представена родината, без на преден план да са изтъкнати чувствата, които пораждат нейните красоти? След 1945 г. пейзажът постепенно изчезва от репертоара на българските художници – той е разкритикуван като буржоазна отживелица, а произведенията, представящи китни къччета от България, са обявени за формалистични, тъй като не отговарят на най-важното изискване в социалистическото изкуство – наличието на динамичен сюжет. Актуални стават изображенията на новата, преобразена действителност, в които най-важни са резултатите от организираната човешка дейност, апотеоза на машинната техника, гледните точки, осигуряващи внушителни общи планове на богатата реколта и грижите,

които полагат за нея кооператорите в различните годишни времена. Целта на новите композиции е не да събуждат топли чувства към родната земя, а да възпитат преклонение и страхопочитание към Партията, която тържествува над природата.

1960-те години идват с промени в политическата ситуация и в художествения живот. След буквализма и реализма, сковаващи изкуството, художниците най-сетне получават възможността да се изразяват по-свободно и да експериментират. Пейзажът е реабилитиран – той се завръща в изложбените зали и на страниците на детските книжки, разбира се, интерпретиран по новому. В ход е и мащабна държавна политика за естетическо възпитание на нацията, която обхваща всички възрастови групи. Гражданинът на социалистическото общество трябва да се различава от този на капиталистическото по своята висока култура и интерес към изкуството (което е достъпно за всички, а не само за избрани). „За идеалистическата естетика, която по принцип отрича обществената детерминираност на човешките оценителни способности – четем в периодичното издание „Въпроси на детската литература“ – естетическият вкус е вродена интуитивна способност, която не подлежи нито на развитие, нито на изменение. Разбирането на вулгарните материалисти не е много далеч от това на идеалистите – с тази разлика, че за тях вкусът е инстинктивна способност, чиито носител е анатомо-физиологическата структура на нервната система“⁹. Според идеологията желанието за усъвършенстване и непрестанно движение напред е характерно само за социалистическия човек, който има власт над собственото си психическо и физическо развитие. В капиталистическия свят – тъкмо напротив – всички хора се задоволяват единствено с природните дадености, те нямат нито желание за самоусъвършенстване, нито възможности за осъществяването на какъвто и да е прогрес. Социалистическата партия обаче не

⁹ Меламед, Н. Възпитаване на естетически вкус у децата. – В: *Въпроси на детската литература*, Т. 3. – София: Народна младеж, 1966, с. 31.

оставя своите поданици да работят върху себе си безконтролно – тя бди над тях денонощно, насочва и насърчава техния стремеж към нови знания и достижения. Насоките на развитие са зададени от управляващите и от техните коловози не може, а и не бива да се търси изход. „Когато говорим за естетическия вкус като обект на възпитание, всъщност можем да имаме предвид преди всичко създаването на правилни, общоприети, основни норми на оценка, извън които вкусът става лош, оценъчните съждения на индивида противоречат на общоприетите норми в обществото. Кои норми? Очевидно тук не може и дума да става за друго, освен за правилата на човешкото общежитие, за неговите нравствени и политически норми. В нашето социалистическо общество, което вече научно определи най-важните морални черти на строителя на комунизма, те са добре известни“¹⁰. Правилната естетическа ориентация всъщност е декларация за заемането на определена политическа позиция, дотолкова, доколкото социалистическите страни се отличават от Запада не само идеологически, но и естетически – тук всичко е скромно, а не крещящо, уравновесено, а не дисбалансирано, възпитателно и градивно, а не неморално и разрушително. Именно на това се учат и подрастващите, които за първи път се срещат с изкуството и започват да формират свой вкус към социалистическите измерения на красивото чрез илюстрациите в детските книжки. Те първи приучават малките към „четене“ на художествения образ, развиват тяхната чувствителност към формата, цвета, фактурата.

Новото време идва с нови естетически ценности – реализмът вече е компрометиран, тъй като се свързва с предишния суров политически период, от който властта иска да се разграничи. Педагозите, също както изкуствоведите, намират начини да обяснят предимствата на новата естетика и недостатъците на старата: „Строгата перспектива – пише Ангелина Атанасова – изсушава художествената картина. А в

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

картината със силно художествено въздействие зрителят не забелязва перспективните грешки. Спазването на строга перспектива в илюстрацията за деца е неподходящо, защото накърнява приказната атмосфера. Най-правилно е предаването на перспективните изменения да се подчини на емоционалното въздействие на изображението. Заради приказната атмосфера перспективното изобразяване може да се избегне¹¹. Независимо от предписанията на възрастните обаче, децата продължават да предпочитат реалистичните илюстрации, които смятат за по-красиви и разбираеми¹². Според властта обаче, подобрените условия на живот, както и индустриалният напредък на страната, също трябва да бъдат отразени на страниците на книжките: промените в инфраструктурата, модерните стоки и материали, променящи ежедневието на хората и неговия цветови фон – пластмаси, синтетични багрила, изкуствени материи и пр. Увлечени в изследването на новите естетически територии, доскоро забранени за тях, художниците започват да се отдалечават от децата, които все по-трудно разбират творческите им експерименти. Илюстрациите в книгите стават сухи, геометрични и твърде отдалечени от смисъла на текстовете. С неодобрение се приемат несъответствията в колорита и формите, особено тогава, когато става въпрос за природни картини, описани ясно и подробно от писателите и поетите.

¹¹ Атанасова, А. Детската рисунка и рисунката за деца. – В: *Въпроси на детската литература*, Т. 2. – София: Народна младеж, 1965, с. 86–87.

¹² Гаджева, К. Илюстрацията – важна част от политическото и естетическото възпитание на социалистическото дете. Фокус върху 50-те и 60-те години на ХХ. – В: *Метаморфози. Изкуствоведски четения 2022*. – София: Институт за изследване на изкуствата, 2023, с. 65–66.

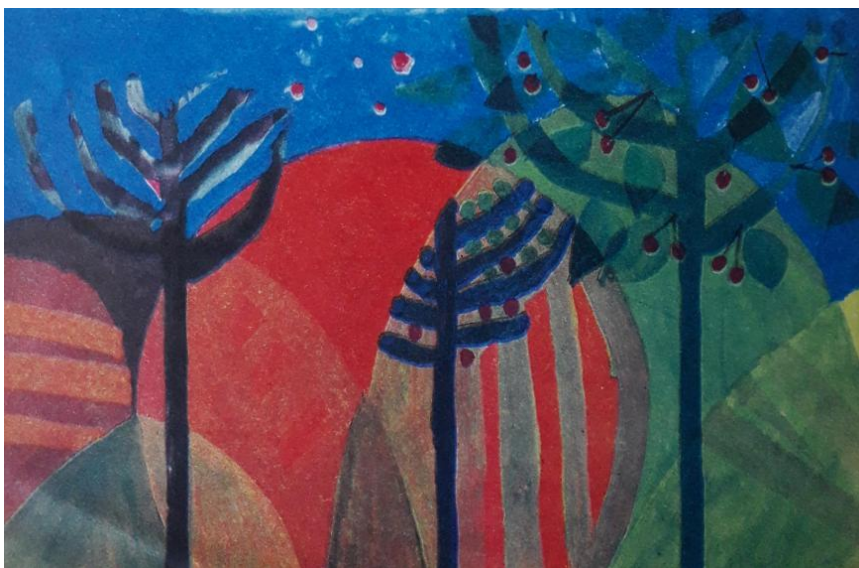
ГОРИЧКА

Ех, горичката е млада,
много млада и зелена,
но се люшка за прохлада
и шуми развеселена;
шепне приказки дори —
както старите гори.



Илюстрация към книгата „Летни пътечки“ от Цветан Ангелов
Художник Мира Йовчева. София, 1968

От своя страна авторите и изкуствоведите настояват, че подобни решения развиват въображението на децата и провокират тяхното асоциативно мислене. В обществото се заражда недоволство от факта, че стремежът към налагане на нова естетика започва осезаемо да измества по-важните задачи, които стоят пред социалистическата литература – да информира и образова подрастващите, да възпитава у тях чувство на национална принадлежност и любов към отечеството. Повечето илюстрации трудно събуждат мили и топли чувства към природните красоти на България, които се рисуват крайно стилизирано, опростено и декоративно.



Илюстрация към книгата „Лодка от хартия“ от Богдана Зидарова.
Художник Румен Скорчев. София, 1970



Илюстрация към книгата „Книжка-верижка“ от Лъчезар Станчев.
Художник Георги Ковачев. София, 1969

Немалко педагози и родители коментират прекалено свободните интерпретации на художниците: журналистът Димо Казасов пише на страниците на вестник „Отечествен фронт“: „Забравя се, че с много пейзажи и животни детето за първи път се сблъсква и че то трябва да се запознае с тяхната истинска, а не уродлива външност. [...] Разгърнете например книжката „Под цъфналата круша“ от Ненчо Савов, илюстрирана от Мира и Иван Йовчеви. В текста четем: „По зелените ливади агънца пасат. Представата е ясна и ярка „Просторни ливади, обрасли със зелена трева, която хрупкат лакомо агънцата на селското стадо“. А илюстрацията? Не ливади, а два хълма! Не дори зелени, а пембени! Не весело агнешко стадо, а три умърлушени животни, наподобяващи агнета. И за почуда – в подножието на двата хълма – три малки рибки! А реката? Реката е останала във въображението на художниците. А цъфналата круша? Едно измъчено, боядисано в синьо дърво, по тъжните върхари на което стърчат няколко нескопосани и унили цветчета! Резултатът – извратена, обеднена, изсушена представа“¹³.

¹³ Казасов, Д. Против безвкусицата и фалша. За илюстрацията в детската книга. – *Отечествен фронт*, № 6113, 26 април, 1964, с. 4.



Илюстрация към книгата „Под цъфналата круша“ от Ненчо Савов.
Художници Мира и Иван Йовчеви. София, 1963

На страниците на периодичното издание „Семейство и училище“ Любомир Близнев описва следния случай: „Една библиотекарка разказва, че дала на дете книгата „През гори и води“. Детето попитало „Другарко, какво е това животно?“. Тя погледнала, но не могла да разбере. А то било плъх, но – както тя казва– „с глава на мечка и с крака на жаба“. [...] Друга библиотекарка разказваше как децата реагирали на несполучливи илюстрации в книжката на Здравко Сребров „Малка повест за птичето, семката и младата крушка“ – художник Борислав Стоев – която децата много харесвали. Те искали да видят къде е нарисувана най-хубавата круша, за която се говори в текста. Когато библиотекарката им показала илюстрацията на крушата, те казали: „Тази круша не е хубава. По-хубава няма ли?“¹⁴.

¹⁴ Близнев, Л. За илюстрациите на детските книги. – *Семейство и училище*, № 3, 1965, с. 14.



Илюстрации към книгата „Малка повест за птичето, семката и младата крушка“ от Здравко Сребров.
Художник Борислав Стоев. София, 1963

В списание „Начално образование“ критики се публикуват почти във всеки брой: „Наблюдавалият добросъвестно излезлите през последните две-три години илюстрирани детски книжки [...] не остава с впечатлението, че нашите художници са направили действително усилие да се доберат до пъргавата, пърхаща, мъчно уловима и бързо променяща се детска душа“¹⁵; „Предизвикват ли тези картини възхищение от красотите на нашата родина? [...] С какво вдъхновение, любов и патриотизъм излива душата си писателят, а художникът набързо е надраскал някакъв „роден пейзаж“. Тези картини не само че не възпитават, а напротив, от тях ти става неприятно и ти бързаш да отместиш поглед. Нима художниците смятат, че първокласниците или второкласниците имат такива богати представи и могат да тълкуват тези неясни и непълни картини“¹⁶?

През 60-те години на ХХ век се наблюдава и завръщане на интереса към селото, към народните традиции и занаяти. Много от естетическите търсения на художниците, работещи в областта на детската илюстрация, са свързани с обръщането към възрожденското изкуство, към орнаментиката, заимствана от шевиците, чергите, писаните грънци и пр. Идеята на новата художествена вълна е, че именно чрез традиционните багри и форми, които препращат към изконни народни вярвания и обичаи, у децата се възпитават родолюбиви чувства, а не чрез реалистичните пейзажи.

¹⁵ Петров, В. Да не позволим упадъчното в илюстрацията на детската книга да влияе отрицателно върху обучението и възпитанието на учениците. – *Начално образование*, № 8, 1963, с. 570.

¹⁶ Даскалова, С. Илюстрациите в буквара и в читанките за първи и втори клас трябва да се подобрят. – *Начално образование*, № 12, 1963, с. 756.



Илюстрация към книгата „Сладкопойна чучулига“ от Цоню Калчев.
Художник Мана Парпулова. София, 1968

Стремежът към „осъвременяване на традициите“ обаче води до уеднаквяване на художественото оформление на изданията, които се изпълват с еднотипни изображения.

Новата естетика се подкрепя и от някои педагози, които настояват, че малките деца възприемат най-добре плоскостно-декоративните композиции и равните тонове¹⁷. Те се позовават на самите детски рисунки, в които са налице несъответствия между реален и рисуван цвят, липса на перспектива, летящи във въздуха персонажи и пр. Други, тъкмо напротив, смятат, че децата харесват реалистичните илюстрации, точно защото не могат да рисуват добре. Те са много по-разбираеми и полезни за тях, тъй като освен красиви са и информативни: „Всеки, даже и възрастният, се любува като дете на илюстрациите на Марайа, Нардини, Кремолини, Бенвенути, на илюстрациите на В. Лазаркевич, от Ал. Божинов в „Златна книга за нашите деца“, на Г. Атанасов, Поплилов. Всеки е тръпнел от възхищение пред голямата мощ на израза в илюстрациите на Густав Доре, всеки си спомня илюстрациите към книгите на Майн Рид, Ф. Купер, Жул Верн и т. н. [...] Облекла, прически, оръжия, движение, форма, багра – всичко това е поднесено на читателя-зрител като установена творческа съвкупност и единство, с такава вещина, познаване и майсторство, че същият не може да преодолее дълги минути очарованието си от тях“¹⁸.

Неоспорим факт е, че в своето психологическо съзряване децата минават през няколко етапа, в които възприемат света, респективно – неговите художествени превъплъщения, по различен начин. Ето защо няма как и в живописата, и в приложното изкуство, и в илюстрациите, ориентирани към различните възрастови групи, да бъде следвана една единствена естетическа посока. Според социалистическата идеология всяка природна даденост у човека може да бъде победена с постоянство и упоритост. Разбиранията за красиво и грозно се възпитават, също както и отношението към изкуството – необходимо е време, а и известна принуда, за да бъдат приети новостите. Емоционалното въздействие на изображенията обаче не подлежи на рационални планове – то

¹⁷ Атанасова, *Детската рисунка и рисунката за деца*, с. 89.

¹⁸ Петров, *Да не позволим упадъчното в илюстрацията...*, с. 571.

се заражда от специалната връзка между зрителя и художника, който познава и уважава специфичната детската чувствителност. Определени представи малките неизменно свързват със светли и оптимистични образи – красива е майката, красиво е детството, красива е и родната земя. И не държавните стратегии, а само порастването може да промени това.

Библиография

Атанасова, А. Детската рисунка и рисунката за деца. – В: *Въпроси на детската литература*, Т. 2 [Atanasova, A. Detskata risunka i risunkata za detsa. – In: *Vaprosi na detskata literatura*, Т. 2]. – София: Народна младеж 1965, с. 82–91.

Близнев, Л. За илюстрациите на детските книги [Bliznev, L. Za ilyustratsiite na detskite knigi]. – *Семейство и училище*, № 3, 1965, р. 12–15.

Гаджева, К. Илюстрацията – важна част от политическото и естетическото възпитание на социалистическото дете. Фокус върху 50-те и 60-те години на XX. – В: *Метаморфози. Изкуствоведски четения 2022* [Gadjeva, K. Ilyustratsiyata – vazhna chast ot politicheskoto i esteticheskoto vazpitanie na sotsialisticheskoto дете. Fokus varhu 50-te i 60-te godini na XX. – In: *Metamorphosis. Art Studies 2022*], – София: Институт за изследване на изкуствата, 2023, р. 59–76.

Георгиев, Б. Защо липсват детските илюстровани книжки? [Georgiev, B. Zashto lipsvat detskite ilyustrovani knizhki?], – *Народна култура*, № 7, 14 febr., 1959, р. 1.

Даскалова, С. Илюстрациите в буквара и в читанките за първи и втори клас трябва да се подобрят [Daskalova, S. Ilyustratsiite v bukvara i v chitankite za parvi i vtori klas tryabva da se podobryat], – *Начално образование*, № 12, 1963, р. 755–757.

Златко, Б. *Медената пита*. Художник Вадим Лазаркевич [Zlatko, B. *Medenata pita*. Hudozhnik Vadim Lazarkevich]. – София: Български художник, 1957.

Казасов, Д. Против безвкусицата и фалша. За илюстрацията в детската книга [Kazasov, D. Protiv bezvkusitsata i falsha. Za

ilyustratsiyata v detskata kniga], – *Отечествен фронт*, № 6113, 26 april, 1964, p. 4.

Меламед, Н. Възпитаване на естетически вкус у децата. – В: *Въпроси на детската литература*, Т. 3 [Melamed, N. Vazpitavane na esteticheski vkus u detsata. – In: *Vaprosi na detskata literatura*, Т. 3]. – София: Народна просвета, 1966, 31-53.

Минков, С. *Маскираната лилица*. Художник Вадим Лазаркевич [Minkov, S. *Maskiranata lisitsa*. Hudozhnik Vadim Lazarkevich]. – София: Български художник, 1957.

Обсъждане състоянието и задачите на съвременната българска илюстрация [Obsazhdane sastoyaniето i zadachite na savremennata balgarska ilyustratsiya]. – София: Земиздат, 1953.

Перо, Ш. *Червената шапчица и други приказки*. Художник Джани Бенвенути. Прев. от фр. Зефира Кацкова [Perrault, Ch. *Chervenata shapchitsa i drugi prikazki*. Hudozhnik Gianni Benvenuti. Prev. ot fr. Zefira Katskova]. – София: Български художник, 1958.

Петров, В. Да не позволим упадъчното в илюстрацията на детската книга да влияе отрицателно върху обучението и възпитанието на учениците [Petrov, V. Da ne pozvolim upadachното v ilyustratsiyata na detskata kniga da vliyaе otritsatelno varhu obuchenieto i vazpitaniето na uchenitsite]. – *Начално образование*, № 8, 1963, p. 570–574.

Пропп, В. *Собрание трудов. Руская сказка* [Propp, V. *Sobranie trudov. Ruskaya skazka*]. – Москва: Лабиринт, 2000.

Bibliography

Bettelheim, B. *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy Tales*. – New York: Thames and Hudson, 1976.

Freudenburg, R. Illustrating childhood – "Hansel and Gretel". – *Marvels & Tales*, 1998, № 2, p. 263–318.

Katerina Gadjeva, Associate Professor PhD
Institute of Art Studies – BAS
E-mail: katigad@yahoo.com

ЕДНО „ПЪТЕШЕСТВИЕ ВЪТРЕ ВКЪЩИ“ ОТ 1870 Г.

Мария Пилева

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: *Текстът разглежда поредицата от статии, свързани с няколко природни закона и с представители на животинския свят, публикувани в девет броя на сп. „Зорница“ през 1870 г. Обръща се внимание на мястото им в контекста на списанието, както и в контекста на учебната литература през Възраждането. На базата на своя богат опит, главният редактор на „Зорница“ и вероятен автор, д-р Албърт Лонг, осъществява модерно за времето си образователно усилие и успява да предаде по достъпен за юношите начин, а и за техните родители, научен материал за вятъра, влагата, въздуха, мухите, котките, плъховете. Публикува и подписана от него препоръка – реклама на статиите и съвет към родителите да купят малък микроскоп, чрез който децата да изследват безбройните красоти и чудеса на природата.*

Ключови думи: *Албърт Лонг, сп. „Зорница“, природни закони, животни, образователна литература*

“A JOURNEY IN HOME” FROM 1870

Maria Pileva

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *The Paper examines the series of articles related to several laws of nature and to representatives of the animal world, published in nine consecutive issues of the “Zornitsa” magazine (Day star) since 1870. Attention is drawn to their place in the context of the magazine, as well as in the context of the curriculum literature during the Bulgarian Revival. On the basis of his extensive experience, the editor-in-chief of “Zornitsa” and the probable author, Dr. Albert Long, made a modern educational effort for his time and succeeded in conveying in an accessible way to adolescents, and to their parents as well, scientific material about the wind, the moisture, the air, the flies, the cats, the rats. He also published an advertisement of the articles*

signed by him and advising parents to buy a small microscope through which children can explore the innumerable beauties and wonders of nature.

Keywords: *Albert Long, Zornitsa Magazine, Natural Laws, Animals, Educational Literature*

Месечното евангелско периодическо списание „Зорница“¹ се появява във време, когато възрожденското учебно дело напредва значително и има голяма нужда от учебници на български език по природни науки, научни книги и помагала. С издаването на т.нар. „Рибен буквар“ на Петър Берон (1824) за първи път са публикувани „Физически сказания“ с кратки и занимателни описания на някои растения и животни в единия от дяловете му, както и част „За въздушните явления“ с практическа насоченост. В предговора Берон акцентира върху новата теория на образованието с принципа за нагледност и коректност, като нравствените правила са положени в основата на обучението, а традицията на отъждествяването на знанието с науката започва от послеслова. Тези принципи следват Неофит-Бозвелиевите учебници и другите енциклопедични буквари до Освобождението. Но до тяхното утвърждаване в образователната система минават дълги години, тъй като педагогическите книги са едва няколко на брой², а учебници

¹ „Зорница“ е месечно „Евангелско периодическо списание“, основано в Цариград от д-р Илайъс Ригс и д-р Албърт Лонг. Започва да излиза в първия месец на 1864 г., като след 5-ти брой спира за около година, поради проблеми с Цензурата, по-късно – между 1872–1874, след оттеглянето на главния редактор д-р А. Лонг отново прекъсва, за да бъде възобновено с редактори Д. Грийн и И. Ригс (1874–1895). По времето на Лонг, за 1867 година, списанието напр. има 750 абонати и тираж от 2000 броя. В статистика за 1869 г. списанието е сравнено с други вестници, печатани в Цариград: „Зорница“ – 2000 екз.; „Македония“ – 1100; „Право“ – 700; „Турция“ – 500, вж. *Зорница*, г. 5, 1869, бр. 5, с. 40.

² Вж. Максимов, Хр. Хронологически книгопис на учебниците и педагогическите книги от времето на първия печатен учебник до последната руско-турска война (1824–1877). – *Училищен алманах* (София),

по педагогика се появяват чак след 1873 година.

Името на списанието „Зорница“ (в английски източници се среща като *Morning Star*, *Daily Star*, *Day Star*) се свързва с осветяването, пробуждането и изгражда асоциативна верига с Възраждането. Тя предвещава настъпването на деня, проблясвайки като пътеводна звезда. В народната реч със Зорница се назовава планетата Венера – най- яркото небесно тяло след Слънцето и Луната, но често назовава и Сириус – най-ярката звезда, която се появява преди изгрев от юли до септември. Така още от името на списанието се загатва за част от съдържанието и на страниците му се откриват освен поучителни четива и много образователни статии на общодостъпен език, свързани с история, география, етнология, антропология, с научни теории и природни закони.



Още в първия брой на списанието от 1864 г. се открива редакторска бележка за желанието да се предложи „привлекателно не само за възрастните, но и за младите; не само за мъжете, но и за жените, и тъй да бъде и приятно и полезно за сички“ издание. С това главният редактор, А. Лонг³, отваря широко вратата за всички потенциални

год. I, 1900, с. 76–123.

³ Албърт Лонг (1832–1901) – американски мисионер на Методистката епископална църква, писател, преводач. Завършва колежа на Западния университет в Питсбърг и колежа Алегани в Мийдвил, Пенсилвания (1852), който му присъжда титлата доктор по богословие (1867). Работи две години (1853–1855) като главен учител в Грийн Академи в Кармайкълс, Пенсилвания, записва се в Библейския институт Конкорд, Ню Хемпшир (дн. Бостънски университет) и през 1857, когато завършва обучението си, е

читатели и като споменава изрично жените и подрастващите, ги оценностява наравно с мъжете. От първата си годишнина (1864/1865) списанието публикува редица статии, с които разширява хоризонта на българските читатели и запознава с обичаи и нрави на близки и далечни народи: „Погребване на мъртви между разни народи“ (бр. 3, с. 19);

„Състоянието на жените в Китай“ (бр. 5, с. 33); „Человеколюбие у един американски индианин“ (бр. 11, с. 84). Постепенно се включват и налагат образователни природо-научните статии – „Числото на недвижни звезди“ (бр. 9, с. 71); „За мастилото“, за „Каменното масло“⁴ (бр. 12, с. 92) и др. Първата публикация, придружена с илюстрация, е за „Пожара в Ню Йорк“ с машината, дето „хвърля вода до върха на сданието“ (бр. 10, с. 79). „Освен многото статии за наука, хигиена, пътувания, описания на далечни страни и народи, за семейно възпитание, за ползата от „художествата“ и т.н. „Зорница“ ред години е давала на читателите си много илюстрации, често неразривно свързани с текста. Сюжетите им са най-разнообразни: санбернардски кучета спасяват малко дете, чудновати риби, фантастични райски птици, американски индийци и т.н. Страниците на „Зорница“ са били широко отворен прозорец, през който читателите ѝ, затворени в границите на една азиатска империя, далеч от западната култура, са виждали непознат за тях нов свят“⁵. Като важна съставка на учебната литература, даваща нагледна представа за описваното с думи, илюстрациите в списанието приближават максимално българския читател до представите за непознати предмети, обекти, явления и спомагат за запомняне на информацията.

Освен статии от подобно естество, списанието помества и рубриката „Любопитни неща“ с интересни факти за градове,

поканен от Мисионерското дружество при Методистката епископална църква в Америка да стане първият техен представител в Европейска Турция.

⁴ Каменно масло – нефт.

⁵ Захариев, В. Илюстрациите на „Зорница“. – *Зорница*, бр. 12–13, 1931, с. 4.

природни забележителности, особени случки, като кратки бележки за слоновата кост, „Еластиката, или джъгъл“⁶; “; „Синилото“;

„Съразмерност между растителният и човеческият живот“ и др. През 1866 г. статиите на научна тематика стават неизменна част от съдържанието на почти всеки брой: „Бързотодвижение на земята“; „Работанието на тялото“ (бр. 3, с. 22); „Телескопът и микроскопът“ (бр. 7, с. 55); „Нови планети“ (бр. 7, с. 56); продължават през 1867 г. с темите за: „Кометите“ (бр. 1, с. 6); „Чудни явления на природата“ (бр. 1, с. 8); „Пръстеновидно затъмнение на слънцето“ (бр. 2, с. 16) с включени илюстрации и таблици – „Разни забележителни исчисления върху Слънчевата система“; „Исландските извори“ (бр. 5, с. 36); „Ниагара“ (бр. 6, с. 45), „Везувий“ (бр. 8, с. 60) и др.

От 1868 г. се публикуват все повече статии, които отварят хоризонтите към далечни и непознати светове: „Великата стена Китайска“ (бр. 11, с. 86), но и към редките животни – „Гну или Бивоглав кон“ (бр. 10, с. 79); „Камилопардът“ (бр. 5, с. 36–37), китът, саблянката⁷, маймуните. През 1869 се включват и природни феномени: „Виделото на слънцето“ (бр. 3, с. 23); „Естествен мост“ (бр. 4, с. 25); морските вихрушки и др. Повечето от тях са придружени с нагледни илюстрации, които от 1870 г. се откриват във всеки брой.

Главният редактор отдава предимство на образователната литература във всички области – история, география, физика, химия. Особено място не само в контекста на списанието, а и на цялата възрожденска педагогическа книжнина заема статията „Химия за момичетата“, поместена в два последователни броя през 1868 г.⁸, тъй като едва в началото на 70-те години на XIX век са издадени първите учебници по

⁶ Джъгъл – „Вещество от дърво, прилично на смоковница“, е обяснено в самия текст. Джагал – диал. смолисто вещество, което прави дъвката по-мека (РРОДД, с. 102).

⁷ Саблянка – от рус. риба меч.

⁸ *Зорница*, г. 4, 1868, бр. 1. с. 6 и бр. 2, с. 14.

химия – превод на Бернщайн от руски (1871) и на Д. Шуберт от сръбски (1872). В статията в сп. „Зорница“ е обърнато специално внимание, че като бъдещи майки момичетата следва да имат познания върху някои химични вещества от гледна точка на това да спасят живота на бъдещите си деца или на близките си при случаен досег с тях. В края на статията са изброени няколко опасни вещества от бита, както и с какво може да се противодейства на отровата. Химията е един от важните предмети в мисионерските протестантски училища и с тези статии „Зорница“ отговаря на въпросите защо е нужен този предмет, включително и за момичета, което явно е дискутирано в обществото⁹. М. Стоянов, без да отчита този техен принос, твърди, че „химията останала всъщност чужда за българското доосвобожденско училище. Била въведена само в няколко училища и то твърде късно, в Габровското напр. чак през 1872 г. Няколко подготвени учители, липсвали и обзаведени кабинети за опитно преподаване и учебни пособия“¹⁰. Учебниците по физика също са малък брой – Геровият „Извод от физиката“ (1849), Йоаким-Груевият „Опитна физика“ (1869), превод от френски, и един по-късен на Ив. Гюзелев (1874). Природните науки се изучават с „Кратка естествена история“ (1861), преведена от гръцки, „Естествена история“ (1869) на Д. Мутев, главен редактор на сп. „Български книжици“, и „Естествена история за домашни животни“ (1869) на Йоаким Груев, но във всички се откриват повече или по-малко пропуски и недостатъци – от твърде повърхностно до строго научно написани¹¹. За разлика от споменатите предмети, географията се радва на по-голяма популярност – с над двадесет учебника до 1870 г., първият от които „Кратко политическо земеописание“ (петата част от

⁹ Няколко години по-късно д-р Лонг е назначен като преподавател по естествени науки в Робърт колеж, а преди да пристигне в България е преподавал в гимназия в САЩ и познава различни образователни системи.

¹⁰ Стоянов, М. Нашата учебна книжнина през епохата на Възраждането. – *Известия на Института по педагогика*, 1954, бр. 4, с. 90.

¹¹ *Ibid.*, с. 88–90.

„Детеводството“) на Неофит Бозвели (1835). А през 1869 г. е основано и Българското книжовно дружество в Браила, прераснало през 1911 година в Българска академия на науките, на което орган става „Периодическо списание“ – първото българско научно списание. В него големият критик Нешо Бончев споделя за изучаването на естествените науки, които са „много пространни и не могат в малко време да се усвоят. В класична гимназия те захвашат най-малко място и предават се до толкова, дето ученикът да разбира от тях что-годе. За това те се не изучават, а учителят беседува с учениците за различни по-главни фактове в естествознанието, прави някои опити, показва билки, треви и камъне, така и животни, устроението на човека и дава книги за четене. Естествените науки в класична гимназия, и класичните в реална се ввождат само за пълнота“¹².

В този контекст значимо място заема поредицата „Пътешествие вътре въщи“¹³, започнала още от 1-ви брой на сп. „Зорница“ непосредствено след програмната за 1870 година статия. В нея д-р Лонг засяга важния въпрос за просвещението, и по-конкретно за умението за четене, вкл. на жените и на децата. А предвид интереса му към естествознанието и назначението му само две години по-късно за професор по естествени науки в „Робърт колеж“, не без основания Маньо Стоянов определя Ал. Лонг за автор на „Пътешествието“ в своя Аналитичен репертоар на възрожденската книжнина – под № 8772¹⁴. Езикът звучи в стила на другите публикации на Лонг и като писан за българската аудитория, с познаване на местните обичаи, бит и нрави.

¹² Бончев, Н. За училищата. – *Периодическо списание*, год. I, 1871, кн. IV, с. 40–41.

¹³ „Пътешествие вътре въщи“. – *Зорница*, г. 6, 1870, бр. 1–9.

¹⁴ Стоянов, М. *Българска възрожденска книжнина: аналитичен репертоар на български книги ипериодични издания*. 1806–1878. Т. 1. – София: Наука и изкуство, 1957, с. 428.

Заглавието не предполага точно с какво ще се занимава поредицата, но още първата ѝ част го разкрива през играта на децата на „пътници“¹⁵ и намесата на бащата с предложението за алтернативна, по-тиха и полезна, игра. „Аз ви предлагам едно пътешествие за откривание“¹⁶ на нови неща [...]. Нашето пътешествие както това, което сега правихте, става всякой час, без приготовления, без големи разности и без опасност. Със всичко това аз ви ся обещавам, че ще намерим доста неща нови и любопитни за вас“¹⁷. С това се предизвиква интересът на децата, а д-р Лонг дава добър пример как всеки родител може да бъде учител у дома и задава рамката на последващите статии. Така отвътре навън, тръгвайки от частното към общото, са разгледани няколко физически закона и тяхното практическо приложение. Неслучайно подзаглавието на поредицата е наречено „Отделение“¹⁸, а частите му – **първо и второ**, по аналогия с класовете в училище.

След като темата е пътуване, явлението, с което започват статиите, логично евятърът – „първата грижа на пътниците по море или по сухо“ и съответните видове: „ветрове“, „течения от вятър“ и „малки вихрушки“¹⁹. Заявено е, че ще се разгледат причините, „които докарват на въздухът тези променения“ и следствията, „смущенията, що по някога ни нанасят“. В началото бащата предлага пример в „най-сгоднийът час“²⁰ за първите ни испитвания“ и нужното за опита

¹⁵ Играта на пътници се състои в това, че децата са подредили столовете „един подир друг и насядали бяха така в един ред. Тогаз всяко дете на редът си извиквало за къде искало да пътува, като споменували така най-знаменитите градове, за които бяха чели“ (бр. 1, с. 3).

¹⁶ Правописът следва оригиналното изписване без отпадналите букви в българския език.

¹⁷ *Зорница*, г. 6, 1870, бр. 1, с. 3.

¹⁸ Отделение – остар. клас в началното училище. Речник на българския език, БАН.

¹⁹ През 1870 г. излиза и преведеният от Йоаким Груев полски учебник „Въздушни явления“.

²⁰ Най-сгодният час в случая озаначава на ранина.

– „само малко памук или една съвсем малка и мекка перушина“, с което се представя нагледно как в студената соба²¹ перата падат на земята. И веднага последва другият пример – при затопляне и съответното ѝ издигане към тавана. За тези примери Лонг търси подходящи сравнения, за да направи закона интересен за читателите – молекулите на въздуха са оприличени на навалища от хора, които се блъскат едни в други, а затопленият въздух – сравнен с гъба, която изплува над водата – познати и разбираеми за всеки. След това се насочва към по-голямото – „сълнечните зари“. Само в един абзац е обяснена циркулацията на въздушните маси по прост и достъпен начин, въпреки въведените нови понятия и термини. „Тука имаме образ най съвършен на големите **атмосферически** (въздушни) стремления които владеят по повърхността на земята. Собата представя онази част от земята която е повече стоплена от слънцето, и студените страни на стаята и помръзналите прозорци представят **полярните части** на земята гдето има много лед“.

Непосредствено следва пример за приложение – как може да се ползват от този вятър у дома за забавление, а именно чрез направата на „малки машини“, „вятърници“, което веднага влиза в изпълнение – с ножици децата изрязват хартиена змия, която окачват за опашката с игла в горната част на стаята и наблюдават как се върти, когато се затопля. На читателите е предложено да пуснат въображението си в действие и да направят други фигури: пеперуди, коне, човеци. Не на последно място става дума и за идеалните условия и хипотезата, ако температурата е еднаква отвътре и отвън, което обаче „твърде на рядко ся случават“. В края на статията е поставено в скоби „Следва“, с което се създава очакване за продължението. Методологията, представена тук, включва не само представяне на голи факти, но и редица примери, сравнения, описание на опити, предлагане на хипотези, изводи и приложения – отлична илюстрация за качествено предаване на нови знания.

²¹ Соба – унг. стая за спане (Речник, 1984, с. 468).

Във втория брой за 1870 година, отново след уводната статия, е публикувано продължението на „Отделение първо“ за природните закони. Може да се открие зависимост между номерацията на страниците в списанието и типа статии, публикувани на различните страници. Поради това, че са поставени в началото, се вижда важноста, която е придавал главният редактор на поредицата. В този брой първо се припомня предходната информация (отново добро методологическо решение) и се прави връзка със следващите факти. Отваря се нова страница и се надграждат знанията, добавят се географски понятия, топоними – като „островите Антили“, физични термини (*наситен* и *пълен* за въздуха, когато е приел толкова влага, колкото може да държи) и величини – температура, количество изпарение и др., отново обяснени по достъпен и интересен начин. Обръща се внимание на взаимовръзката между водното изпарение и температурата. „Въздухът в стаята ни има различни расположения, както имат и човеците. Топл става, и жедува да пие; ако и да не е много висока *температурата* на стаята, пак въздухът испива една малка вода без да го усещаме“²². Темата се развива от частното, „нашата стая“, която става образ на глобалното – „земното кълбо“ и се включва в картината за метеорологичното време – „със сушата и с влагата си, с мъглите, с дъждът и със снегът“. Частта от статията завършва с пример за влагата и опит да се намери най-подходящото сравнение. „Когато е по студено вън от колкото е вътре в стаята, джамовете са покрити с един вид роса (просто ся казва пот)“.

Третият брой на годишнината започва вече на първа страница с последната част на „Отделение първо“ от „Пътешествието“, изпреварило останалите статии. За да представи информация за температурата, авторът използва мерителната единица *сантиград*²³ и прави препратка към

²² Зорница, г. 6, 1870, бр. 2, с. 10.

²³ Наименованието на градус по Целзий °C преди 1948 година „сантиграда“ (*degrees centigrade* на английски). Отчасти това



публикацията в сп. „Зорница“ от 4-тата год. с нагледната илюстрация на видовете кристали на снега²⁴. Но тук са представени повече подробности за образуването им, как се нарушават тяхната форма и структура с промяна на температурата. Авторът се опитва да активира и въображението на читателите да си представят различни картини на прозорците, оформени от ледени кристали.

В тази част от статиите за първи път става въпрос за *изключение* от общото правило – за заледяването на „долните джамове по напред от другите, освен като са по дебели или като има някоя друга случайна причина“. Отново са търсени познати образи или постепенно са разкрити нови – „гласиерите“, „сталактитите“, обяснени под черта²⁵, явлението

наименование съвпада с ъгловата мерна единица сантиград (100 сантиграда = 1 град = 0,9 ъглови градуса), но най-вече като израз на признание към Андерс Целзий, мерната единица е прекръстена на градус Целзий на 9-тата генерална конференция по мерки и теглилки през 1948 година.

²⁴ *Зорница*, г. 4, 1868, бр. 3, с. 20.

²⁵ Гласиери (глетчери или ледници) – „големите маси и грамади от лед, които се натрупват в долините на Алпите или други присноснежни планини, и постепенно слязват долу към долините“. „Сталактити е име дадено на каменните пръчки и стълпове които висят от таванът на някои пещери. Водата, която тече от горе в таквизи пещери, съдържава *вар* и други рудни вещества, а като капи от тези камъние тя оставя част от тези вещества и така след време тези камъние ся продължават на долу и растат също като ледовите (шушурки или помързалки) които висят от стрехата на къщата зимно време.“ (*Зорница*, г. 6, 1870, бр. 3, с. 18). При тези обяснения авторът тръгва от дома, минава през далечните реалии, за да

литофания²⁶ при продължителен студ. В броя от 27 август 1876 на в. „Зорница“²⁷, с. 2–3 е поместена статия за „Гласиерите или ледени реки“, която наподобява писането на А. Лонг в детската „Зорница“, но тук вече се отличава с по-висок стил, повече подробности и примери – с имена на планини и на глетчери – Хималаи, Алпи, Кавказките и Пиренейските планини.

Разделът завършва с шеговитото: „Най сетне ледът, като ся стопи, тече в порои и като пада на долу на прагът на прозорецът, прави водопади и езера, от които ще истекат и реки, ако не прибързами с една гъба или кърпа да турим край на тези наши географически уподобения“, както ги нарича скромно авторът. С това изявява умението си да представя интригуващо явленията и процесите, каквито липсват у много съвременни учители.

„Отделение второ“ на „Пътешествие вътре в къщи“ започва в бр. 4 на списанието (с. 26) със следната бележка: „Както искусни пътници испитовахми въздухът, и топлината, и ветрищата на мястото, през което пътуваме; а сега нека изпитаме животните“. Неусетно за три броя дотук е завършило пътуването през споменатите явления, а запомнящите се примери оставят ярка следа в читателите. Пътуването в животинския свят тръгва от пример за малките, но не и малобройни представители на насекомите – мухите. Правят впечатление умалителните – едничка, главичка, използвани в текста, което говори за зачитането на всяко живо същество, допълнени от фразите „тази наша муха“, „от една добра фамилия“, „става ни гост“. След прочитането на такъв текст, всеки би се замислил, преди да посегне на муха, и би бил гостоприемен дори към тези малки създания.

се върне отново към къщата.

²⁶ Литофания – „каменоявление, което ся вижда в многоцветните къмъние. Виделината преминува само чрез по тънките ледове, и дето са те по дебели затъмняват, кои по много и кои по малко виделината“ (пак там).

²⁷ Вестник „Зорница“ започва да излиза през 1875 г. и е ориентиран към възрастните с включени политически новини. Той е и най-дългогодишният български седмичник, като с няколко прекъсвания продължава и до днес.

В „Пътешествието“ е описан пътят на мухата – „излязла от градината, а от там ся произвождат най-добрите произведения“, след като майка ѝ „живяла в яхърът“²⁸ и като нямала друго по добро място, положила яйцата си в торището”. Интересно сравнение е представено между мухата, която снася 80 яйца за четвърт час и кокошката – само 1 на ден, независимо колко е прилежна. Проследени са стадията на развитие на насекомото – от ларва „жълтава, гладка и светла“, като още при излизането от яйцето започва да се храни старателно, заедно със 79-те свои сестри, и „лежи мирна“. Тук се открива и сравнение с човека, на когото са нужни цели 20 години да достигне пълната си зрялост, а на ларвата – само 14 дни. Следващият стадий е „крисалида, сиреч от червей да стане муха“. Представени са и „хитрите“ врагове, които заплашват съществуването на малките ларви – „буболечката“ и „смъртоносната пчела“, която ги пробощда в корема, и самото излюпване „най напред ся подава главата с двете си големи очи, и едното и другото око е съставено от няколко стотини малки очи които са шестоъгълни – както дупките в меден сот“²⁹, а крилцата са сравнени с тези на пеперуда.

В този брой още не е завършена публикацията за мухата, но в края се появява съобщението препоръка към млади и стари, подписано с инициалите А. Л., което води до потвърждаване на предположението, че именно Лонг е авторът на статиите. В него се изказва и съжаление, че „не сме по настояще снабдени с нужните фигури за по ясното представяние и обясняване на тойзи любопитен предмет, но уверени сме, че който чете тези описания от Пътешествието вътре в къщи, ще му ся подбуди силно желание да знае повече за чудесните дела на Всемудрийът Създател“, а родителите, които „искат и да залъгват, и да ползуват децата си, нека им

²⁸ Яхър – гражд, конюшня, конюшница (вж. Павлев, М. Речник на думи турски и гръцки в языка българский. Букурещ: в книгопечатнята И. Копайнигова, 1855, с. 62.)

²⁹ Сот – пита.

купят един малък микроскоп, чрез който да испытват безбройните красоти, и чудесните устройства, които се намесват в природата“³⁰.

Темата за мухата завършва в пети брой на 1870 г. с „откривателното (и) пътешествие“, започнало веднага след раждането, „за да открива и да ся научи нови неща чрез помощта не само на очите си, но още и с осязателките си“ – обяснено под черта: „за тънките рогове на насекомите, антене ги викат Европейците, не знаем друга по способна дума Българска от осязателки, понеже чрез тях осязават, и търсят храната си“. Така авторът търси най-точното и близко в българския език наименование на отделните части в строежа на насекомото.

За мухата, а и за следващите разгледани животни, са представени методологично етапите им на развитие и съзряване, статистически данни за размножителния период, основни характеристики на устройството на тялото, начините на хранене, навиците и привичките им с въвеждане на интересни сравнения и описания.

В шести брой продължава темата за животните, но фокусът се пренасочва към

„едно животно толкоз полезно в къщата, щото къща без котка рядко ся намерва“ и завършва чак в 8-ми брой. Отбелязан е важният факт, че „дивни котки намерват ся още по горите тук там и в България“³¹ – още едно доказателство, че текстът е писан специално за българския читател, а не е превеждан. Става въпрос и за видовете котки (изброени и описани са ангорската; китайската „с висящи уши, като на ръчка (ловечко куче) ушите“. С възхита от този животински вид са представени окраската и начинът ѝ на ловуване „с удивителна сила и бързост“, така че да предизвикат детското (и не само) любопитство³². Чрез тяхното послушание и мания

³⁰ Зорница, г. 6, 1870, бр. 4, с. 27.

³¹ Днес дивата котка е включена в Червената книга като застрашен вид.

³² Темата за лова Лонг обвързва и с постоянството на котката от малка да гони опашката си, топките на децата и др. – занятие, чрез което после

за чистота се прави опит индиректно да се повлияе и на подрастващите. Котешките очи са предмет на най-дългия абзац, включително и любопитният факт, че китайските селяни по очите ѝ определяли часа.

Статията за котката продължава в 7-ми брой (с. 51) с острите ѝ нокти, които „са дълги и криви, и могат да ся теглят вътре в ногата, когато ся не искат за работа; една покривка дебела ги опазва да ся не исхабосват“³³. Отговаря се на въпроса защо са меки нозете на котката и с чувство за хумор са обяснени навиците и привичките ѝ, които продължават в брой 8-ми („обича милкование, но пак по привържена става на места от колкото на лица“, с. 62) и стадиите ѝ на растеж – за колко време достига пълния си ръст и колко живее.

Чрез доказаната неустойчивост на котките на студ и във високите планини авторът въвежда няколко понятия и обяснява *надморската височина* с нейната промяна, концентрацията на въздуха, както и влиянието ѝ върху живите организми. С това се припомня отделение първо и се показва, че всичко в природата е взаимно свързано. Представена е накратко почитта на древните египтяни, полагали „балсамосани котки“ дори между мумиите, и на съвременниците им – с грижата им „с голяма нежност“ за болните котки в специални болници и прибежища за бездомни.

В брой осми, по средата на статията от Отделение второ, започва частта за

„животното, на което котката е естественият враг“ – плъха – с оборване на разпространеното мнение, че това е остаряла мишка, и завършва в следващия, 9-и бр., с примера със земетресението в Южна Русия през 1727 г.³⁴ след което

трябва да се препитава, и насочва погледа към децата, които да се поучат от този урок и да гледат на игрите, които ще са им от полза – телесна и умствена.

³³ Исхабосва – вероятно словотворчество на автора.

³⁴ През 1727 г. има земетресение в гр. Киренск, а в този период стават и още две силни земетресения.

милиони плъхове се разпръсват по целия свят. В бележка под черта е пояснено как се преселват в многочислени чети, а „малките, които ся раждат по пътят майките им земат от тях по две, та ги носят едното на гърба си и другото в устата си, а още ако има, оставят ги“³⁵. Известни са и ожесточените битки за съществуване между отделни популации плъхове поради липса на храна.

За да не предизвика само негативни асоциации, Лонг описва и случаи, когато плъхът „показва по някога една привърженост към човека. Много любопитни разкази има за осамотените запрени в тъмница които са имали другарство с някой плъх. Има и примери за обичта на плъхът за родът си, както когато един кораб ся е запалил в пристанището и много плъхове избегнали от огъня, един излязъл, който държеше в уста една пръчка, с която водяше един стар и сляп плъх, който без това благодеяние би останал без помощ да загине в огънят“³⁶. Тези примери препращат към художествените текстове в списанието – кратки разкази, притчи, приказки. Засегнати са актуалните проблеми с избиването на милиони плъхове във Франция за кожата им и в Китай – за прехрана. Тамошните продавачи на месо са сравнени с „тукашните джигерджи“³⁷, но авторът бърза да добави: „не ся надяваме на малките ни читатели да им се поревне да кусят от таквизи кебапи“. Интересните аналогии и истории показват, че има полза от всяко живо същество на земята и всеки може да прояви емпатия.

По този начин завършва не само статията, а и цялата поредица. Накрая липсва обичайното „Следува“, но и указание за край на „Пътешествието“. Въпреки това има някаква завършеност в представянето на трите представителя на животинския свят след трите явления. Познати на всички и намиращи се във всеки дом, чрез тях се стига до най-

³⁵ Зорница, г. 6, 1870, бр. 8, с. 70.

³⁶ *Ibid.*, с. 71.

³⁷ От джигер – нар. (тур.-перс.) – дроб (Речник, 1984, с. 104). Продавачи на карантия.

отдалечените места на света и така читателите се приобщават към останалите народи. От малкото и индивидуалното се коментират видовете, разпространени по цял свят.

На базата на своя богат опит главният редактор на сп. „Зорница“, д-р Албърт Лонг, осъществява модерно за времето си образователно усилие и успява да предаде на юношите, а и на техните родители, научен материал за живата и неживата природа, както и за различни животински видове. Публикуваната и подписана от него препоръка – реклама на статиите в 4-ти брой със съвет към родителите да купят малък микроскоп, чрез който децата да разкрият красотата и уникалността на природата, както и идеите за практическо приложение в края на някои от статиите, са свидетелство за започналото модернизиране на образованието и пример за методологически издържани и интересно поднесени факти. Достъпният начин, по който са представени научните истини, природните закони и явления, спомага за нарастване на популярността на списанието и създава нетърпеливо очакване за следващите броеве.

Библиография

Пътешествие вътре вкъщи [Pateshestvie vatre vkashti], – *Зорница*, 6, 1870; № 1, с. 3–4; № 2, с. 10–11; № 3, с. 17–18; № 4, с. 26–27; № 5, с. 34–35, № 6, с. 42–43, № 7, с. 51–52; № 8, с. 62, № 9, с. 70–71.

Бончев, Н. За училищата [Bonchev, N. Za uchilishtata], – *Периодическо списание*, I, 1871, № IV, с. 26–51.

Захариев, В. Илюстрациите на „Зорница“ [Zahariev, V. Puustratsiite na „Zornitsa“]. – *Зорница*, № 12–13, 1931, с. 4.

Зорница, [Zornitsa], 4, 1869, № 3, с. 20.

Зорница, [Zornitsa], 5, 1869, № 5, с. 40.

Максимов, Хр. Хронологически книгопис на учебниците и педагогическите книги от времето на първия печатен учебник до последната руско-турска война (1824–1877) [Maksimov, Hr. Hronologicheski knigopis na uchebnitsite i pedagogicheskite knigi ot vremeto na parviya pechaten uchebnik do poslednyata rusko-turska

воуна (1824–1877)]. – *Училищен алманах* (София), I, 1900, с. 76–123.

Павлев, М. *Речник на думи турски и гръцки в язика българский* [Pavlev, M. *Rechnik na dumi turski i gratski v yazika balgarskiy*]. – Букурещ: Книгопечатня И. Копайнигов, 1855.

Речник на българския език [Rechnik na balgarskiya ezik]. – София: БАН: <https://ibl.bas.bg/rbc/lang> – посл. проверка 10.05.2023.

Речник на редки, остарели и диалектни думи в литературата ни от XIX и XX век. Ст. Илчев, А. Иванова, А. Димова, М. Павлова [Rechnik na redki, ostareli i dialektni dumi v literaturata ni ot XIX i XX vek. St. Pchev, A. Ivanova, A. Dimova, M. Pavlova]. – София: БАН, 1984.

Стоянов, М. *Българска възрожденска книжнина: аналитичен репертоар на български книги и периодични издания. 1806–1878. Т. 1* [Stoyanov, M. *Balgarska vazrozhdenska knizhnina: analitichen repertoar na balgarski knigi i periodichni izdaniya. 1806–1878. T. 1*]. – София: Наука и изкуство, 1957.

Стоянов, М. *Нашата учебна книжнина през епохата на Възраждането* [Stoyanov, M. *Nashata uchebna knizhnina prez epochata na Vazrazhdaneto*], – *Известия на Института по педагогия*, 1954, № 4, с. 65–109.

Maria Pileva, Assoc. Prof. PhD
Institute for Literature – BAS
E-mail: marywinny@abv.bg

*Природата на жената,
природата и жената*

ЖЕНСКОСТТА КАТО ДИВА И ОКУЛТУРЕНА ПРИРОДА В ТВОРЧЕСТВОТО НА МАТВЕЙ ВЪЛЕВ

Мартин Колев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: *Статията разглежда женските персонажи и представата за женското в късното творчество на Матвей Вълев. На фона на типичните за междувоенната епоха мнения по „женския въпрос“, разработването на темата при Вълев е представено двустранно: през консервативната трактовка на фигурата на „природната жена“, но и през прогресивната способност на женските персонажи за осъществяване на свободно движение, за чертаене на линии на бягство (по Делюз и Гатари). Изведена е тезата, че природната жена, подобно на стандартния протагонист скитник при Вълев, притежава животелна енергия, élan vital, която ежизнеопределяща за нейното себеосъществяване през процеса на ставането скитница.*

Ключови думи: *Матвей Вълев, природна жена, Делюз и Гатари, Анри Бергсон, жизнен порив*

FEMININITY AS WILD AND CULTIVATED NATURE IN MATVEY VALEV'S WORKS

Martin Kolev

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Abstract: *The article examines the female characters and the concept of femininity in the later works of Bulgarian author Marvey Valev. Compared to the typical for the Interwar Period views on the topic, Valev's approach is examined through two lenses: through his conservative figure of the “woman of nature” and through his female characters' progressive ability to move freely, to draw lines of flight (per Deleuze & Guattari). The article theorizes that the “woman of nature”, similarly to Valev's typical wandering protagonist, possesses élan vital, invigorating energy, which is definitive for her self-realization through the process of becoming-wanderer.*

Keywords: *Matvey Valev, Natural Woman, Deleuze and Guattari, Henri Bergson, Élan vital*

„Ето я световната врата, / а крилете ѝ отворени до дъно“, прогласява Дора Габе през 1926 г.¹. По същото време Анна Каменова, заедно с Олга Сирак Скитник, води колонка във в. „Свободна реч“ на име „През световния прозорец“ (1924–1929).

Действително през междувоенния период световните двери се разтварят пред българския писател и пътешественик, включително и пред женската част от обществото. В литературен план женският режим на движение не просто бърза да достигне скоростта на нормативното, обичайно мислено в мъжки род движение, но и да се разграничи от него чрез свой собствен *modus operandi*, чрез своя собствена агентура. Ранната Багряна е емблематичният, но далеч не единствен пример в това отношение – показателен за тази тенденция е например следният цитат от въведението на пътеписа „Скитница“ на Олга Чавова: „И когато една жена пътува сама, тя преживява много по-силно, по-съвършено от мъжа, всичко ѝ прави много повече впечатление“².

Как изглеждат на фона на подобни примери женските персонажи в късното творчество на Матвей Вълев – в романа „Ферма в Сертон“, повестта „На котва“ и сборниците с разкази, публикувани след завръщането на автора от Бразилия през 1934? Лесно можем да заключим, че представата за жената в този корпус от текстове на Вълев – или в текста Вълев – се припокрива с нагласи, утвърдени през периода (а и доста преди него) на социално, културно и дори научно равнище сред българската общественост. Тези нагласи са видими например в широкия обществен отзвук и интерес към книгата на Ото Вайнингер „Пол и характер“, излязла на български през 1927 г. Кристина Йорданова отбелязва, че

¹ Габе, Д. Световната врата. – *Златороз*, 1926, № 4, с. 145.

² Чавова, О. *Скитница: пътни бележки*. – София: Художник, 1940, с. 3.

интересът към това издание може да се обясни до голяма степен с факта, че то „събира на едно място различни части от трафаретните изказвания относно половете насвоего време“³ – изказвания, според които категориите за женски пол и характер са „конструирани едновременно като външни и като вътрешни спрямо категориите за мъж и мъжественост – те биват изтласквани отвъд мъжествеността, самата тя норма, но едновременно с това са и произведени от/през нея“⁴. Без особено усилие ще разчетем женските персонажи на Вълев през тази тенденциозна диалектическа призма, където женското играе ролята на негатив на мъжкото; където женскостта изрисува със своята деликатна четчица довършителните щрихи на мъжкостта, за да оцелости, оценности, завърши портрета на модерния човек (т.е. мъж). При разглеждането на тази динамика удачно пасва и запитването на Шери Ортнър: дали жената се отнася (или бива отнасяна) към мъжа така, както природата – към културата⁵? Женскостта олицетворява също цялостност, съхранение и репродуциране на предходното, място (включително и дом), докато мъжкостта се проявява във фрагментарност, продуциране на новото/предстоящото и разбира се – в наличието, генерирането на движение. Такива добре познати, структуралистки по същността си представи за междуполовите различия не провиждат в женското никакъв особен скитнически нагон – не и отвъд онази „трайна пейоративна връзка между женствеността и мобилността“⁶, засвидетелствана още в разговорното значение на

³ Йорданова, Кр. *Въображаемата жена: граници на представите за жената в литературата и културния живот между двете световни войни*. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2012, с. 53.

⁴ *Ibid.* с. 51.

⁵ Ortner, Sh. Is female to male as nature is to culture? – In: *Woman, Culture And Society*. Ed.: M. Z. Rosaldo, L. Lamphere. – Stanford: Stanford University Press, 1974, p. 68–87.

⁶ Peters, J. D. Exile, Nomadism, and Diaspora: the stakes of mobility in the western canon. – In: *Home, Exile, Homeland: film, media, and the politics of place*. Ed. H. Naficy. – New York: Routledge, 1999, p. 26.

древногръцкото *νομάς* (с тази дума, от която произхожда *νομάδες*, *номади*, наричали проститутките, обикалящи атинските улици). Ето защо не е учудващо, че въпросът за осъществяването на свободно женско движение – или неговата липса – е важна част от разглеждането на „женския въпрос“ изобщо. Роза Брайдоти, която се занимава с него, изтъква, че „[o]т Аристотел до Фройд жената е описвана като неподвижна, което ще рече пасивна или силно неактивна“⁷.

Имайки предвид тези контекстуални уточнения, може да се върнем към разглеждания тук частен случай и да се запитаме: присъщо ли е скитничеството на женските персонажи на Матвей Вълев? Вероятният отговор на този въпрос би бил, че актът на скитничество не е присъщ на тези героини, а когато те все пак го осъществяват, то е с мъжка помощ. В разказа „Хора край брега“ Аделина моли рибаря Лазар да я повози в лодката си. Този мотив ще срещнем впрочем неведнъж през периода като алиби за женското движение като пасивно продължение на мъжкото – например при Багряна („Вземи ме, лодкару, в своята ладия лека...“⁸) или при Весела Страшимирова („Аз ще гледам как мирно веслуваш, / ти – мой силен и волен веслар...“⁹). В края на „Хора край брега“ Галинка се качва на влака, следвайки Лазар; сеячките на ориз от „Нощ над Сертон“ следват мъжете, които правят копки в земята¹⁰ и т.н. Наистина, сред женските персонажи има и две-три ярки изключения като авиаторката Ида Кайт и левантинката Жоржета – дори и при тях обаче се наблюдава до голяма степен вече установената властова динамика, според която движението е априорно мъжка потребност и способност. Жоржета от повестта „На котва“ се

⁷ Braidotti, R. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. – New York: Columbia University Press, 1994, p. 256.

⁸ Багряна, Ел. *Вечната и святата*. – София: З. Стоянов, 2013, с. 40.

⁹ Страшимирова, В. *Крайморски песни*. – София: Печ. Андреев и Йотов, 1941, с. 33.

¹⁰ Вж. Вълев, М. *В страната на вечното лято*. – София: ИЦ Б. Пенев, 2022, с. 156.

нуждае от помощта на моряка Богдан, за да слезе от парахода, без да я забележат местните власти. Ида Кайт – авиаторката в „Граждани на света“, която се готви да постави рекорд – катастрофира и продължава движението си като пътничка на борда на кораба, чийто капитан я е спасил. А тъй като текстът Вълев вижда скитничеството, осъществяването на *линии на бягство* (по Делюз и Гатари) като висша, ултимативна форма на свобода и инакомислие, си струва да се запитаме: предоставя ли той всъщност действителна възможност за женско скитане? За да отговорим на този въпрос обаче, трябва да се запознаем с двата главни модела на идентичност, през които текстът Вълев персонализира женскостта в своите героини: това са природната жена и жената-дом. В настоящата статия ще се спра по-обстойно на първия модел.

Струва ми се, че до голяма степен природната жена е конструирана в разглежданите произведения на същия дихотомичен принцип, на който е конструирана и самата природа в тях – т.е. имаме налице както една първична, дива природна женскост, така и осезаемият, конструктивен процес на нейното окултуряване, култивиране. Фундаментално за разбирането на тази природна жена е възприемането на женскостта като органична част от природата, съхраняваща нейната естествена, автентична, предисторическа (и съответно – предмодерна) цялост и завършеност. Издаването на „Поли характер“ в България води до обширен публичен дебат по „женския въпрос“ и съответно до появата на първите български проучвания по темата. Две години след публикуването на „Пол и характер“ например излиза книгата на д-р Прокопий Киранов „Жената: правно, икономическо и социално положение“ – в нея авторът твърди, че при жената е налице „по-голямата земност, закръгленост и неделимост на нейния душевен и по-специално идеен мир“¹¹. В това съвсем образцово конципиране на природната жена за нас е важно, че от нейната „земност“ извират и една първична жизненост, една

¹¹ Киранов, Пр. *Жената: правно, икономическо и социално положение*, кн. I. – София: Съгласие, 1929.

живителна енергия. Връзката с дивата природа в текста Вълев е особено отчетлива при един типаж, който няма да смае съвременния читател със своята прогресивност – типажът на младата девойка, която все още не се е окултурирала, цивилизовала чрез досега си до мъжа, града, обществото. Близостта до природата е видима още на ниво физическо описание на персонажа – младата, некултурена жена често е с мургава кожа и тъмни очи и коса, като връзката ѝ с дивото, примитивното се отчита многократно: тя е „гъвкава като дива котка“¹², има коси „по-черни от очите на коня“¹³ или „като черна змия“¹⁴, езикът ѝ също е „змийски“¹⁵, в нея припламва „непознат огън“¹⁶, ръцете ѝ се обвинват около обекта на желанието ѝ „като огнени пипала“¹⁷ и т.н. В тези описания прави впечатление асоциативната връзка със стихийния, деструктивен аспект на първичната природа, често олицетворяван в разглежданите произведения от змията, както и от огъня като най-непредвидимата и трудно обуздаема стихия – в този смисъл не е учудващо, че змията съдържа и самия огън в своята отрова, както текстът-Вълев изтъква неведнъж. Но младата девойка не просто прилича на природата – тя я наподобява, тъй като все още е част от нея на някакво органично, генетично равнище. Докато първоличният разказвач в разказа „Нощ над Сертон“ танцува с Мария Лурдес, той си мисли следното: „Не се въртя с Мария Лурдес, тъмната и гъвкава сеячка на ориз [...], а съм прегърнал бразилския Сертон, с тъмните му и потайни сили, с вечната зеленина и младост, с пасищата, стадата из тях, сертонската далечна планина Диамантина и мощната река Сан Франциско...“¹⁸. Когато Жандира от едноименния разказ

¹² Вълев, *В страната на вечното лято*, с. 182.

¹³ *Ibid.* с. 423.

¹⁴ *Ibid.* с. 173.

¹⁵ Вълев, М. *Граждани на света*. – София: ИЦ Б. Пенев, 2022, с. 34.

¹⁶ Вълев, *В страната на вечното лято*, с. 472.

¹⁷ *Ibid.* с. 120.

¹⁸ *Ibid.* с. 161.

приласкава разказвача да я вземе със себе си, думите ѝ придобиват характерното звучене на *палаврас*, заклинателни думи: „Така ще да е шепнела и каменистата пустиня край африканските колиби на нейните прадеди. От тях е наследила тя тайнствената сила, която шуми наоколо и бавно навлиза в мен, обвива ме в прозрачна сива мъгла и ме клати в неравната светлина на разораната пръст“¹⁹. Изобщо характерна за природната жена е една първична, предсъзнателна, примитивна употреба на речта, наподобяваща звуците на растенията, вятъра и животните. В разказа „Брачна нощ“ Жервазио се буди от блажен сън, стреснат от ударите на „нещо живо, обло, дълго“²⁰, което взима за атакуваща змия – всъщност това е Назаре, съпругата му, която го удря в епилептичен пристъп, докато от гърдите ѝ се откъсват „дълбоки, тъмни стенания“²¹. Годеницата на Гълъб от „Радост в живота“ пък се оказва в края на разказа една „щастлива, мирна луда“²², която отвърща на поздрава на разказвача само със смях и „някакъв неясен гърлен звук“²³. Но докато Жервазио бяга от Назаре и от нейната лукава болест, за която не помага никакъв лек или магия²⁴, Гълъб предписва уверено рецепта за дресирането на примитивната природна реч: „Не е още свикнала с чужди хора – обясняваше ми Гълъб. – Но като се поотпусне, ще заговори“²⁵.

Макар че примери за жената – дива природа изобилстват в т.нар. *отвъдни* произведения на Матвей Вълев, те могат да бъдат открити и в *отсамните*, където действието се развива в България. Например в разказа „Пътека в планината“ разказвачът директно заявява за своята възлюбена: „Ангелина е частица от планината. Никога не мога да си представя тоя широк и свободен край без Ангелина – нея без

¹⁹ *Ibid.* с. 120.

²⁰ *Ibid.* с. 188.

²¹ *Ibid.* с. 188.

²² Вълев, *Граждани на света*, с. 123.

²³ *Ibid.* с. 123.

²⁴ Вж. Вълев, *В страната на вечното лято*, с. 121.

²⁵ Вълев, *Граждани на света*, с. 123.

върховете и гората, пасищата и селския двор²⁶. Друг отсамен разказ, „Хора край брега“, представя нагледно и разликите между двете проявления на природната жена, между жената – дива природа и жената – окултурена природа. Главният герой, Лазар, е рибар, раздвоен между чувствата си към младата Галинка и госпожа Аделина – сюжетна конфигурация, в която прозира фундаменталният за текста Вълев конфликт за модерния човек, разполовен между природата и културата. Първият обект на Лазаровите чувства, Галинка, е мургава, тъмноока и сприхава. Близката ѝ връзка с природата е засвидетелствана и по всевъзможни други начини – например чрез уточнението, че като дете тя живеела в горния (т.е. уседналия) край на селото, но при все това „от рибарите не си отиваше, все на брега играеше, само дето при тях и не лягаше да спи“²⁷. Другата жена, Аделина, е по-възрастна и е напуснала столицата заради проблеми със съпруга си, от когото иска развод. В нейния образ са налице чертите на окултурената, цивилизована, опитомена природна жена, които веднага впечатляват със светлата си, контрастираща тоналност. Аделина е „кадифена и прекрасна“²⁸, има бели, „закръглени колене“²⁹ и маха след Лазар с бяла кърпа³⁰; „бели като памук“ са и другите жени, дошли да летуват на Камчия. Когато Алекси от „Край реката“ вижда Райка, жената на свой приятел, той си мисли: „Колко е хубава днес Райка. В тоя синкав утринен здрач тя е съвсем бледна, като сън“³¹. Когато Мария от „Оттам почва полето“ се премества от село в София, „[н]е само ръцете, а и лицето, и тя цялата побеля“³². Този контраст между тъмно и светло предлага широко поле за интерпретация на различни нива: психотерапевтично (подсъзнание – съзнание), номадологично (номадски субект –

²⁶ *Ibid.* с. 96.

²⁷ *Ibid.* с. 33.

²⁸ *Ibid.* с. 27.

²⁹ *Ibid.* с. 24.

³⁰ *Ibid.* с. 40.

³¹ *Ibid.* с. 101.

³² *Ibid.* с. 152–153.

уседнал субект), религиозно (езичество – християнство), митологично (хаос – ред), козметично (мръсотия – чистота), исторично (непрогледно минало – обозримо настояще) и т.н. Допълнителна възможност за неговото разтълкуване ни предоставя една сцена от романа „Ферма в Сертон“. Към края на романа Антонио, главният герой, се връща във фермата, където Глория, неговата неосъществена любов, живее с приятеля му Рудолф. При вида ѝ Антонио прави следното наблюдение: „От момичето, което Рудолф доведе в един дъждовен декемврийски ден из Бело Хоризонте в Жатоба, годините смекчиха плътта и изваяха духа. Самочувствието на майката облагороди нейната осанка. [...] Сега тя е прекрасна“³³. В хода на своето съзряване и култивиране „природната жена“ постепенно губи своята първична сексуалност, своята плът(ност), под която почва да прозира сакралната ѝ, вътрешноприсъща светлина, изразена най-ярко в матерналистичните ѝ функции – процес, който лесно може да ни отведе обратно до Вайнингер и до неговата класификация на женските роли, изчерпващи се с *проститутка* и *майка*.

Текстът Вълев се заиграва често с контрастната, но и симбиотична връзка между двете проявления на женската природа. Ще открием примери за това на различни места, но в следния откъс от „Хора край брега“ тази връзка е нагледно синтезирана. Когато Лазар си мечтае за „госпожа Аделина“, както симптоматично я нарича, той „виждаше до себе си не госпожа Аделина, а малката Галинка, и не чувстваше топлината на онова тъй грижливо отгледано и обучено към ласки тяло, а само горещината на две мургави и дълги ръце, които се виеха около запотената му шия“³⁴. Ето един ясен пример за начина, по който концепцията за природната жена свежда женскостта до необработен материал, който може да се облагороди и култивира в проекта „жена“, в един „перформиращ „женски субект“³⁵, едновременно оформен от

³³ Вълев, *В страната на вечното лято*, с. 466.

³⁴ Вълев, *Граждани на света*, с. 31.

³⁵ Йорданова, *Въображаемата жена*, с. 50.

мъжествеността и изтласкан отвъд нея. В случая ключов аспект от тази трансформация е постепенното отслабване на живителната, природна женска енергия, на този „непознат огън“, видим в прехода от младежката горещина („...на две мургави и дълги ръце“) към топлината на зрелостта („...на онова тъй грижливо отгледано и обучено към ласки тяло“). В разглежданите текстове този преход е символично обвързан с окултуряващия, но и седентаризиращ акт на бракосъчетанието. Жандира от едноименния разказ първоначално прегръща разказвача с ръце „като огнени пипала“, а в очите ѝ блесят „искрите на смесената тропическа кръв“³⁶. Впоследствие обаче тя е оженена за друг. След време разказвачът посещава новия ѝ дом и забелязва, че „очите ѝ са угаснали“³⁷, дори се чуди дали не е болна. На тръгване един спътник го пита: „Знаеш ли защо угасна това момиче?“³⁸. Ако проследим житейския път на подобни женски персонажи в годините след брака, ще установим все пак, че не става въпрос толкова за угасване, колкото за заляняване и отслабване на присъщата им живителна енергия – тя продължава да съществува в латентно състояние и може да бъде активизирана вследствие на определени събития. Това си проличава особено при появата на един любим на текста Вълев сюжетен мотив – за любовния триъгълник между съпруг, съпруга и скитник. В тази конфигурация съпругът обикновено репрезентира индустриалния прогрес и развитието на културата на капитализма в тяхната негативна крайност – по един седентарен, меркантилен, стерилен начин. Съпругът е модерният мъж робот, чието строго разграфено, еднообразно, финансово осигурено ежедневие се явява антитеза на предбрачния живот на природната жена, както и на битието на стандартния главен герой в текста Вълев – скитническият субект, за когото ежедневието на мъжа робот е най-големият възможен кошмар. Уседналият начин на живот представлява

³⁶ Вълев, *В страната на вечното лято*, с. 117.

³⁷ *Ibid.*, с. 122.

³⁸ *Ibid.*, с. 122.

за скитника една нереалистична алтернатива на неговото тежко, бедно съществуване, която се появява само под формата на импулсивна закана или разказ, както в следната реплика от „Ориз“: „Ще си отида, ще обикалям своите приятели, те ще ми разказват, аз ще им разказвам, после ще си намеря някоя служба, сутрин от осем до дванадесет, следобед от два до шест, на първо число получавам парите и ще ходя облечен като човек, а не с тия ботуши...“³⁹. Този житейски избор обаче никога не се реализира за героя скитник в дълготраен, положителен план – напротив, когато това се случи, както например при моряка Богдан в „На котва“, който започва работа във фабрика, преживяването е временно и представено в отчетливо отрицателна светлина. Всъщност уседналият начин на живот никога не е положително преживяване в текста Вълев, дори за седентарния съпруг, защото той работи не от осем до дванадесет и следобед от два до шест, а непрестанно, като машина. Наистина той успява да подобри семейното финансово положение, но това в крайна сметка не води до споделено домашно щастие. В различните варианти на този сюжет съпругата винаги е самотна и нещастна – тя вече е приключила своята трансформация от природна жена в жена-дом и обитава пустата семейна къща, изоставена от съпруга си. Вечно зает с работни дела, той се прибира само вечер, ако се прибира изобщо. Такъв е случаят с Жандира, която съвсем символично е застопорена, фиксирана на едно място в новия си дом и „вехне под оня календар“⁴⁰ на стената, отброяващ строго разграфеното, алиениращо модерно време. В сходна ситуация са и Глория от „Ферма в Сертон“, и Райка от „Край реката“, и „Галинка“ от „Хора край брега“, където този сюжет е разработен най-подробно. Когато Лазар заминава за София, Галинка бива оженена за Асен – той не е толкова личен като рибаря, но „има имот и добитък, и вършачка си е купил вече – бъдещето

³⁹ *Ibid.*, с. 126.

⁴⁰ *Ibid.*, с. 122.

е негово⁴¹. Три години по-късно младото семейство се е замогнало и Асен има толкова много работа, че „няма време да си дойде дома, вече на вършачката спи“⁴². Макар че в текста Вълев модерната техника има много положителни проявления, в разглежданата сюжетна рамка тя е представена отчетливо отрицателно. Асен почти напълно се слива с машината, работническата му дейност се превръща в робска, роботска, следвайки такта на неуморимото механично сърце и опасенията на епохата, засвидетелствани в етимологията на Чапеквия неологизъм „робот“. Подозренията за една квазиорганична, киборгска метаморфоза са потвърдени и от по-късната реплика на Галинка към Лазар: „Аз нямам мъж. Той спи на вършачката, дома не се връща вече“⁴³. Както обаче отбелязва друг рибар, дядо Игнатий, който има характерния за толкова мъдри, възрастни персонажи навик да декламира в прав текст авторските послания: „Имотът е едно, а щастието – друго. За човешкото те питам. [...] Галинке ма, ти комай си трета година женена, пък деца още си нямате?“⁴⁴.

Ето го най-прекия израз на изгубената живителна енергия – невъзможността за създаване, за продължаване на самия живот. В сюжета с любовния триъгълник бездетното издава роботската природа на модерния мъж-машина, неспособността му да продуцира живот по начина, по който продуцира капитал, ресурси и т.н. Това се потвърждава от появата на третия участник в любовното уравнение – скитническият субект, който не е изгубил своята живителна енергия, нито способността да я предава нататък. Такъв е случаят с Жандира, която разказвачът скитник отвежда със себе си в следващ разказ, „Ориз“ – там тя вече е бременна. Развитието на този сюжет обаче е разгърнато по-подробно във „Ферма в Сертон“, където нещастният, бездетен брак на Глория и Рудолф е спасен от появата на дете – след една

⁴¹ Вълев, *Граждани на света*, с. 38.

⁴² *Ibid.*, с. 41.

⁴³ *Ibid.*, с. 46.

⁴⁴ *Ibid.*, с. 41.

сутрин, в която Глория и Антонио се отдават на взаимното си желание. Следователно можем да заключим, че скитническият субект също притежава тази живителна енергия, присъща на дивата природа и на природната жена – а вероятно и на малките деца, които обаче я губят с порастването си. Можем да назовем тази енергия с термин, присъстващ в речника на междувоенния *zeitgeist* – става въпрос за *élan vital*, *жизнения порив* на Анри Бергсон. Както отбелязва Биляна Борисова, за популярния тогава в България философ материята е „неподвижност, статичност, тя е състояние на отслабване на духовното напрежение, но всепроникващата Интуиция има способността да вижда – да вижда зад инертността на материята и да я оживява“⁴⁵.

Осъщественият паралел между Вълев и Бергсон не звучи толкова инцидентно, ако си припомним, че Делюз интегрира и доразвива много от идеите на Бергсон в своя философски проект, включително в концепцията за номадското. Можем да кажем със значителна увереност, че в текста Вълев често присъства определен персонаж – скитник или млада жена – който „оживява света, който осезава, постигайки в субстанциалната му феноменалност истинската реалност – т.е. постига в нея движението, вечната промяна...“⁴⁶, а както видяхме – и самия живот, под формата на новороденото. Но докато съдбата на природната жена често е обвързана с отслабването на този жизнен порив и поместването му в място, в бъденето-дом, скитникът продължава целенасочено да генерира тази енергия чрез своето движение, чрез неуморното разчертаване на линии на бягство. Споделеният жизнен порив на скитника и неомъжената жена е засвидетелстван и чрез едно показателно сравнение в „Брачна нощ“. В този разказ на една и съща страница (или на две съседни, в зависимост от изданието) Назаре е описана „гъвкава като дива котка“⁴⁷, а

⁴⁵ Борисова, Б. *Светове и прочити*. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2017, с. 161.

⁴⁶ *Ibid.*, с. 162.

⁴⁷ Вълев, *В страната на вечното лято*, с. 182.

„ковбойт“, който е едно от проявленията на скитническия субект – „[к]ато дивата котка в тежката девствена гора“⁴⁸. Всъщност през тази диалектическа призма се откроява една специфика на скитническия субект в текста Вълев, който почти задължително е от мъжки пол и притежава традиционни „мъжки“ характеристики, като възможност за движение, физическа сила и издръжливост. Рибарят Лазар например е пословично силен; ако си купи земя и я обработва (т.е. ако се адаптира към уседналия начин на живот), земята „[с] тая ти сила ще пее под теб и ще ражда двойно и тройно...“⁴⁹. Според леко парадоксалната логика на онтологическата действителност на текста Вълев обаче Лазар притежава тази сила именно защото няма да я използва и да се превърне в модерния мъж машина. Нещо повече, тя отново е свидетелство за наличния му *élan vital*, който според присъщия на тази онтологическа действителност дихотомичен принцип е женски по характер. Така в известен смисъл скитникът като персонаж представлява синтез между жената като природа и мъжа като култура. Актът на скитничество в текста Вълев представлява синтез – макар и само временен – между автентичната, погубена битийна цялост и модерното, седентарно човешко преживяване; представлява възможност за преодоляване на инак непреодолимото фрагментаризиране на човешкия опит в модерността.

Както споменах по-рано, в разглежданите произведения женските персонажи обикновено играят само поддържаща роля в този освобождаващ акт на скитничество, но има и изключения – Ида Кайт от „Граждани на света“, Жоржета от „На котва“, Мария от „Оттам почва полето“. Наистина тяхното скитничество е по-рисковано и трудно реализуемо от стандартното скитане на мъжките персонажи. То представлява установяване на съвкупност от многобройни, едновременни, недефинитивни линии на бягство, затруднявани от безбройни проследяващи и контролиращи

⁴⁸ *Ibid.*, с. 182.

⁴⁹ Вълев, *Граждани на света*, с. 36.

механизми, които са винаги от мъжки род: съпрузи и роднини, насилници, стражари, полицаи и митничари. И все пак в действителността на текста Вълев жената може да предприеме акта на скитничество, да начертае тази линия на бягство между предопределените ѝ прояви на природна жена и жена дом, да разкрие отвъд рестриктивните контури на *бъденето природа* и *бъденето дом* едно трето, динамично, еманципиращо проявление на женскостта: *ставането скитница* (по Делюз и Гатари). А това е възможност, която уседналият мъж в света на текста Вълев, модерният мъж машина, не притежава. Ето защо си струва да мислим женските персонажи на Матвей Вълев не само като утвърждаващи обичайните консервативни нагласи на междувоенния период, но и като съдържащи известен прогресивен потенциал – именно през възможността за осъществяване на така важното и индикативно за епохата, а и за самия текст Вълев движение. Струва си да се отбележи също, че тук женското движение съществено се различава от мъжкото – то не представлява просто директен превод на скитническото преживяване чрез подмяната на половата дефиниция на субекта, ако се позовем на познатия прочит на текста Багряна на Милена Кирова⁵⁰. В контекста на разглежданите произведения на Матвей Вълев до някаква степен се препотвърждава наблюдението на онази емблематична „Скитница“: когато една жена пътува сама, тя действително преживява всичко по-силно и то ѝ прави много повече впечатление – заради същественния революционен заряд на нейното движение в контекста на епохата, заради събитийния характер на това „непривично“ женско пътуване, но и заради дебнещите зад всеки ъгъл механизми за неговото забавяне и осуетяване.

⁵⁰ Кирова, М. *Между пътя и мястото. За половата идентичност на текста-Багряна*. – В: Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война. Ред. М. Кирова. – София: Алтера, 2009, с. 253–276.

Библиография

Багряна, Ел. *Вечната и святата* [Bagryana, El. Vechnata i svyatata]. – София: З. Стоянов, 2013.

Борисова, Б. *Светове и прочити* [Borisova, B. Svetove i prochiti]. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2017.

Вълев, М. *В страната на вечното лято* [Valev, M. V stranata navechnoto lyato]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2022.

Вълев, М. *Граждани на света* [Valev, M. Grazhdani na sveta]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2022.

Габе, Д. Световната врата [Gabe, D. Svetovnata vrata], – *Златороз*, 1926, № 4, с. 145–146.

Йорданова, Кр. Въображаемата жена: граници на представите за жената в литературата и културния живот между двете световни войни [Yordanova, Kr. Vaobrazhaemata zhena: granitsi na predstavite za zhenata v literaturata i kulturniya zhitov mezhdu dвете svetovni voyni]. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2012.

Киранов, Пр. *Жената: правно, икономическо и социално положение* [Kiranov, Pr. Zhenata: pravno, ikonomicheskoto i sotsialno polozhenie], кн. 1. – София: Печ. Съгласие 1929.

Кирова, М. Между пътя и мястото. За половата идентичност на текста-Багряна, – В: *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. Ред. М. Кирова [Kirova, M. Mezhdru patya i myastoto. Za polovata identichnost na teksta- Bagryana. – V: Neslucheniyyat kanon. Balgarski pisatelki ot Vazrazhdaneto do Vtorata svetovna voyna. Red. M. Kirova]. – София: Алтера 2009, с. 253–276.

Страшимирова, В. *Крайморски песни* [Strashimirova, V. Kraymorski pesni]. – София: Печ. Андреев и Йотов, 1941.

Чавова, О. *Скитница: пътни бележки* [Chavova, O. Skitnitsa: patni belezhki]. – София: Художник, 1940.

Bibliography

Braidotti, R. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. – New York: Columbia University Press, 1994.

Ortner, Sh. Is female to male as nature is to culture? – In: *Woman, Culture And Society*. Ed. M.

Z. Rosaldo, L. Lamphere. – Stanford: Stanford University Press, 1974, p. 68–87.

Peters, J. D. Exile, Nomadism, and Diaspora: the stakes of mobility in the western canon. – In: *Home, Exile, Homeland: film, media, and the politics of place*. Ed.: H. Naficy. – New York: Routledge, 1999, p. 17–44.

Martin Kolev, PhD

Sofia University “St. Kl. Ohridski”

ORCID ID: 0009-0001-9291-9297

Researcher ID: HSE-2224-2023

E-mail: martinkolev@gmail.com

ПРИРОДАТА КАТО СРЕДСТВО ЗА ИЗРАЗЯВАНЕ НА ЖЕНСКАТА СУБЕКТНОСТ В ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СВЯТ НА ШВЕЙЦАРСКАТА АВТОРКА КОРИНА БИЙ

Стилияна Петкова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: *Внушителната природа на Швейцария е вдъхновявала (и със сигурност продължава да вдъхновява) цяла плеяда автори, всеки един от които влита в природната тематика различни литературни или идеологически концепции – от Русо до Жакоте, от Мюра до Шапа. За разлика от своите предци обаче, френскоезичната швейцарска писателка от ХХ в. Корина Бий обвързва експлицитно природата с женското присъствие и утвърждаването на женската идентичност във време, в което женският глас тепърва започва да си пробива път в една силно патриархална Швейцария. Използвайки интратекстуалния подход, настоящата статия има за цел да открие в прозата на писателката някои от основните фикционални интерпретации, а именно: Природата като еманация на женския Ерос, Природата като възплъщение на майчиния първообраз и Природата, чиято „женскост“ служи да се преосмисли андроцентристкия библейски разказ за света.*

Ключови думи: *природа, женска субектност, Корина Бий, Швейцария*

NATURE AS A MEANS OF EXPRESSING FEMALE SUBJECTNESS IN THE ARTISTIC WORLD OF SWISS AUTHOR CORINNA BILLE

Stiliyana Petkova

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Abstract: *Switzerland's majestic scenery has inspired (and certainly continues to inspire) a large number of authors, each of whom has woven different literary or ideological concepts into the nature theme – from Rousseau to Jaccottet, from Muralt to Chappaz. Unlike her*

ancestors, however, the French-speaking Swiss writer of the 20th century Corinna Bille explicitly links nature to the female presence and the assertion of female identity at a time when the female voice was just beginning to make its way in a highly patriarchal Switzerland. Using an intra-textual approach, this article aims to highlight some of the main fictional interpretations in the writer's fiction, namely Nature as an emanation of the feminine Eros, Nature as the embodiment of the maternal primordial image, and Nature whose 'femininity' serves to reimagine an androcentric biblical account of the world.

Keywords: *Nature, Female Subjectness, Corinna Bille, Switzerland*

Природата в швейцарската литература

Френскоезичната швейцарска писателка Корина Бий (1912–1979), удостоена с престижната награда „Гонкур“ за новела през 1975 г., произлиза от една страна, чиято природа е придобила в светоусещането на редица майстори на перото специфични, почти митологични измерения. Достатъчно е да припомним в тази връзка само няколко имена. Беа Луи дьо Мюра още в началото на XVIII век полага основите на мита за една защитена от величествените планини, свободна и миролюбива Швейцария, а хелветите оприличава с „избания“ в контекста на библейския текст народ. Творчеството на предвестника на романтизма, Жан-Жак Русо, самоопределящ се като „гражданин на Женева“, запечатва идиличния облик на алпийските пейзажи, осветлявайки изконната, неразривна и хармонична връзка между заобикалящата човека природа и дълбокия емоционален свят на Аз-а. Внутрителните планински гледки вдъхновяват същевременно и поколения лирици. Задълбоченото проучване на антологии с произведения на френскоезични швейцарски поети от втората половина на XIX век потвърждава значимостта на образа на планината в поетичните картини не само в количествено измерение, но и по отношение на неговите символни и идеологически въздействия. Така, надхвърляйки плоскостта на своята чисто миметична

репрезентация, планинските висини биват натоварени ту с естетически и морален, ту с религиозен или патриотичен дискурс¹.

През целия XX век, в който твори впрочем и Корина Бий, природата сякаш запазва това привилегировано място на неизменен *топос* в художествената литература на Швейцария, като непрекъснато се обновява с нови ракурси и интерпретации. Шарл-Фердинан Рамю – един от най-изтъкнатите през първата половина на миналия век френскоезични швейцарски писатели – пресъздава със субективен реализъм и неподправен натурализъм неволите на селския живот. Интересно е да се отбележи, че уклона към примитивизма той пренася дори в изразните средства на езика, където синтактичните и стилистични особености на говора във франкофонска Швейцария стават гарант за автентичност и носят идеологическия заряд на една сравнително млада, „периферна“ литература – каквато е швейцарската и в частност романдската, – целяща да се дистанцира от догматизма на френския културен еталон. Писателят и поет Морис Шапа² възпява от своя страна обичта към земята, придобила сакрални измерения в неговото творчество. Той обръща носталгичен поглед към изчезващата девственост на живописната природа в родната провинция Вале, повдигайки вечния въпрос за противоборството между човешкото присъствие и природните стихии. А докато фикционалният свят на Гюстав Ру се превръща в химн на селските труженици, то поетът Филип Жакоте, силно повлиян от немския романтизъм, търси да разчете в съзерцанието на природата скритите екзистенциални смисли³.

¹ Maggetti, D. La montagne dans les anthologies romandes de la deuxième moitié du XIX^e siècle. – *Französisch heute*, 1990, pp. 192–202.

² Морис Шапа (вторият съпруг на Корина Бий, с когото тя споделя страстта към писането) получава през 1997 г. награда „Гонкур“ за поезия за цялостното си творчество.

³ Вж. Petkova, S. Les sens pour trouver l'essence ou le thème de la nature dans le recueil *Cahier de verdure* de l'écrivain suisse Philippe Jaccotet. – In: *L'idée de nature dans les littératures romanes*. Ed. S. Atanassov. – Sofia: Presses

На фона на този специфичен социокултурен контекст художественият свят на Корина Бий остава свой характерен отпечатък в множеството от литературни концепции за природата, които ни завещават нейните предци и съвременници. Обаянието на първичната природа, в което се долавя безсъмнено една далечна, но силна в есенциалната си обусловеност приемственост с русоизма, разкрива други интерпретации на взаимовръзката природа/човек. А именно темата за природата в творчеството на Бий е силно конотирана с женското присъствие и утвърждаването на женската идентичност във време, в което женският глас тепърва ще трябва да извоюва своето място в една силно патриархална Швейцария. В този смисъл възпроизвеждането на тематиката е белязано от сложна амбивалентност, бидейки едновременно заявка за вписване в литературната швейцарска традиция и опит за разрыв с нея.

Нашето изследване цели да проследи в тази насока, използвайки интертекстуалния, както и по-конкретно интратекстуалния подход, някои от основните авторски концепции на Бий, между които пресъздаването на природния свят като еманация на женския Ерос или пък като възплъщение на фикционалния образ на майката, своего рода *alter mater*, – концепции, акцентирани върху вечната и всепроникваща връзка между жената и природата. В този аспект ще бъдат разгледани сливанията на женския художествен образ със света на флората и фауната от една страна, а от друга – антропоморфните проявления на природната среда. Накрая, идеята за пресъздаването на земния Едем, която изгражда тази „женска“ природа, ще бъде разчетена като едно ново послание и като опит за пренаписване на андроцентристкия библейски разказ за света.

Природата в творчеството на Корина Бий

Творчеството на Корина Бий е безспорно многолико. То включва романи, разкази, новели, приказки, малки истории за деца и възрастни, поезия и дори текстове за театрални постановки. Независимо обаче от удивителното разнообразие в жанрово- тематичните търсения на авторката, природата остава вездесъщ образ в нейните произведения, а в природната тематика, както ще стане видно по-долу, се преплитат множество въздействащи женски образи.

За настоящата разработка избрахме литературният анализ да се опре на произведения от прозата на Корина Бий: новелата « *Fille ou fougère?* » („Момиче или папрат?“) от сборника *Le bal double*⁴ („Двойният бал“), малката история « *La femme- oiseau* » („Жената птица“), включена в сборника *Cent petites histoires cruelles*⁵ („Сто малки жестоки истории“) и разказа *Emerentia 1713*⁶. Основният мотив при подбора на текстовете беше продиктуван от техния потенциал да открият основните акценти в широката гама от вариации на тази възобновяваща се тематична нишка в художествения свят на Бий. Преди да пристъпим обаче към аналитичната част, бихме искали да направим няколко важни уточнения, които неминуемо хвърлят светлина върху естетическите дирения на писателката и по-специално върху ролята, която тя отрежда на природната тематика.

Трябва да отбележим първо, че Корина Бий е творчески псевдоним на Стефани Бий (както е в действителност името на новелистката). Този псевдоним закодира в себе си вероятно най-осезаемия императив в нейното творчество, а именно връзката с природата и земята и то през призмата на майчиния образ. „Корина“ идва от френския топоним *Corin* – родният край на майката на Стефани, Катрин Тапарел, израснала във

⁴ Bille, S. C. *Le Bal double*. – Lausanne: Empreintes, 1990 [1980].

⁵ Bille, S. C. *Cent petites histoires cruelles / Trente-six petites histoires curieuses*. – Albeuve: Castella, 1985 [1973].

⁶ Bille, S. C. *Emerentia 1713*. – Genève: Minizoé, 1999 [1979].

високопланинската алпийската местност Вале в Швейцария. Така творческото въображение на валезанската авторка ще се разгърне под знака едновременно на изконната връзка със земята и на благоговението пред майчиния образ, чрез който Стефани отрано се докосва до устното народно творчество, в което витае духът на планинските легенди. Не е случайно в този смисъл, че в художествения свят на Корина неизменно ще присъстват дивната природа на Вале, буйните води на реката Рона, топлият полъх на фьона, алпийските пасища, вековните планински гори с открояващото се присъствие на листокапната борика⁷, тъй характерна за този географски район, и – не на последно място – алпийските цветя, които не спират да очароват и вдъхновяват Корина⁸. Градската среда рядко ще служи за декор на художествения свят на авторката, който е обитаван предимно от самобитни селяни – ярки персонажи, между които често присъстват и деца, – съставляващи цял един микрокосмос, в който планинските предания оживяват, религиозните обреди и дълбоко вкоренените в селския бит суеверия хармонично съжителстват, но всичко това е подчинено на неумолимата цикличност на природата.

Паралелно с емблематичното послание, което носи писателският псевдоним, трябва да се спомене и творческото кредо на авторката, което откриваме в една от нейните лирични творби, написана в свободен стих и недвусмислено озаглавена « *Poème de la non-réflexion* » („Стихотворение за не-разсъждаването“), част от сборника *Soleil de la nuit*⁹ („Слънце на нощта“). Поетичната картина, нека подчертаем, препраща експлицитно към семантичното поле на природата и по-точно към света на флората:

*Ако избира да разсъждавам, Светът ще се затвори.
Ручеите вече няма да текат*

⁷ Наречена още „лиственица“.

⁸ Вж. Bille, S. C. et al. *Herbier alpin, herbier divin*. – Genève: Slatkine, 2004.

⁹ Bille, S. C. *Soleil de la nuit*. – Genève: Eliane Vernay, 1980.

*А аз ще бъда като цветето, Притиснато в един хербарий,
Който знае какво е точно то,
Названието му на латински и на френски
Значимостта на неговите тичинки
И броя на неговите плодници, Защото, ако разсъждавам,
Не бих била аз жива¹⁰.*

Далеч от картезианския дух, който дълбоко е белязал литературата във Франция, а и цялата западноевропейска литература, творчеството на френскоезичната швейцарска писателка, в светлината на тази поетична изповед, дава имплицитно приоритет на немисловното, интуитивното, импулсивното, емотивното, онагледено чрез метафоричната препратка към живата природа. И действително, преживяното от героите на Бий често се доближава до ирационалното, до подсъзнателното и до съновиденията, а в по-късните ѝ творби – и до фантастичното и сюрреалистичното, там, където здравият разум е напълно обезсилен.

Оттук произлиза и още една характеристика в естетическата нагласа на Бий. Творчество, което отказва да се подчини на Логоса, е също така неподвластно и на строго установените бинарни конструкции, подрива техния догматизъм, размества границите, предефинира същностните им измерения. Това обяснява и често флукуиращата връзка между различни обособени цялости като природата и човека например, но също така и между антиномни, напълно несъвместими същности, каквито са живата и неживата природа, а в по-общ смисъл и между взаимоизключващи се концепции като добро/зло или морално/аморално¹¹.

Всички тези присъщи за творчеството на Бий черти се

¹⁰ *Ibid.*, p. 31. Преводът е мой на този и на следващите цитати.

¹¹ Вж. Brandusa-Petronela, I. *Morale et amoral dans les récits fantastiques de S. Corinna Bille.* – In: *Interstudia (Revista Centrului Interdisciplinar de Studiu al Formelor Discursive Contemporane Intestud)*, 2009, № 4, pp. 306–315.

откриват и при нейните интерпретации за взаимовръзката жена – природа.

Женският образ в единение с природата

Важно е да се отбележи, че женските персонажи на Бий често се конструират именно на фона на природата, сякаш за да напомнят, че са неразривна част от нея. В новелата « Fille ou fougère? » („Момиче или папрат?“) от сборника *Le bal double*¹² (*Двойният бал*), това сливане между женското и природното е ясно онагледено чрез двойствената натура на тайнствената героиня.

Текстът под формата на личен дневник разказва за необикновената среща между студент по философия, който се е уединил в една планинска хижа, за да подготви изпитите си, и младо момиче, чийто силует изниква сред горската папрат, „изящно безсрамен“¹³ в голотата си, за да цитираме оксиморонния израз в описанието¹⁴. Мистериозните, неочаквани появи¹⁵ и изчезвания на женския персонаж, свръхестествената му способност да игнорира физичните закони на видимия свят подлагат под съмнение целия интелектуален потенциал на момчето, което се усъмнява, че е обзето от халюцинаторни видения. Неспособно да разгадае този феномен по пътя на здравата логика, то подлага под въпрос когнитивния подход и е на път да изостави следването си, което – както сам той прозира – „обяснява само една част от света“. Познанието за загадъчното женско присъствие в действителност минава единствено през сетивността (погледа,

¹² Bille, S. C. Fille ou fougère. *Le bal double*..., pp. 119–132.

¹³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴ В разказа « La demoiselle sauvage » („Дивата госпожица“) на Корина Бий, част от едноименния сборник (Bille, S. C. *La demoiselle sauvage*. – Editions Bertil Galland, 1974), който е удостоен с наградата „Гонкур“ за новела през 1975 г., намираме аналогична ситуация на неочаквана среща между героя – инженер на язовири, и женския персонаж, който се появява първоначално като мираж пред мъжа, в една напълно дива природа.

¹⁵ *Ibid.*, p. 131.

допира, слуха). Преживяното от героя преобръща коренно мирогледа му до степен, в която той заключава относно младата жена: „Тя не съществува“, преди да добави: „В смисъла, в който ние разбираме нещата“¹⁶. На този фон завещани постулати от колоси във философията биват напълно опровергани. И ако студентът припомня думите на Ницше: „Чувстваме се добре в природата, защото природата не ни съди“, то е само за да ги оспори: „Природата ме съди – констатира момчето. – Нещо по-лошо, тя се подиграва с мен“¹⁷, отъждествявайки природата с женския енигматичен образ.

Без да се заявява открито като фантастичен, текстът съвместява едновременно реалистично и сюрреалистично. Съмнението, двоичността, остават водещ принцип в наратива. Именно в тази идея за междината се вписва и сливането на женското с природата, което остава от страната на мистериозното и неразгаданото, на магията и на „вещерството“¹⁸, в което сякаш е заставен да повярва героят. С една дума, необяснимото припокриване на женския образ с природната среда се интерпретира като продукт на тъмни сили, неподвластни на здравия разум.

Текстът представлява в този смисъл една своеобразна метафора за сблъсъка между видимото и невидимото, познаваемото и загадъчното, интелекта и афекта, природата и културата, логоса и ирационалното и, ако си позволим едно по-дръзко обобщение, между мъжката и женската субектност¹⁹.

Освен с флората женският персонаж често се уподобява и със света на фауната в творчеството на Бий. Такъв е примерът

¹⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷ *Ibid.*, p. 124.

¹⁸ *Ibid.*, p. 131

¹⁹ Подобни дихотомни структури намираме впрочем още в Питагоровата таблица на опозициите (където мъжката, добра, светла, дясна страна се противопоставя на женската, зла, тъмна, лява страна), върху която се гради и аристотеловата концепция за противоположностите в света (вж. Jay, N. *Gender and Dichotomy*. – In: *Feminist studies*, 1981, vol. 7, № 1, pp. 38–56).

с малката история, озаглавена « La femme- oiseau » („Жената птица“), втората сред „сто малки жестоки истории“²⁰. Породен от един сън на авторката и леко видоизменен в творческия си вариант²¹, текстът съновидение обрисова странна фигура на женско същество с идеални форми на тялото, но с прикрепени към ръцете криле, покрити с черни лъскави пера със зелени отблясъци. Жената птица излита и се рее щастливо над „долината“, наслаждавайки се на порива на топлия вятър с мирис на смола, дива мащерка и мечо грозде. В този безметежен полет се пробуждат вътрешни импулси. Дивата природа и неустоимият нагон проговарят, за да превърнат миксантропичното същество в сладострастна похитителка на четирима дървари. Несъмнено крилето са знак едновременно за свобода, лекота и мощ, но обратно на християнската символика, която придава на крилатите ангелски създания духовност и нетленност, тук те служат като белег за пробуждане на плътта и като олицетворение на женската еротичност.

Впрочем, честите референции за разголването на женската телесност дават основание на по-консервативните среди в католическата провинция Вале да заклеят художествените произведения на Бий – и то въпреки международното признание, което авторката получава, – принизявайки ги до „тъжна порнографска литература“²². Независимо от това обаче, не бихме могли да говорим за ексхибиционизъм, нито за перверзност в творчеството на Бий, защото само едно познаване в дълбочина на нейните персонажи може да разкрие, че те обитават един предгреховен свят, в който тялото не носи стигмата на юдео-християнската символика, а е в синхрон с

²⁰ Bille, S. C. *La femme oiseau. Cent petites histoires cruelles...*, pp. 12–13.

²¹ За метаморфозите и вариациите на хипотекста спрямо хипертекста вж. Courten, M. de. *L'imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*. – Neuchâtel: À la Baconnière, 1989, pp. 284–297.

²² Вж. *L'encoche* – dossier „Corinna Bille“, revue de l'information de la commune de Montana, № 9, dec. 2005, p. 4.

природата, представена като земен Едем. Неслучайно и сънародникът на Бий, Жак Шесе (награда „Гонкур“ 1973 г. и награда „Гонкур“ за поезия 2004 г.) говори за „невинен еротизъм“ в творчеството на Бий²³.

Природата: alter mater, alter dea ?

В разказа „Emerentia 1713“ връзката между природата и женския образ е също толкова спояваща, но препраща към други смислови полета.

Историята се развива в швейцарската провинция Вале, в началото на XVIII век, и разказва за трагичната съдба на невръстната Емеренсия, чието възпитание е поверено на фанатичния енорийски свещеник след безвременната кончина на майка ѝ. Емеренсия е надарена с изключителна интелигентност, има изненадващи познания за растенията и животните и притежава почти орфическа дарба да укротява дивите зверове. Тя изпитва същевременно безрезервна любов към заобикалящата я природа, в която намира онази хармония, гостоприемство и безпределна майчина топлина, които животът в социума не би могъл да ѝ осигури. След като бива постепенно затворена в дома на свещеника заради непокорния си нрав и съгласно строго конвенционалните порядки за времето си, нейният живот претърпява обрат, който се оказва фатален именно заради бруталното скъсване на жизненоважната за нея връзка с природата. Емеренсия е лишена от „това, което ѝ подхождаше най-много и което беше самата тя: добротата, нежността на примитивните същества и на животните, благодатта на растенията, майката гора“²⁴. В този смисъл последиците от педантичното окултуряване и привидното „одухотворяване“, зад които се крие насилствено наложената фанатична религиозност, водят реално до де-натура-лизиране на детето с цялата произтичаща от това амбивалентност, имайки предвид, че във

²³ Chessex, J. *Les Saintes Écritures*. – Montreux: l'Age d'Homme, 1985, p. 113.

²⁴ Bille, S. C. *Emerentia 1713*..., p. 51.

въображаемия свят на Бий човешката натура, т. е. природата с малко „п“, от една страна, и Природата с главно „п“, от друга, се мислят в пълно единение.

Прииждащите и отдръпващите се води на Рона, мочурливите почви, скитащите диви стада, появата на растенията и птиците според цикъла на сезоните – цялата тази изобилстваща и „говореща“ земя задава ритъма на живота във Вале, но и на този на малката Емеренсия, „изтъкана от същата неизменна и удивителна текстура като природата“²⁵. В съвършено единение със „съкровищата на света“ – „слънцето, топлия фьон, бистрата река“, „детето не знае, че сред тях самото то е *каймакът и венецът*“²⁶. И ако природата остава докрая онова енигматично майчино присъствие, което обгръща детето със закрила и обич, от които го лишава суровият живот в храма, то тя крие и други интерпретативни пластове. Хармоничното сливане на героинята с природните елементи води постепенно до своеобразно припокриване на нейния с майчиния образ – идея, която ще достигне може би своята кулминативна точка с отъждествяването на малкия персонаж с Божията майка.

Изграждането на тази концепция не би била възможна без често използвания похват на Бий да предефинира библейските сюжетни линии и фигури. При сблъсъка на двата съвършено противоположни свята, представени по-конкретно в разказа за Емеренсия – свободата и неподправения живот, които предлага Природата от една страна, а от друга, мракобесното възпитание, на което е обречено момичето в дома на фанатичния духовник – настъпва постепенно изместване в смисловите полета. А именно, конотациите в използваната от Бий християнска лексика придобиват неочакван отзвук в цялостния контекст на творбата. Така например, Емеренсия нарича гълъба, когото храни с трохи, „мой чисто бял Свети Дух“, а гарванът лети в небето с разперени криле „като

²⁵ *Ibid.*, p. 20

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

разпнат²⁷. И ако малката героиня, която „мрази *добрия Бог*, небето“ и не знае (или по-скоро умело се преструва, че не знае) точната дефиниция на „божествената благодат“ – така, както следва да я е наизустила под безмилостните наставления на свещеника, – то самата Емеренсия е описана няколкократно като същество, изпълнено с „благодат“²⁸. Също така, облечено в червена кадифена рокля, момичето се движи по селската улица, оприличено на „танцуваща и пееща камбана“, а хубавият му глас напомня „много сладък звън“²⁹. Нещо повече, тази, която упорито отказва да приеме канона на религиозното образование, бива сравнена с „малката [статуя] Мадона на трона, която младите момичета изнасяли от олтара в деня на празника Тяло Господне“. В светлината на това сравнение, благоговението на почитателите, които „с готовност биха коленичили“³⁰ пред харизматичното създание, придобива сакрална величина. Божественото, майчинско начало всъщност е закодирано дори в избраното име на героинята. Нека припомним, че Емеренсия е според някои предания, останали извън каноничния текст, майката на Света Анна, която е дала от своя страна живот на Дева Мария. По този начин Бий полага своя разказ като контрапункт на библейския сюжет, осветлявайки непознатата, женска генеалогия в него³¹ и същевременно издигайки природата до свръхсила.

Преплитането на знаковостта между религиозните и природните смислови пластове води впрочем до коренно преобръщане на традиционно възприетата библейска символика. Очевидно християнските символи губят своята препратка към трансцендентното, пренасочвайки към (и

²⁷ *Ibid.*, p. 48, p. 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 5, p. 8, p. 26, p. 34.

²⁹ *Ibid.*, p. 14, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

³¹ Вж. Almeida, L. P. de. *Emerentia 1713* de Corinna Bille: récit problématique et secret ou une poétique de la réécriture de l'oralité traditionnelle et des images archaïsantes. – In: *RiMe (Revista dell' Instituto di Storia dell' Europa Mediterranea)*, № 7, pp. 83–104.

следователно валоризирайки) тукашния, земния свят. Чрез тази игра на асоциации Корина Бий отпраща едно ново послание, като използва библейските алюзии, но само за да ги лиши от първоначалното им съдържание и да им придаде друг смислов заряд. Те служат за възстановяване на един отколешен, но хармоничен, девствен, езически свят. В този ред на мисли възниква и въпросът дали това завръщане към незапомнени времена, дали тази земя, чиято „майчина утроба“³² топло посреща детето, лишено от най-свидната любов, не е нищо друго, освен реминисценция на една телурична Богиня майка, възкръснала от зората на времето.

Така природната среда далеч не се ограничава с ролята на пасивен декор. Напротив, като вездесъща тема в разказа, земята сякаш движи интригата. Тя придобива по силата на антропоморфни изменения облика на самостоятелен персонаж и е израз на върховна, всемогъща „земна“ божественост:

И тази тиня, тези дървета са навлезли в равнината. Те са изтласкали реката надясно, точно под скалистите села, разтърсвайки крепостите, стражевите кули и църквите, в които са изписани фреските на Страшния съд. Сред прокълнатите гори и един кардинал³³.

В този смисъл природата сякаш се противопоставя на апокалиптичната визия, създадена от каноничния текст, за да претендира за привилегията да каже своята последна дума. Последна „дума“ в разказа ще има и бръшлянът, който разтваря три листенца в основата на дебелия кула на господарския дом на сеньор дьо М. (бащата на Емеренсия, допуснал фаталния край на детето си), за да я обгърне цялата някой ден.

В заключение бихме могли да обобщим, че природата представлява спояваща тематична нишка в творчеството на

³² Bille, *Emerentia 1713...*, p. 69.

³³ *Ibid.*, p. 29.

Корина Бий. Тя е натоварена с различни смисли, но всички те конвергиращи към едно изначално женско присъствие. Интересно е да се отбележи, че независимо от това, Корина никога не е възприемала открито характерния за множество авторки от втората половина на XX век феминистки дискурс. Самата Швейцария остава сякаш встрани от бурните социални движения, разтърсили Западна Европа в края на 60-те години на миналия век, и ще се помни в историята като една от последните европейски държави, дали право на глас на жените³⁴. Припомняме този социален контекст, за да оценим по-добре дръзката авторова концепция, визираща не само разбулването на редица табута върху женската природа и женската телесност, но и прекрояването на космогоническия ред, изтъквайки неговото женско животополагащо начало. Не по-малко въздействаща от феминистката реторика, природната тематика като чувствителна сфера за швейцарската литературна традиция, а със сигурност и не само за нея, крие своя изключителен потенциал да предаде авторовата визия. Така природата става в размаха на творческото въображение на Бий онова изразно средство, чрез което романдската писателка отрежда на женскостта и женската субектност привилегировано място в многопластовия, традиционно конструиран като андроцентристки символен ред.

Bibliography

Almeida, L. P. de. *Emerentia 1713 de Corinna Bille: récit problématique et secret ou une poétique de la réécriture de l'oralité traditionnelle et des images archaïsantes.* – In: *RiMe (Revista dell'Institut di Storia dell'Europa Mediterranea)*, № 7, pp. 83–104.

Bille, S. C. *Cent petites histoires cruelles / Trente-six petites histoires curieuses.* – Albeuve: Castella, 1985 [1973].

³⁴ За съпоставка – жените в България имат право на глас от 1947 г., докато швейцарките трябва да дочакат едва 1971 г.

- Bille**, S. C. *Emerentia 1713*. – Genève: Minizoé, 1999 [1979].
- Bille**, S. C. *La demoiselle sauvage*. – Editions Bertil Galland, 1974.
- Bille**, S. C. *Le Bal double*. – Lausanne: Empreintes, 1990 [1980].
- Bille**, S. C. *Soleil de la nuit*. – Genève: Eliane Vernay, 1980.
- Bille**, S. C. et al. *Herbier alpin, herbier divin*. – Genève: Slatkine, 2004.
- Brandusa-Petronela**, I. Morale et amoral dans les récits fantastiques de S. Corinna Bille. – In: *Interstudia (Revista Centrului Interdisciplinar de Studiu al Formelor Discursive Contemporane Intestud)*, 2009, № 4, pp. 306–315.
- Chessex**, J. *Les Saintes Écritures*. – Montreux: l'Age d'Homme, 1985.
- Courten**, M. de. *L'imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*. – Neuchâtel: À la Baconnière, 1989.
- Jay**, N. Gender and Dichotomy. – In: *Feminist studies*, vol. 7, № 1, pp. 38–56.
- L'encoche* – dossier „Corinna Bille“, revue de l'information de la commune de Montana, № 9, dec. 2005.
- Maggetti**, D. La montagne dans les anthologies romandes de la deuxième moitié du XIX^e siècle. – *Französisch heute*, 1990, pp. 192–202.
- Petkova**, S. Les sens pour trouver l'essence ou le thème de la nature dans le recueil *Cahier de verdure* de l'écrivain suisse Philippe Jaccotet. – In: *L'idée de nature dans les littératures romanes*. Ed. S. Atanassov. – Sofia: Presses universitaires Saint Clément d'Ohrid, 2011, pp. 382–390.

Благодарности и финансиране

Авторката благодари на Фондация „Кацарови“, която финансира безвъзмездно едномесечния ѝ престой с научна цел в Лозана (Швейцария) през 2019 г., благодарение на което успява да консултира богатия фонд на Лозанския университет за швейцарска литература.

Stiliana Petkova, Assistant Prof. PhD
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
ORCID ID: 0000-0003-3502-3352
E-mail: smpetkova@uni-sofia.bg

В царството на Флора

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

Андриана Спасова

Институт за литература – Българска академия на науките

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

Ключови думи: *Найден Геров, етноботаника, филолингвистика, интимна поезия, флористична парадигма, лична кореспонденция, Мария Герова*

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

Andriana Spasova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *Tracing and analyzing nature and, more specifically, the place of plants in the work of the prominent educator Nayden Gerov inevitably implies focusing on his diverse literary and social activities. Looking into a narrower theme, such as the plant world, is a fruitful prism through which particular aspects (artistic, folkloric, ideological,*

terminological, biographical, epistolary) of the Revival writer's manifold interests emerge more clearly and provide occasion for their reconsideration. The paper aims to analyze how ethnobotany and individual phytonyms are incorporated into Nayden Gerov's works, such as the first New Bulgarian poem "Stoyan and Rada" (1845), manuscript intimate poems "Song", "Autumn", "Whatever Tree" (1842), and "Bacchic Songs". The study also examines how the usage of botanical terms is included in the first "Dictionary of the Bulgarian Language" (1895–1904), intimate correspondence, and other relevant sources.

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

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

На пръв поглед *етноботаниката*, непозната за българския читател на XIX век, стои некохерентно до поезията и интимните писма на Н. Геров. Този първоначален поглед е разколебан и проблематизиран още с разлистването на крупния „Речник на българският език“ (1895–1904), с прочита на първата новобългарска поема „Стоян и

Рада“ (1845), на ръкописните студентски стихотворения като „Есен“, „Каквото някое дръво“ (1842), „Прошение“, „Посвещение“, „Вакхически песни“, с разгръщането на останалите и до днес почти неизвестни писма до съпругата му Мария Герова.

В многотомния тълковен речник се срещат многобройните народни названия на растения и е дадена тяхната точна етимология от латински език, придружена с преводи и перифрази на руски език. Това дава повод да предположим, че едни от първите български употреби на фитонимии и началният опит за изграждането на по-цялостна картина на *фитолингвистиката* се свързва с името на Н. Геров. Разбира се, тук не става дума за професионални опити на възрожденския лексикограф и етнограф в това научно поле или за целенасочено застъпване на ботаническото познание. То се появява едва в края на XIX век след Освобождението и се свързва с имената на А. Тошев „Към терминологията на българската флора“ (1890), Ст. Георгиев „Родопите и Рилската пустиня и тяхната растителност“ (1891), Атанас Илиев (1852–1927) с фитонимичното изследване „Растителното царство в народната поезия, обичаите, обредите и поверията на българите“ (1892–1893), Анани Явашев (1855–1934) с „Принос в българската народна ботаническа медицина“ (1905) и Петър Козарев (1873–1957) с „Българските народни имена на растенията“ (1925) и др.

В „Речник на българския език“ са включени множеството имена на растения (цветя, дървета, билки) и обвързването им с фолклорната, етнографската, етимологичната, географската и медицинската сфера не го превръща в *ботанически речник*, но позволява да мислим както за мястото на растителната терминология като отделен речников дял, така и за афинитета на Н. Геров към тази област. Въз основа на конкретен съпоставителен анализ между представената терминология на растения в Геровия речник и тази в трудовете на първите български ботаници, Г. Дюлгерова аргументира тезата си: „Ботаническите материали, публикувани от А. Тошев и Ст.

Георгиев, както и на „Ботанический словарь“ от Н. Анненков (1878) и Judoslavenski imenik bilja от Šulek (1879), които по всяка вероятност са били познати на Н. Геров, представят материала по модела на специализирания ботанически речник.“¹.

От една страна, специализираната лексика на растения в Речника е още по-привлекателна за изследователското око поради успоредното ѝ функциониране с различен тип лексика. Първият може да бъде обособен като *етнокултурна терминология*. Тук се включват „названия на специфични български реалии – облекло, дом, семейство и роднинство, предмети, ястия, танци, обичаи, демонология, календар и т. н.“². Вторият тип лексика насочва към специализираната *медицинска терминология*³. И третият тип лексика, най-близка до самосъзнанието на възрожденците, отвежда към предмодерната мисловност – това е терминологията, свързана с области като *народно-поетичната, фолклорно-митологичната, религиозната, националноидеологичната, фразеологичната*.

От друга страна, растителният код заема съществено място в литературното творчество на Н. Геров. Първоначалните наблюдения върху поетичните му творби позволяват да направим аналогия между присъствието на природата и по-умелото пресъздаване на художествени образи и естетически идеи. Първите стихотворения на Н. Геров са повлияни от романтизма и сантиментализма на европейската и руската литературна традиция. Геровите творби надскачат познатия модел от фолклорните песни и българския народен

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

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

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

размер, в тези стихотворения вече се срещат различни реторически похвати (богата образна система, идейна система, субективно звучене, поетически паралелизъм, сравнения). Тези оригинални текстове – „Посвящение“, „Пред твоя днес аз стоя олтар“, „Плач от самотия“, Мисл връла“, „На Ч***“ и др., отчетливо се разграничават от досегашното стихоплетство през 30-те и 40-те години на XIX век и тази отлика е повод критиците да определят творбите му като начало на новобългарската поезия. Литературоведът Г. Гачев нарича Н. Геров „поет по призвание“, „интимен, камерен поет“, а творбите му систематизира към жанровата парадигма на миниатюрата: „неговите стихове са послание до приятеля, записка в албум, мадригал, куплет, шега, епиграма, епитафия“⁴.

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

В настоящия текст тези три линии – на енциклопедично-речниковата, на литературната и на епистоларната дейност – взаимно се преплитат и допълват. Те препращат към емблематичните сфери от книжовния и публичния път на Н. Геров. Привеждането и проблематизирането на отделни примери, свързани с представата на природата и употребата на разнообразни фитоними, ще спомогне да се осмислят отделните социални и културни роли на възрожденеца. Творчеството му поражда небезинтересни въпроси, като например – как е изграден поетическият образ на природата в

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

поезията му и до каква степен поетът романтик и сантименталист е повлиян от световните литературни образци и до каква – от народнопесенната култура; как автобиографичният и епистоларен образ на растенията говорят за един афинитет, характерен за представителите на буржоазно-аристократичното общество, отново с аналогии с руската аристокрация от XIX век; до каква степен фитолингвистичната терминология и художествената образна система на растителния свят се вплитат с националноидеологическите значения, които са централни за преследваната от Н. Геров идеология, или докъде научният и литературен речник е самодостатъчно изолиран и ценен сам по себе си и докъде е функционално привлечен към социално-политическата пропаганда; как едни занимания, каквито са фолклористичните и езиковедските, довеждат до първите прояви на научни занимания с фитолингвистиката и ботаниката, напълно нови и непознати за възрожденското общество.

В част от многобройните писма до жена си Мария Пулиева се разкрива едно ново лице на руския вицеконсул – това е на *ботаника Геров*. В някаква степен увлечението на нашия интелектуалец следва един руски образец на дворянското увличане към поддържането на лична градина с цветя. На 10 юли 1858 г. от Пловдив поетът пише до съпругата си в Карлово: „Щом стигнах в града, влязох в градината да я видя. Тя е добра, много латина нацъфтяла, а шиботя повечето е изсъхнал, слънчевата любовница е разцъфтяла“⁵. Архивистката Нели Запрянова-Пенева, чийто фокус е създаването на опис към многобройните разпръснати ръкописи на възроженеца, неслучайно се спира върху биографичния детайл с Геровата градинка и ботаническите

⁵ Български исторически архив на Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ (БИА – НБКМ), фонд 22 (Найден Геров), оп. II, а. е. 861а, л. 38.

интереси на автора. Особено внимание заслужава следният фрагмент:

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

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

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

обезпечение на поета, но и в края на XIX век става атракция и обменен „дар“ между двама руски дипломати.

Може да се каже, че в писмата е документирано мястото на градината като пространство на личното и интимното от житейския път на общественика. Този личен топос обаче търпи известна трансформация към обществена покупка и преминаването от едно лично на друго лично пространство. За разлика от кореспонденцията, в ръкописните стихотворения на Н. Геров се разкрива съвсем друг модус – на идилията, на модернистичния отказ от града, суматохата и светските изкушения. В българското хуманитарно поле тази визия е концептуализирана умело от Т. Жечев. Критикът разгръща просвещенски конструкт за „идиличната градина“ в контекста на Славейковата поема „Изворът на Белоногата“⁷.

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

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

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

⁷ Жечев, Т. *Българският Великден или страстите български*. – София: Народна младеж, 1976, с. 443.

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

Новите читателски нагласи и развитието на литературния вкус през Българското възраждане отвеждат към 40-те години на XIX век с емигрантските литературни творби на одеските възпитаници Н. Геров, Д. Чинтулов, Ел. Мутева, Ив. Богоров. В творчеството им е видимо застъпено мястото на природата, различните ѝ конотации и общите отличителни сходства между отделните почерци. Вплитането на флоралния свят като научно познание и като художествена рефлексия и създадената вторична симбиоза някак естествено е представена в интимната лирика и речниковото дело на Н. Геров. Още тук маркираме само част от темите и мотивите, свързани с употребата на природата и растенията в Геровата поезия, които последователно ще бъдат интерпретирани в текста и в предстояща научна разработка. Това са темите за любовта, поезията, родината; за идиличните визии на природата и антицивилизаторския проект на пасторалния човек; диаметралните пространствено-идеологически отношения на град – село, свое – чуждо, патриархално – урбанизирано; за русоистките идеи за свободния избор и връщането към естествените корени. Над Геровата субективност се спира внимателният близък прочит на Г. Гачев. Той приканва към четене на творбите като възможност да се долови и формулира специфичния „комплекс от поетически преживявания, настроения, художествени идеи, образи и асоциации“: „Това е някакво интимно чувство за

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

родината, с която в чужбина се свързва всичко прекрасно: и любовта, и природата, и спомените за сънищата на златното детство, и усмивката на любимата, и старото разклонено дърво на брега на Черно море“⁹.

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

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

Отделно лексикалната единица „здравец“ след основното си речниково значение и наименованието на латински език е обогатена чрез синонимно обяснение и с препратки към българската народопсихология и етнокултура: „Здравецът е обичното цвете на българите и когато правят те китки, за каквото и да е, все турят в тях и от него“¹¹. Хибридно „съжителстване“ на толкова пъстрите разклонения отвежда към филологическия и общокултурния размах на Н. Геров и

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

¹⁰ *Речник на българский язык с тълкувание речити на български и на руски*. Събрал, нарядил и на свят изважда Найден Геров. Ч. 2. Е–К. – Пловдив: Съединение, 1897, с. 148.

¹¹ *Ibid.*, с. 147–148.

към профилираното му обучение в престижния „Ришельовския лицей“ в Одеса. Това показва още и поетическото въображение на енциклопедиста да изгражда микросвят с близки и далечни асоциации на повечето от нововъведените и представени растения.

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

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

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

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

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

¹⁴ *Ibid.*, с. 170.

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

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

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

(обредни, митични, юнашки, исторически, хайдушки, битови, детски, трудови) спрямо поетическите интереси на автора и познатите му чуждоезикови образци от литературата?

Важен център при конструирането на семантичното и тълкувателно поле на лексемите в Речника е присъствието на фолклора – в редица наименования може да бъде изведена информация за обредите, обичаите, семейните и календарните празници на българите; могат да бъдат открити интересни примери от устната словесност (гатанки, баяния и клетви). Много ценен принос на лексикографския труд е наличието на палитра от метафори и други реторични фигури. Буквалното и преносното значение на думите е придружено с масив от изрази, многократно надскачащи речниковите параметри. В Геровия речник „Етимологията на думата е изяснена не само в смисловата, но и в нейната естетическа стойност“¹⁸. Една от заслугите на подобно решение на съставителя е насочено не само към обогатяване на езиковата култура на възрожденците, но и към историята и бита на българите, към идеята за засилване на националното им самосъзнание. Прагматичната насоченост на речника и мащабността на замисъла да бъде „стабилен мост към новото време на знанието, на науката в модерния свят“¹⁹ предопределя съществената част от книжовните занимания, на които се посвещава Н. Геров. Поезията и художествената литература неизбежно остават приглушени, макар оригиналният творчески потенциал наред с енциклопедично-речниковия да е заявен още в студентските години.

В тази връзка критическото око често е привлечено от литературните писма, озаглавени в изданията от Н. Геров архив „Неизвестни от кого и до кого“ (1846). Неслучайно те се смятат за първия художествен пътепис през Българското възраждане. В тези писма пътеписи до приятелите на Н. Геров

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

¹⁹ Дюлгерова, *Представяне на имената на растения в речника на Найдена Герова...*, с. 177.

в Одеса отново е налице фолклорният пласт, типичен за Речника, но тук този пласт вече е надграден и със собствен литературен почерк. Поетическата чувствителност на говорителя е изведена на централно място, историческата картина и политическата действителност стават фон. На него още повече изпъква цитираното от героя стихотворение на Д. Чинтулов при досега с природната идилия: „Кога да тръгнем да отидем Трапезица, аз взех при себе си Добревите стихове. [...] Наистина аз не четях стихотворение, а чувствах това чтото пише в него“²⁰. Към това вплитане на поезия в пътеписа се спира един от първите изследователи на Геровото творчество М. Арнаудов. Критикът акцентира върху новия тип чувствителност, специфичното литературно самосъзнание, определяйки писателското перо на възрожденеца чрез понятия като „художествен усет“, „дълбоките емоции“, „възбудено въображение“, „чувство за природа“, „национална романтика“²¹.

Любопитно е как при описанието на средновековната крепост Трапезница в пътеписните писма прозвучават не само революционно-патриотични стихове. Тук в идиличното преживяване на аза и мисловното потапяне в славното минало и ярките моменти от българската история се среща съвсем друг тип реторика – строго терминологичната. Може да се наблюдава как в кратък повествователен фрагмент от писмото „Драгий Коле“ (7 окт. 1846, Копривщица) пишещият Геров съчетава няколко различни стилови регистъра – пасторалния, идеологическия, етноботаническият. За по-малко любознателния читател тогава, а и днес не става съвсем понятно как точно латинският термин „*Crataegus oхуасantha*“ се съотнася с останалите съждения. Самият говорител се самоопределя като ботаник в писмата си –

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

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

пътуващият Геров е не само *събирач* на пътни впечатления, но и събирач на растителни видове. В тази връзка особено впечатление прави следният коментар на автора: „На Трапезица правих аз зоологически и геологически наблюдения: събрах няколко породи *helix* и няколко камене“²².

Оказва се, че Н. Геров се занимава с растенията, интересни както сами по себе си от гледна точка на биологията и ботаниката, така и с оглед на речниковото им значение. Още през 40-те години на XIX век като току-що завършил студент той показва солидни и задълбочени познания. Лексикографското богатство на растителните наименования в Речника дават повод да се постави фигурата на Н. Геров в самото начало на възникването на българската ботаническа наука. Ето защо не е пресилено да го наречем освен поет, езиковед, общественик и... ботаник именно защото „той се ориентира правилно в материалите на специалистите ботаници върху българска флора и допринася за правилната постановка при изграждането на българската ботаническа номенклатура“²³.

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

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

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

²⁴ *Ibid.*, с. 939.

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

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

Началните наблюдения свидетелстват, че езиковедът използва този повторителен модел на опримеряване и с други лексеми. На много места могат да се открият конкретни речникови примери на растения и природни явления, които косвено диалогизират с литературните образи и с формиращата се флоралната и пасторална визия във

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

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

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

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

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

²⁷ *Ibid.*, Ч. 2, с. 12, с. 153.

Ще завърша текста си, отново завръщайки се към заглавието, разгръщайки цитирания фрагмент в него: „Колко идилии се раждат в ума на човека“ и продължението му „кога просне око на полето на село Бяла. [...] По них, като по стълба, ум человеческий ся възвися“²⁸. Тези лирически размисли на Н. Геров са от пътеписните му писма, в които с много образност и усложнена художествена мисъл е изградена визията на родното пространство през модусите на романтическа идеализация и пасторалния дискурс.

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

Есен

Фонд № 22
арх. в. д. 589
л. 82

На грана бере хладна есен.
и брѣла лѣта мана
Но създаде Тонинъ свѣто мѣсенъ
Попари пѣсрѣ пеленъ.

Есе, пошеветъ гора зелена.
и бунди брѣла вѣтрове
Свалмадъ мѣмъ позлатенъ
Отъ ангелъ и брѣсове.

и бунди
Взбуренъ грозни оурашна буря
Отъ горенъ облакъ притѣнитъ,
Издъ коренъ вихрушка катура
Стоятъ дѣтѣ по земь

Стана обгаръ бере не кара
Не знае и рѣно поле;

Дамборенд утвѣенд хоньяр,
Добителъ на зинд ребе.

Не отиде въ корѣ славно прици,
И отиде е въ село:
Авоуки, миль еудавици,
Не ея добиритъ на коро.

И гудива мила Богдана
Дакунан ми ея отъ оти
Ма мота корсертъ младертъ фанд
Отъ образа ми залуци.

За тѣла рѣце ми парани!
Ах! прѣва иттинна любовъ
А надѣждъ вѣге не ма храни.
Во свѣта ельъ каро въ тѣленд
рѣв.

Отв. на писмото ми от Радост
Навдано твото лице,
а милото погледо ми копче
отв. до расидано сроче.

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

Библиография

Архиви

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кювлиева-Мишайкова, В. Пътят на Найден Геров в българската лексикография. – *Найден Геров в историята на*

българската наука и култура [Kyuvlieva-Mishaykova, V. *Patyat na Nayden Gerov v balgarskata leksikografiya. – Nayden Gerov v istoriyata na bulgarskata nauka i kultura*]. – София: АИ Проф. Марин Дринов, 2002, с. 13–21.

Леков, Д. Найден Геров – първият новобългарски поет. – В: *Българска възрожденска литература. Проблеми, жанрове, творци*. Т. 1 [Lekov, D. *Nayden Gerov – parviyat novobulgarski poet. – In: Bulgarska vazrozhdenska literatura. Problemi, zhanrove, tvortsi*. Т. 1]. – София: Наука и изкуство, 1988, с. 179–191.

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

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

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

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

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

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

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

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

Хюсеин Мевсим

Анкарски университет, Турция

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

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

THE DARK SHADOW OF AN EVERGREEN TREE (The cypress in Bulgarian literature and painting)

Hüseyin Mevsim

Ankara University, Turkey

Abstract: *Every contact of the Bulgarian writer, poet or artist with the city on both banks of the Bosphorus and the Golden Horn turns into a meeting from which remarkable impressions are taken away. It is natural that these impressions are especially strongly engraved in the memory and senses at the first meeting, so that they remain unforgettable for a lifetime. The Bulgarian artist does not hide his admiration for the unique location of the city, which combines*

coasts, seas, hills, valleys, a strait and a bay. The second strong fascination is generated by nature with its vegetation, among which tree species such as cypress, pine and laurel prevail, evoking a feeling of some distant and exotic world. The present text offers observations on the reflection of the cypress, symbolic of Istanbul, in Bulgarian literature, as well as on the place of the dark green tree in the Turkish cultural tradition.

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

Вместо увод: опит за опровергаване на народната мъдрост

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

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

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

изранените крака, с абичка и торбичка на рамо.

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

Главоломната разлика в пътуването по сухо и по море

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

Когато се пътува по вода от крайбрежното градче Родосто (днес Текирдаг) на изток или през протока Дарданели на север – впрочем през Мраморно море – далеч преди да се наближи до пристанището в устието на Златния рог, се забелязват хълмовете на вечния град, в чиито върхове проблясват куполи

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

² Вж. Мевсим, Х. Многострадална Парашкева в дебрите на другостта, – *Литературата*, 2023, № 30, София, с. 156–157.

на джамии, извисяват се източени и остри в краищата си минарета, виждат се и тъмнозелени растения, нахвърлени в безпорядък по височините. „Величествен, дивен, прекрасен изглед има Цариград откъм морето, което с Босфора, Мраморно море и Златния рог [...] представляваше една грамадна троелъчеста звезда“³, такъв се запечатва силуетът на града в съзнанието на 12-годишния Ефрем Каранов, тръгнал от родното Кратово да учи в българското училище край Златния рог и продиктувал съхранените в паметта си отломъци в „На българската черква в Цариград пред 60 години (ученически спомени)“. Обърнатият назад поглед при раздялата и отдалечаването от вечния град също предлага незабравима панорама: „Изгледът на множеството бляскави минарета, които с острите си върхове сякаш искат да промушат небето, тъмнозелените кипарисни пирамиди, разхвърляни тук-там [...], представляваха вълшебна картина“⁴.

„Ако Цариград вътре е пълен с изненади, с резки контрасти, с преходи от хубавото към грозното, гледан от морето той се рисува на подмаменото въображение като прекрасен град“⁵, пише художникът Петър Дачев, прекарал десетина години в него, точно на невралгичния преход от имперско към републиканско.

Най-представителното и помпозно навлизане в града става през Босфора, предимно на палубата на параход на австрийските дружества, от Варна (през Бургас), или от крайдунавските румънски пристанища, нерядко и от потъналата в прах Одеса. От началото на миналия век и плавателните съдове на Българско морско параходство често хвърлят котва пред пристанището „Каракьой“, за да продължат с пътниците и товара си през Егейско и Средиземно море към Александрия. Обикновено плавателното средство навлиза в тесния пролив в ранните

³ Каранов, Е. *Спомени*. – София: ОФ, 1979, с. 20.

⁴ Моллов, Д. Пътни бележки, – *Периодическо списание на Българското книжовно дружество*, 1889, №XVIII-XXX, с. 586.

⁵ Дачев, П. *Непознатият Цариград*. – София: Отбор, 1942, с. 123.

часове на деня, когато от изток пуква нежната зора и човешките сетива са най-свежи и отворени за нови впечатления. Често предходната нощ е прекарана неспокойно и безсънно в бурното море, на голата палуба, сред пръските на солените вълни, в обятията на разюзданата морска болест, която предизвиква натуралистични картини на шумни повръщания и премалаявания, докато изведнъж се навлиза в успокоени и уравновесени води.

Към края на май 1932 година учителят по рисуване и музейният деец от Казанлък Димитър Христов Чорбаджийски, комуто тепърва предстои да се прослави като Чудомир, ще сравни плавното движение на кораба „Бургас“ по Босфора катовлачене по краткото течение на Дунав или по тихите води на Канале Гранде⁶. Това обстоятелство няма как да не приповдигне настроението на пътника българин, жаден за впечатления, в стремежа му да опознае близкия или далечен свят. Въпросното тържествено навлизане в обятията на пролива предлага възможност за непосредствен досег с природата по двата бряга, които на места се доближават до 600 метра, аха да се вкопчат в крепка знойна преგრъдка.

По двата стръмни бряга се редят редки в своята екзотичност картини: докато европейският впечатлява с гъстонаселеността си, със сливащи се вече едно в друго рибарски селища, с преобладаващо гръцко население, с яки крепостни съоръжения, азиатският бряг е по-девствен, с помалко на брой вили, наречени специално ялъ (yalı), но за сметка на това бляскави образци на жилищната архитектура; поради постоянната влага, и по двата бряга властват буйно някои растения и дървесни видове. Самата мисъл, че си се озовал на Босфора, между два свята, които предварително си ги представял едва ли не като враждебни един на друг и коренно различни, а майката природа впрочем никак не признава такава противопоставеност, възпламенява и възбужда сетивата за нови непоқварени впечатления.

⁶ Мевсим, Х. *Пътуването на Чудомир в Турция (1932)*. – Пловдив: Жанет 45, 2012, с. 157.

Придвижвайки се леко по вълните на „волския брод“, пътникът мислено се разминава с герои от древната митология, пред очите му проблясват златни руна, причуват му се шумните плясъци от ритмичните движения на весла на аргонавтите, прекосява се цялата човешка история, минава се покрай цитадели и по двата бряга, покрай колежи и училища, свързани с имена на личности от българската история, покрай невероятни в еkleктиката си султански дворци, които крият „печални тайни за непостоянството на земното величие“⁷. Закърмен още от люлката с вълшебните легенди и песни за приказния град, българинът стъпва на брега силно развълнуван, дори понякога забравя куфара си, който го догонва⁸. В по-старо време параходът хвърля котва на разстояние от брега, слиза се по въжени стълби в чакащите долу да те отнесат каици, като преди това предстоят митнически митарства.

Да, „величествен е Цариград, и по местоположение, и по изглед“⁹, той е с „патетичен профил, ту романтично старинен, ту внушително модерен, обещава твърде много за чужденеца“¹⁰, но почти всички български творци са единодушни в констатацията си, че „вътрешният вид на Цариград никак не отговаря на вънкашния му, толкоз живописен“¹¹.

В лоното на града

В лоното на самия град живата и естествена природа, с растителността и прелестите си, почти отсъства, по-скоро тя е изतिकана и отгласната навън, извън непрекъснато разширяващите му се очертания. „Тук наистина/ цари

⁷ Марс, Е. *Лунна нощ. Разходка из Цариград*. – Пловдив: Петко Беловеждов, 1909, с. 94.

⁸ Мевсим, *Пътуването на Чудомир...*, с. 158.

⁹ Донкин, *До Бруса и назад*, с. 9.

¹⁰ Дачев, *Непознатият Цариград*, с. 123.

¹¹ Донкин, *До Бруса и назад*, с. 44.

Градът“ – така гласи поетическата констатация на съвременния поет Азиз Назми Шакир – Таш, дефинирана в „Цари-град“, стихотворение само от четири думи¹². За съжаление, край Босфора и Златния рог градът се е възцарил и с всевъзможните си отрицателни измерения, с отблъскващата си инфраструктурна неуреденост, с честите болести, които вземат размер на епидемии, с миазмите и отпадъците – все горчиви плодове на твърдата и неуместна намеса на човешката ръка, чрез която се убива естеството, без да му се признава право на живот. Цялото градско пространство едва ли не се свежда до „безброй къщи, палати, джамии“, лъщящи под слънцето, краят им не се вижда в далечната омара, което дава основание да се смята, че тук „всичко, що сутрин цъфти/, –То не достигнува до вечер“¹³.

Посред купчината от дървени къщи, кални и прашни сокаци, разнородно хорско стълпотворение, по склоновете на върховете и по гробищата преобладава само кипарисът, единствено той спомага да оплискаш очите си със зелено. „Тук-таме се виждаха незастроени пространства, покрити със селвии“¹⁴, ще засвидетелства Ефрем Каранов, като употреби директно турското название на дървото, без да търси съответната дума в родния си език. (Персийската дума, преминала в българския език чрез турски, няма да бъде обяснена и в специалния речник, приложен към изданието на произведението.)

Вън от пределите на града: природата като място за хрускане на марули

При тези условия извънградският излет, пикник или

¹² Таш, А. *Околосветска обиколка на липсата*. – Пловдив: Жанет 45, 2016, с. 24.

¹³ Славейков, П. Цит. по: Жечев, Т. *Митът за Одисей*. – София: Агенция Прима, 2004, с. 189.

¹⁴ В турски език думата съществува в два дублетни варианта – selvi (селви) и servi (серви).

разходка се превръща в част от всекидневието, в традиция; трябва да напуснеш пределите на града, за да се срещнеш с природата, за да се окажеш в лоното ѝ. Едно от тези места, още от т. нар. период на лалетата (първата четвърт на XVIII век) се намира на дъното на Златния рог – прекрасната местност „Кяътхане“, малко по-нататък от джамията „Еюб“, смятана за най-свещената мюсюлманска светиня в града, в която султаните от османската династия извършват ритуала препасване на сабя. „Там имаше множество кухни, в които стотици готвачи готвеха всякакви ястия и кой искаше да се нахрани добре и даром, отиваше в Кеят ханата. Готвачите даваха на всекиго каквото и колкото поискаше“¹⁵, четем в спомените на Ефрем Каранов.

Учениците от българското училище отиват в споменатата местност, „за да се наядат със сладкиши – баклави, сутляши, баницы, а пък булите, насядали на теферич под селвиите, ни викаха: „Гел, чоджуклар, гел!“ и ни гощаваха“¹⁶. Насядалите под сянката на вечнозелените кипариси ханъми, голяма част от които най-вероятно са и майки, знаейки, че тези невръстни момчета са дошли от далечни краища и че живеят тук без майките си, още по-майчински грижовно се отнасят към тях; едно чисто човешко отношение, в което не може да има място за разделение по национален, религиозен или какъвто и да е друг признак. Завършилият „Роберт колеж“ Петър Матеев ще си спомни, че през 70-те години на по-миналия век сред девствената природа на въпросната местност се провеждат пехливански борби, към които проявява зрителски интерес и самият сюзерен, когото всеки желаещ има възможност да види съвсем отблизо¹⁷.

В края на април на 1887 година д-р Димитър Моллов, обръгнал от мътилката на софийското политическо всекидневие, предприема пътуване към Света гора и

¹⁵ Каранов, *Спомени*, с. 25.

¹⁶ *Ibid.*, с. 25.

¹⁷ Матеев, П. *Автобиография, спомени, дейност* (съст. А. Стрезова и С. Панайотов). – София: АИ Проф. М. Дринов, 2017, с. 54.

Македония, като пътьом посещава и Цариград, където прекарва няколко дни. Съвсем естествено, както всеки пътник с туристическа цел, той се установява в богатата на исторически места европейска част, но един ден решава да прекоси Босфора, за да стъпи в Мала Азия. По-конкретно той се озовава на владена в Мраморно море суша, в една местност „с пясъчлива почва и тук-там борови стари дървета“. Спира при неголям извор, около който са наредени вековни платани, а под тях се намира едно турско кафене: „Турци и гърци насядали на тревата и спокойно си хрускат маруля, секи зел стърка в ръка и дъвчи, пред кого стои ракия, а пред кого – кафе. Кадъни, гъркини, мъже, жени, размесени сноват насам-натам, а между дърветата на купчини насядали отделно кадъни, отделно турци, а християните размесено, току-речи всички хрускат марули“¹⁸.

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

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

¹⁸ Моллов, Д. Пътни бележки, – *Периодическо списание на Българското книжовно дружество*, 1888, №XXV-XXVI, с. 177.

дървото се приписва духовен и божествен смисъл. Елиф едновременно е първата буква в името на Създателя.

Долните клони на кипариса са насочени нагоре, с което създават представа за човек, разтворил ръце за молитва. Горните клони са леко обърнати към земята, като по такъв начин дървото наподобява стойката на дервиш, усетил своето нищожество пред Създателя, осъзнал обречеността си и смирено преклонил глава. В ислямския мистицизъм обърнатостта към пръстта представя душевната нагласа на простосмъртен, освободил се от земната суета и отрекъл се от всякакви материални блага; онова състояние, когато всичко материално се свежда до една груба плетена жилетка (*hırka*) и залък хляб (*lokma*). Тъй като „със здравата и жилавата си структура не се накланя пред ветровете, кипарисът символизира търпението“¹⁹. Вярва се, че при най-слабия повея листата му нежно шепнат „Ху“, което означава Той; повтарят Неговото име и с това напомнят за съществуването на Създателя. Неслучайно знаменитият пътешественик Евлия Челеби ще оприличи високите колкото минаретата кипариси в двора на джамията „Фатих“ в Истанбул на зелени ангели.

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

¹⁹ Satıl, F. Konuşan Ağaçlar / Mezarlıklara Neden Selvi Ekilir?, *Zafer*, Adapazarı, Eylül 2019, Sayı 503: <https://www.zaferdergisi.com/makale/11190-konusan-agaclar-mezarliklara-neden-selvi-dikilir.html>

нитрат от бактериите, може да премине във въздуха и да вреди на живите същества.

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

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

След всичко казано никак не е случайно, че вечнозеленият и тъмен кипарис се превръща в своего рода постоянен епитет за стройността на възпяваната любима в класическата (диванска) турска поезия. Походката на любимата се сравнява с леко и нежно извиващ се под напора на вятъра кипарис; гордо изправеният му ръст също е мерило за тънката снага на възлюбената. (В някои български народни песни момата също се сравнява с кипарис – „тенка селвийо“, което най-вероятно трябва да се приеме за свидетелство за близостта в нагласите и възприятията на двата съседни народа.) Интересно е да се

изтъкне, че първото публикувано стихотворение на Назъм Хикмет (1902–1963) е озаглавено „Servilikler“ („Кипарисовата гора“), написано по собственото му призвание, на 13 години. Бъдещият турски поет от световна величина възприема воплите, които се носят от кипарисовата гора, като въздишките на починалите без време мъртъвци; у юношата поет кипарисът символизира тъгата. Не е случайно, че заглавието на култовия турски филм, сниман през 1977 година по повестта „Тополчице моя с червена забрадка“ на киргизкия писател Чингиз Айтматов (1928–2008), се превежда като „Selvi Boylum, Al Yazmalım“. (Става дума за прожектирания и в Народна република България турски игрален филм „Тополчице моя“). В няколко платна с истанбулски мотиви на великия маринист Иван Айвазовски (1817–1900) кипарисът фигурира централно.

Смята се, че в литературата и живописа кипарисът, чиито тъмнозелени листа привличат върху себе си вниманието от голямо разстояние, фино напомня и внушава, без да набива грубо, без да измъчва и безпокои съзнанието и душата, мисълта занеизбежния край на всяка жива твар²⁰.

Кипарисът през българския поглед

Въпреки че столицата на византийските василевси и османските падишаси географски отстои съвсем близо до родния му предел, всяко съприкосновение на българския писател, поет или художник с града по двата бряга на Босфора и Златния рог се превръща в среща, от която се отнасят забележителни впечатления. Естествено е, че тези впечатления особено силно се врязват в паметта и сетивата при първата среща, за да останат незабравими за цял живот. Българският творец не крие възхищението си от

²⁰ Kankal, R. Türk Kültüründe Servi Ağacı. *Yunus Emre Enstitüsü, Türkiye'nin Kültür Dergisi*: https://www.academia.edu/29564842/T%C3%BCrk_K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCnde_Servi_A%C4%9Fa_c%C4%B1_tr_Dergisi_Say%C4%B1_11

неповторимото месторазположение на града, съчетало в себе си брегове, морета, хълмове, долини, пролив, че и дълбоко вклинил се в сушата залив. Второто силно очарование поражда природата на града и близката му околност, особено нейната растителност.

Когато пътува по море и навлиза в разлатите очертания на града от Босфора, българският писател или художник се впечатлява от различните видове дървета и храсти по двата бряга на пролива, като остава с усещането, че е попаднал в някакъв далечен и екзотичен свят. Неслучайно, като най-характерен белег за красотата на Босфора Чудомир ще открие екзотичните растения, като начертае цяла ботаническа градина: „Посред цъфналите люляци и червени акации вишат стройни станове тъмни кипариси и замислени пинии“²¹. „Тук ясно се вижда появяването на нови дървесни породи, над които гордо се издига кипарисът и пинията, а тук-таме примесено ясно се зеленее лавровото дърво“²², ще отбележи Андрей Маркович, а Елисавета Багряна ще остане запленена от зеленеещите пищно брегове, от живия лавър, с който в древността украсявали сухите чела на поетите.

„Когато през един великолепен ден направих разходка с параход по Босфора и слязох на чудните брегове, залени със слънце и зеленина, видът на свежите, блестящи, потрепващи от ветреца листа на лаврите ми навя стихотворението „Лаври“²³, ще опише тя историята на написването на въпросния сонет със силно медитеранско излъчване и импулс. Голямата поетеса ще отчете, че тук, в тези ширини, лаврите не са сухи клони и листа, а живи цветя – така тя изразява изненадата си от географски близката, но толкова различна и пищна цариградска природа.

Не е трудно да се забележи, че от богатата колекция от живи растителни видове окоето на българина най-силно се

²¹ Мевсим, *Пътуването на Чудомир...*, с. 157.

²² Маркович, А. *Към южните страни*. – София: Хемус, 1929, с. 15.

²³ Мевсим, Х. *Земя пределна. Страници от българско-турските културни връзки*. – Пловдив: Жанет 45,2019, с. 127.

впечатлява от кипариса; то най-силно се концентрира върху това слабо разпространено в родния му ареал дърво. Тук той го вижда навсякъде

– по хълмове и долини, по дантелени брегове и особено в гробищата, в чийто неотменен символ кипарисът се е превърнал. Кипарисът е дървото, чийто остър връх пронизва окото на българския писател, клоните му се преплитат между редовете с впечатленията му, тъмната му сянка пада върху страниците или платната на мнозина творци.

Фактът, че кипарисът с гордата си и строга осанка се среща повече като гробищно дърво в мюсюлманския Истанбул, извиква асоциацията с отвъдния свят, което още повече увеличава мистериозността му. Затова не бива да се учудваме, че той осезаемо присъства в платната от цариградския цикъл на Владимир Димитров – Майстора, прекарал в града от април до октомври 1926 година²⁴, в които символно е изразена човешката, но и онази милова скръб по обречеността на битието.

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

²⁴ Вж. Мевсим, Х. „Космополитният Цариград“: пет непубликувани фрагмента от Петър Дачев. – *Страница*, № 4/2021–1/2022, с. 311–323.

²⁵ Марс, *Лунна нощ*, с. 122.

²⁶ Бонев, Б. *В страната на Кемал паша*. – Кюстендил: Зора, 1934, с. 12.

²⁷ Славейков, П. Р. „Цариградското устие“: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=277&WorkID=%2010595&Level=3>

Вазов: „Между старовремските причудливи, но веhti и изгнили здания, се чернеят като широки петна кипарисови гори, дето царува тъгата и тишината на безчислени гробове“²⁸.

„Ето и поетичните гробища Кара[джа] Ахмед, обрасли в кипариси, белите клони на които приличат на сухи кости. Под тях надгробните камъни с издялани чалми или венец напомнят отдалече много хора, наседали кръстато,“²⁹ отбелязва Константин Траянов в края на 20-те години на миналия век.

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

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

В голяма част от картините с истанбулски мотиви на художника Петър Дачев, прекарал десетина години в

²⁸ Вазов, Ив. *Събрани съчинения*, том 12. – София: Български писател, 1977, с. 332.

²⁹ Траянов, К. *Вратите на Изтока*. – Лом, 1928, с. 26–27.

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

Заклучение

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

Илюстрации



Петър Дачев, Неозаглавена картина, гваш акварел, 27x32 см, инв. № 1301-33 Регионален исторически музей – Добрич, Дом-паметник „Йордан Йовков“, фонд 1341 (о) ПД

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



Петър Дачев, Неозаглавена картина, гваш акварел, 28x38 см, инв. № 3101-19 Регионален исторически музей – Добрич, Дом-паметник „Йордан Йовков“, фонд 1341 (о) ПД

Надгробни камъни и кипариси



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

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



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

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

Библиография

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Траянов, К. *Вратите на Изтока* [Trajanov, K, *Vratite na izтока*]. Лом, 1928.

Bibliography

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

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

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

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

Петя Абрашева

Русенски университет „Ангел Кънчев“

Всичко, що искам, е в мен. (Овидий¹)

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

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

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

Petya Abrasheva

Rousse University “Angel Kanchev”, Bulgaria

Abstract: *The following text offers a survey of Nikolay Lililev's poetry through two key mythologemes in his works – Narcissus and lily.*

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

Despite the traditional understanding of the critics that lily is the emblematic symbol in Nikolay Liliev's poetry, the following survey focuses on the highly relevant connection between the lyrical I in Liliev's works and the image of Narcissus from Ovid's "Metamorphoses". Similarly to Ovid's character, who obtains self-knowledge, seeing his image in the waters of the lake, the lyrical I of Liliev is constantly looking at himself in the mirror of poetry, searching the truth about his personality. For according to the poet it is only poetry that is capable to provide access to this deep, original knowledge about the person, which does not stop to the surface, but reaches inside, to the very essence of man.

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

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

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

могат да бъдат мислени като емблема на мъжкото и женското начало в българския символизъм, което между впрочем съответства изцяло на спецификите на изграждания от всеки от тях индивидуален поетически свят.

Що се отнася до Лилиев обаче, известно е, че той не е харесвал особено своя псевдоним и не е гледал благосклонно на него³. Не е изненадващо, че женските конотации, утаени в името, не са се нравели на поета, който остава устойчиво дистанциран спрямо женското присъствие в своята поезия, а и в личния си живот изобщо. Разбира се, тук „нехаресването“ е свързано също и с пословичната скромност на поета, с невъзможността му да слуша похвали и комплименти по свой адрес.

Този текст ще се опита да навлезе малко по-дълбоко в значението на псевдонима на Лилиев и в символиката, която той носи. Етимологията на думата *лилия* отвежда към епохата на древногръцката античност и легитимира силните женски импликации, заложили в понятието. Счита се, че името на цветето *лилия*⁴ идва от гръцката дума *νυμφαία* (*nymphaiia*) и латинската *nymphaea* и че е вдъхновено от нимфите – второстепенни женски божества, свързани с природата, които се отличават с красотата и дълголетие си. Нещо повече, според един от митовете, лилията е родена от млякото на Хера⁵ – една от най-важните богини в древногръцкия пантеон,

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

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

⁵ Разказът за раждането на лилията е включен в мита за създаването на Млечния път. Според древните гърци Млечният път се появил също от млякото на Хера, докато тя кърмела от съжаление Херкулес (син на Зевс от друга жена). Херкулес захапал зърното на Хера прекалено силно и тя го отблъснала, а млякото от гърдата ѝ се разпиляло и оформило Млечния път. Няколкото капки, които достигнали до земята, се превърнали в цветове на

покровителка на брака и на майките по време на раждане. Така още с появата си цветето лилия бива натоварено в съзнанието на хората със силна женска символика – едно наследство, което Лилиев, запазвайки псевдонима си, ще се опита да трансформира чрез подмяната на митологемите в своето творчество, чрез съзнателното дистанциране на поетическия си свят от женското присъствие (респективно на лилията) и обръщането към митологичните и символните употреби на нарциса.



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

лилия. По този митологичен сюжет рисуват картини Тинторето – „Произходът на Млечния път“ (1575 – 1580) и Рубенс – „Раждането на Млечния път“ (1637), като в картината на Тинторето първоначално присъствали и лилии, но те впоследствие били отрязани от долната част на платното.

Редица изследователи⁶ на Лилиев посочват връзката на творчеството му с образа на Нарцис от древногръцката митология. Макар да не се появява директно в стихотворенията на поета, Нарцис се оказва здраво свързан с поетическия свят на Лилиев и с Лилиевото светоусещане изобщо – в засиленото азово говорене, в непрекъснатите авторефлексии, в доминациите на мисленето за и през себе си.

Митът за Нарцис е познат в античната литература в няколко варианта, но за класически се приема този, представен в трета книга на „Метаморфози“ на Овидий⁷. В тази си разновидност той включва вече разказ за двама герои – Ехо и Нарцис⁸, чиито житейски пътища, макар и за кратко преплетени, следват своя собствена съдба, отвеждаща към индивидуално наказание. Оказва се, че историята на Нарцис е тясно свързана с образа на нимфите – сам той роден от нимфата Лириота, героят израства прекрасен младеж, в когото

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

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

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

се влюбват редица нимфи (една от които е Ехо), но в своята надменност красивият младеж не отговаря на чувствата им и става причина за тяхното страдание. Неговото високомерие подтиква едного⁹ от пренебрегнатите да отправи молба към Немезида, богинята на възмездието, да го споходи същата участ¹⁰. Така като наказание за своето поведение Нарцис вижда в извора собственото си отражение, влюбва се в него и умира от страдание заради невъзможната си любов, като на мястото на неговото тяло се появява едноименното цвете. Сюжетът е добре познат и щедро експлоатиран в литературата поради богатите си символни ресурси, а не на последно място, и поради интереса на психоанализата към него от началото на ХХ в.

За да се разбере правилно ролята и мястото на мита за Нарцис в поезията на Лилиев обаче се изисква едно по-задълбочено вникване в митологическия сюжет, което да се фокусира върху някои ключови моменти, имащи пряко отношение към спецификите на Лилиевото световъзприятие. Овидиевата интерпретация на мита тръгва от предсказанието на известния древногръцки прорицател Тирезий, който запитан дали детето Нарцис ще достигне „до срока на зрялата старост“¹¹, отговаря с думите: „Да, ако себе си то не познае!“¹². Този важен детайл, с който се отваря митът, показва, че историята на Нарцис е преди всичко разказ за пътя на

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

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

¹¹ Овидий, *Ехо и Нарцис*...с. 75.

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

себепознанието, което за човека е съдбовно. Именно във връзка с идеята за себепознанието следва да бъде разпозната и особената роля на този митологически сюжет в поезията на Лилиев. Традиционното четене на мита, свързано с представата за нарцисизма като егоцентрично фиксиране върху собствения Аз и пренебрегване на другите, очевидно не може да се обвърже с характерологичните особености на Лилиев – напротив, в спомените на съвременниците си той е описван като изключително щедър, внимателен и алтруистичен в отношението си към околните¹³. Съсредоточаването на неговите стихотворения върху собствения свят е свързано преди всичко с представата за поезията като средство и възможност за себепознание. Интересно е в случая, че себепознанието в мита минава през погледа, през виждането, но това е един особен тип виждане, което включва допълнителна обективизация на възприемания субект. В момента на влюбването в собствения образ, Нарцис няма съзнанието, че вижда себе си, той се възприема като някой друг – т.е. той бива първоначално привлечен не от идеята за себе си, а от идеята за другия. Едва по-късно младежът осъзнава, че любимият, съзрян във водите на извора, е неговият собствен образ и именно в тази точка вече може да се говори за достигането до себепознание, което включва не само разбиране за това кой или какъв съм аз, но и осъзнаването на невъзможността за осъществяване на любовното желание, ако аз съм именно този. Точно в този аспект, следвайки предсказанието на Тирезий, себепознанието се оказва гибелно за героя и се превръща в причина за смъртта му. В случая на Лилиев този „отстранен поглед“, оказал се според мита необходимо условие за себепознанието, става

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

възможен чрез поетическото вглеждане в себе си. Именно поезията в своята художествена функция осигурява този специфичен разрив, това своеобразно отделяне от собствено своето чрез фикционализирането на света и на аза.



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

Ако се върнем отново към Овидиевия вариант на мита за Нарцис, ще забележим, че преди да съзре облика си във водите на извора, героят получава и друга възможност за

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

В опозиция с него митът въвежда образа като ефективно работещ самопознавателен ресурс:

*и доде тие, пленено от дивия образ под него,
пламва по блян безтелесен, водата за него е тяло*¹⁵.

¹⁴ Овидий, *Ехо и Нарцис*... с. 75.

¹⁵ *Ibid.*, с. 77.

Опозицията тяло – образ в мита води към противопоставянето между идея и материя, което съвсем не е чуждо на символистичните представи за света¹⁶. Тази дихотомия обяснява и защо образът се схваща като единствената истинна възможност за себепознание – той принадлежи към сферата на идеалните същности и функционира като „блян“ – като идея, която съдържа в себе си единствено възможното дълбинно познание за нещата. Неслучайно и Нарцис съзира образа си именно във водите на извора, отпращащи към представата за дълбочината, за онова допълнително пространство, стоящо зад образа, което се отваря като поле на възможности и носи пълнота на изобразителните ресурси. Самата естетика на символизма утвърждава съзерцанието като начин за проникване в метафизичните тайни на битието¹⁷. Съзерцанието в този смисъл се възприема като вид гледане, което не спира до повърхността на нещата, а прониква в тяхната дълбочина, в техния ейдос, отвеждайки ни до истината за тях.

С всичко казано дотук митът за Нарцис разкрива, че истинско познание не се съдържа в общуването (любовно, интимно, телесно) с другите, а в авторефлексивното усилие на погледа, насочен към дълбочините на собствения свят. Нимфата Ехо не може да доведе героя до познание – на всичките му въпроси тя отговаря единствено с повторение. Тя трябва да бъде отхвърлена и търсенето на Нарцис да

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

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

продължи, доколкото истинското себепознание е възможно само и единствено като самопознание – като откриване на истината от Аза за самия себе си.

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

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

Любовта във варианта на Нарцис е парадоксално ограничена до пределите на Аза, тя е изцяло зависима от индивида, който осигурява битийното пространство за нейното разгръщане. Любовта в този смисъл изгубва двоичността си и се превръща в чисто субективно преживяване, в което другият съществува вече единствено като проекция, неговата другост е сведена до инвариант на собствено своето. Именно затова любовта е „нигде“ – ако любовта е чувство на взаимност между двама души, тук единият изцяло липсва и това проваля идеята за отговорност. В тази точка разбирането на Лилиев за любовта повтаря изцяло митологическия сюжет. Любимата при него е „Ничия Никога“ (сравни с „Нигде не е любовта ти“), любовта е неосъществена, неизживяна, неизпитана. Всеки допир до нея я кара да се стопи и да изчезне, подобно на образа на Нарцис, защото докосването до нея е и докосване до истината за изначалната ѝ невъзможност, измамност, огледалност. Разбирането за любовта в мита за Нарцис, но също и в поезията на Лилиев, е ясно и категорично изведена във формулата „Всичко, що искам, е в мен“. Тя затваря обичайния в херметическия свят на идеалното пространство на Аза и показва несъстоятелността на физическия допир, доколкото

¹⁸ Овидий, *Ехо и Нарцис*... с. 77.

всеки допир до другия е всъщност пресягане към или търсене на самия себе си.

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

*Приласкай ме, вълна, облъхни ме, море на съзвучие,
ние бяхме деца, ние бяхме невинни деца,
и прозрачния бял, и прозрачния сребърен ручей,
огледало за нашите бледни лица,
заплени и рани, заплени и навеки обручи
безутешните малки сърца.
Приласкай ме, вълна, облъхни ме, море на съзвучие!¹⁹*

Огледалото на ручея, заплепените лица, безутешността на сърцата повтарят сюжета на мита за Нарцис, а краят на стихотворението насочва към идеята на Страшния съд, в преддверието на който поетът решава да призове единствената

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

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

Въпреки че Нарцис не доживява до „срока на зрялата старост“, митът не завършва със смъртта на героя, а с неговата метаморфоза, показвайки как всяко познание е неизбежно свързано с процеса на трансформация. Неспособен да понесе мъката по неосъществимата си любов, героят загива, но след

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

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

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

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

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

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

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

Библиография

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Русков, И. Парадоксът на желанието и интерпретативната не/самота (Опит за четене откъм Извора) [Ruskov, I. *Paradoksat na zhelaniyeto i interpretativnata ne/samota* (Opit za chetene otkam Izvora)].

– *LiterNet*, N 7: https://liternet.bg/publish14/i_ruskov/paradoksyt.htm
(Посл. проверка 08.05.2023).

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

ГРАДИНИТЕ НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ – ДЕКОРАТИВНОСТ И ФЛОРОПОЕТИКА¹

Надежда Цочева

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

Резюме: *В контекста на актуалните изследователски линии в културологията (семантика на градините и ароматите, флоропоетика, история на града) настоящият текст се интересува от специфичната употреба на флоралния код в декоративните текстове на българския модернизъм. Чрез възприемането на цветята като културен феномен в контекста на идеята за модерния синтез между изкуствата може да се проследи как човекът преживява себе си в езика, как цветята се превръщат в орнаменти на чувствата (П. Яворов, Т. Траянов, Н. Райнов), как говорят за заплахите на модерната цивилизация (Ч. Мутафов).*

¹ Настоящият текст се основава на изследванията ми върху флоралния код, иконографията на сецесиона в годините 2013-2022. Вж. Цочева, Н. Подир сенките на облаците, знаците и ароматите. – Българският литературен модернизъм. 2014. http://bgmodernism.com/our_modernism/nadya_cocheva; *Eadem*, Естетически измерения на трагичното – между изкуството на албума („Плачуци върби“ на Ем. Попдимитров) и епистоларното („Литературно-художествени писма от Германия“ на Г. Милев) – В: сп. „Библиотека“ (списание за библиотечни и информационни науки, книгоиздаване и литературна история към Национална библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“ и Софийски университет „Св. Кл. Охридски“), кн. 2, 2015, год. XXII (LXI), с. 91-103. *Eadem*, Славянские диалоги в болгарском журнале „Художник“ – Ал. Муха, К. Тетмайер и българский символизм. – *Słowiańszczyzna dawniej i dziś – język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych IV. Pod redakcją: Agnieszki Kołodziej, Elżbiety Tyszkowskiej-Kasprzak, Magdaleny Ślawskiej, Anny Ursulenko. Wrocław 2020. Eadem*, Поетика на меланхолията в контекста на българския модернизъм и постмодернизъм, януари 2022, Шумен: УИ „Еп. К. Преславски“ (монография, събрала изследванията ми през годините) и други. Не са цитирани автори, с чиито публикации съм се запознала едва през 2023 г. (поради тяхната трудна достъпност и непознатост за мен), след написването на статията.

Ключови думи: *флорален код, декоративност, орнамент, синтез между изкуствата*

THE GARDENS OF BULGARIAN MODERNISM – DECORATIVENESS AND FLOROPOETICS

Nadezhda Tsocheva

Shumen University „Episkop Konstantin Preslavski“

Abstract: In the context of current lines of research in culturology (semantics of gardens and fragrances, floropoetics, history of the city), the present text is interested in the specific use of the floral code in the decorative texts of Bulgarian modernism. By perceiving flowers as a cultural phenomenon in the context of the idea of modern synthesis between arts, it is possible to trace how man experiences himself in language, how flowers become ornaments of feelings (P. Yavorov, T. Trayanov, N. Raynov), how they talk about the threats of the modern civilization (Ch. Mutafov).

Keywords: *Floral Code, Decorativeness, Ornament, Synthesis between the Arts*

Флоралният културен код може да се разгледа като начин за извеждане на особеностите на българския модернизъм. Семантиката на цветята в градините на символизма се свързва с категорията *субективност*. Основавайки се на иконографията на сецесиона (болестно-демонизирания вариант на Г. Климт или естетизирания вариант на Ал. Муха; декадентската чувствителност на Ш. Бодлер) в българския символизъм се орнаментализират преживяванията на модерния субект. Ако библейските градини визират хармоничната цялост на битието, то градините на сецесиона визуализират разпада на модерния субект – поривът към трансцендента и трагичната преломеност в действителността, отдалечеността от идеала и пропадането в бездната на греха (градините на Едем – градините на греха). Авангардът проиграва в своите езикови експерименти краха на

индивидуалистичната култура в света на цивилизацията, като насочва вниманието към нейните изкуствени градини: градът и нощното кафене с изкуствените цветя, „балсамираната“ красота на парка; парфюмът с флорални нотки. Свиването на пространството *градина – град* е знак за трансформационните процеси *природа – цивилизация*, свят на естеството – свят на изкуственото. В контекста на идеята за модерния синтез между изкуствата чрез флоралната образност може да се проследи мястото на човека в света и неговите преживявания.

Градините на сецесиона и символизма

Как флоралните елементи на сецесионната естетика говорят за модерната *субектност*, родена в трагичния конфликт между небесния порив и телесната греховност? Раздвоеният модерен субект преживява себе си в езика, за да изрази конвулсиите на страстта, като цветята се превръщат в орнаменти на съкровени зони на интимното. Сецесионът² проявява интерес към дискурса на страстта и болестта, умиращата красота – тайнственодемоничните сили на природата, възплътени в образа на освободената плът – изкушаваща и обричаща на гибел. Естетизацията на болезненото, взирането в телесното – желанието да се говори за тялото, болестта, страстта, смъртта като съкровени зони на психическото, са задължителни фигури на модернистичния дискурс, изведени до естетически принципи на нова декадентска естетика, основана на декоративния рисунък чрез линия и орнамент³. В нейната основа е заложен принципът на стилизацията и на синтеза, декоративна плетеница от женски образи, флорални изображения, сплитаща блясъка на

² Изследването се придържа към различните назовавания на декоративното изкуство в кр. на XIX – нач. на XX в. – сецесион (Австрия), ар нуво, *fin de siècle*, *belle époque* (Франция), югендстил (Германия) и др.

³ Русева, В. *Генеалогия на българската модерност*. Яворов. – В. Търново: Абагар, 2001, с. 44-63).

скъпоценни камъни, бижута. Иконографията на сецесиона се основава на митологични и приказни персонажи, изявяващи своята страст в действия, в които се смесват любов и смърт: жената русалка-сирена; сфинкса във връзка със засиления интерес към египетската култура, змията (хтоничното) – птицата (соларното начало), свързани с дървото на живота. В стремежа да представи живота като стихия, движение и самообновление тя се обръща към образността на Изтока, органичната природа (хаотичният растеж като антитеза на индустриалния свят). Бягайки от градската цивилизация, основавайки се на философията на живота, тя се стреми да постигне естествения човек, затова търси човешката страст в нейната екстатичност. Екстазът в демонично-еротичния или естетизирано-декоративния му вариант може да се види в картините на Г. Климт („Саломея“, „Юдит“), Фр. фон Щук („Вакханалии“, „Грях“), Ал. Муха. Цикълът „Изкуствата“ (1898) на Ал. Муха представя естетизирани варианти на живописата, музиката, поезията, танца чрез декоративното сплитане на женски образи и цветя: *мак, роза, лавър, бръшлян*. В цикъла „Цветя“ (1898) се успоредяват извивките на женското тяло с флоралната образност – *рози, лилии, карамфили, ириса, иглики*, разчита се на кривата линия, на декоративната образност като универсален език, чрез който се прониква отвъд видимостта. *Орхидеята* се оказва важна част от естетизираните флорални орнаменти в плакатите на Ал. Муха. Тя създава усещане за мистичност и загадъчност; символ на красота, любов, съвършенство и изящност; невинна чистота, но и екзотична страст. Станала част от иконографията на сецесиона, раздвоява своето значение – знак за мистичност и за гибелна страст⁴. Това екзотично цвете може да се види в рекламните афиши на Ал. Муха, създадени

⁴ Според някои легенди богинята на светлината оставила като знак за своето присъствие на земята орхидеята, символ на красота, чистота и изящество; а според други Венера по време на любовните си игри изтървала на земята една от пантофките си и тя се превърнала в цвете, символ на любовната страст: <https://luboslovie.bg/2015/03/23/>

за актрисата Сара Бернар, които слагат началото на популярността на художника и чрез които той утвърждава своя декоративен стил *ар нуво*: „Жизмонда“ (1894/95) и „Медея“ (1898). Рекламният плакат за пиесата „Жизмонда“ се отличава с деликатни пастелни цветове, за разлика от типичните за времето ярко оцветени плакати, с богато украсена дългообразна арка *ореол* зад главата на актрисата⁵. Жизмонда, която държи палмова клонка във великденската процесия в края на пиесата, е в костюм в бледи цветове на византийска благородничка, с *орхидеи в косите*. Орхидеята, обвързана с християнската образност⁶, визира принадлежността към божественото.

Сара Бернар играе ролята и на Медея – принцеса от Колхида, която отравя съперницата си и убива двамата си синове, за да нарани неверния си съпруг Язон. В рекламния афиш „Медея“ е представена последната трагична сцена – с втрещени от ужас очи, Медея стои пред убитите си деца с окървавен кинжал, тържествуваща в отмъщението си. Изобразена е като жрица на тъмните сили, коварна и хитра, възплъщение на фаталната жена, разкъсвана от ревност и обида, гняв и мъст⁷. Образът ѝ е орнаментализиран, с акцент върху *погледа*, предаващ страстта, с *венец от орхидеи* и с *гривна-змия* на ръката ѝ. *Орхидеята – окървавеният кинжал – змията – фаталната жена* изграждат смислов ред: знак за демоничната гибелност на човешките емоции, които са декоративно стилизирани. Златната гривна на Медея е едно от впечатляващите и изискани бижута, създадени от Ал. Муха и Ж. Фуке⁸ през 1899 г. Актрисата я носи като Медея и

⁵ Stone, M. Alfons Muha: <https://www.trenfo.com/bg>. (Посл. проверка 19.04.2023).

⁶ Орхидеята е използвана като украса на олтара на църквите през периода на Коледа, Великден: петната на някои цветове се възприемат като капки от кръвта на Христос.

⁷ (Басова, Н. Плакат епохи модерна как симулякр. – *Знак: проблемное поле медиаобразования*, 2017, №3 (25), с. 108).

⁸ Жорж Фуке е един от най-известните бижутери в Париж в кр. на XIX – нач. на XX век.

Клеопатра, влизайки в ролята на фаталните жени – възприета е като зловещ древен амулет, подчертаващ варварските нрави на страната и засилващ впечатлението за жестокост от страна на майката убийца.

Орхидеята като част от декадентската образност може да се види и в „Цветя на злото“ на **Ш. Бодлер**. В цикъла „Сплин и идеал“ се полагат основите на теорията за съответствията, говори се за отделеността на човека от идеала, за несъизмеримостта между мимолетното и вечното, изгражда се нова представа за красотата – умиращата, демонична красота. Модернисткия субект размножава своето вътрешно аз в поредица от орнаменти – визуализации на преживяванията, като в тази поредица попадат цветята. Те могат да бъдат вписани в ансамбъла на изкушенията – знак за греховното, плътското, омаята от екзотичното. В „Екзотичен аромат“ се отключват сетивата, за да се познае Другият свят: свят-градина с причудливи дървета и сочни плодове на *тамаринд*, знак за екзотичните бягства в далечни страни. Обективизирането на преживяванията се постига чрез фигурите на *есента, жената, цветята*, чрез които се удостоверява разпадането на Аза (сплин и идеал). Поставя се акцент върху мотива за *бледността, болестта* като отделеност от идеала: цветът на идеала се противопоставя на „розите бледни“, на лишените от аромата на телесното увехнали цветя. Основните реторични стратегии са ориентирани към възвишеното, но визират и афинитета към болното, повличащото към смъртта. Преживяването се визуализира чрез сецесионната иконография, за да се представи разкъсаното от противоречия модерно самосъзнание.

Ако херменевтичното интерпретиране може да се възприеме като разчитане на следи, доколко декадентската образност на Ш. Бодлер и иконографията на сецесиона, разчитаща на флоралния орнамент, може да бъде разпозната в текстовете на българския модернизъм: какви цветя има в градините на сецесионно-символистичната литература?

При **П. К. Яворов** естетизираният свят на идеала може да бъде символно представен чрез редополагането на цветята на невинността и фигурите на женското – смислова оркестрация на цветя и емоции. Наблюдава се обвързването на цветята с *непорочността*, но и с *опасния аромат на живота и желанията*. Плътта е „двят“, опиващ сетивата с парфюмни ухания, там властват порочните „царици на нощта“. В контекста на наблюденията на В. Русева върху Яворовия дискурс, отворен към бездната на страстта, смъртта⁹; на Б. Пенчев – за орнаментализиране на преживяването при сецесиона, афинитета към болното като начин на освобождаване от нормите на природното¹⁰, на Й. Ефтимов – за „символистичния хербарий“¹¹, на Б. Дакова – за живота на аза като *органичен орнамент*¹² може да се разтълкуват предпочитанията на Яворов към флоралните образи: *роза – теменуга – маслина – лилия – мак – лоза*, и опозиции: *цъфтящи градини – увехнали градини*. Любимата може да бъде въплъщение на идеала – „с вейка от маслина“. *Розата*, преплетена с образа на *змията*, може да бъде знак за изкусителната съблазън на плътското в „Царици на нощта“, издържана в стилистиката на сецесиона („Клеопатра“ – „свещената змия в една целувка / замряла бе на нейните уста“, „Месалина“ – „незаглушена роза в плът безстидна / ще цъфне с ароматен плам“) или депресивното, изплъзващото се в света на илюзорността („Въздишка“), докато „пъпката от роза“ е символ на чистотата („Блян“).

Предпочитанието към *лилията и крина* като символ на божествената същност се откроява в поезията на П. Яворов, Н.

⁹ Русева, *Генеалогия на българската модерност...*, с. 44-63.

¹⁰ Пенчев, Б. *Българският модернизъм: моделирането на Аза*. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2003, с. 146-178.

¹¹ Ефтимов, Й. Символистичният хербарий – В: Ефтимов, Й. *Божествената математика. Тревожната хетероклитност на българския символизъм*. – София: Просвета, 2012, с. 231-258, с. 231.

¹² Дакова, Б. Орнамент и визия в ранната поезия на Ем. Попдимитров. – В: *Емануил Попдимитров – критически прочити*. Съст. Н. Стоичкова. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2007, с. 145.

Лилиев, Ем. Попдимитров. Свързана с мистичното познание, *лилията* е лунно цвете, но може да бъде знак и за страдащата душа – *тъмен крин* в поезията на Н. Лилиев. При Ем. Попдимитров лилиите са в един смислов аранжирмент с розата, разчита се на езиковата нюансираност, на вариациите на любовта към жената *лилия*, *крем* като мистично извисяване към други светове.

Противопоставянето *лилия – мак* при Яворов, може да бъде вариант на разполовената човешка същност между духовното и материалното, между небесния порив и бездната на страстта – страдание: „мечти, носете сняг – *лилии* в ръце / на *макът* кървав цветовете остават в моето сърце!“ *Теменугата* в нейната бледност е символ на тайнственост, жертвеност, меланхолност („Теменуги“):

*печални, бледи, болни теменуги –
мечти неволни и несмели*¹³.

Символизмът залага на бледността, намаляващата жизненост (Яворовите *бледни теменуги*, Траяновите *бледни рози* – културни аналози в езика на модернистичната естетика). Цъфтящата градина се явява архетип на райската градина, а символизмът я свързва с болезнената посърналост на душата (Дебеляновите градини „повехнали скърбят“), с пропадането в бездната на действителността („обрасла с бурени градина“).

В градините на Яворовата поезия особено място заема *орхидеята*. В текста, посветен на Мина Тодорова – „Невинност свята орхидея“¹⁴, чрез флоралната образност (орхидея, мак, лилия) се откроява двойствеността на битието. Диалогът *Аз-Ти* придобива онтологични измерения – знак за

¹³ Яворов, П. К. Съчинения. Т. 1. – София: Български писател, 1993, с. 109.

¹⁴ Върху последното непубликувано приживе Яворово стихотворение, посветено на Мина Тодорова (1910), може да се видят наблюденията на М. Неделчев (Неделчев, М. Трагическият диалог Яворов – Мина през 1910 година. – *Littera et Lingua*, 2010: <https://naum.slav.unisofia.bg/en/node/1754>).

модернистката разпокъсаност между бляна и действителността, тялото и духа. Орхидеята попада в един смислов ред с ангела, мечтата, небето. Свързана с далечните звездни пространства, свидетелства за обезпелтяването, извеждането в пространството на трансцендента, свещената обител (Едемската градина). Обвързва се с християнската образност – с мотива за смирението чрез иконографията на телесното: свеждане на погледа като благоговеене през божественото. Сплитането на изразите на женското и природното начало: *сняг – лилии в ръце*, насочва към концепта *заледена меланхолия*, като ледът, вариант на мъртвата вода, е стилизиран образ на инобитието в неговата недостижимост. Макът, от своя страна, насочва към дискурса на страстта – визира страданието на Аза:

*Невинност свята – орхидея
на звездни самоти...
Иди, мечта, иди при нея, –
идете, хиляди мечти![...]
Иди, мечта – мечти, носете
сняг – лилии в ръце...
На макът кървав цветовете
остават в моето сърце!*¹⁵

Екзотичните цветя са част от декадентската образност и на „Regina mortua“¹⁶ на **Т. Траянов**, текст, който орнаментализира страданието на душата *орхидея* (тъмновиолетна, тежкоцветна), като се залага на болезнеността, увяхващата красота. В стилистиката на меланхолното се изказва молитвеното извисяване към идеала и увяхването на мечтите, надеждите („Увяхнал мак“):

¹⁵ Яворов, *Съчинения*. Т. 1, с. 217.

¹⁶ През 1905 г. в „Художник“ се появява цикълът „Regina mortua“, дал наслов на първата стихосбирка на Т. Траянов, излязла през 1908 г.; а през 1906 г. излиза цикълът „Горящи хоризонти“ (I, 19-20).

*С увяхнал стрък от огнен мак обкичам
в калта зарования сън...*¹⁷

Отровните милувки умъртвяват „томлението“ на душата *мимоза*, недокоснала се до „знойния дъх на щастието“ („Мимоза“). В градините на Т. Траянов сред *лаврови клонки, ясмин и лилии*, свързани с чистотата на бленувания свят, се откроява образът на *посърналия слънчоглед* – визуален знак за дълбоката чувствителност на душата, изгубила своя идеал, в чиято основа стоят платоновските мотиви за небесната родина и земното изгнаничество. Чувството се превръща в орнамент чрез естетическата стилизация, разчитаща на флоралния код и на концепта *заледена меланхолия*. Меланхолията вледенява, отнема жизнеността – декорирана е чрез флоралната образност („снежна лилия“, „ледени цветя“), чрез вледеняване на чувствата на лирически аз („заледените сълзи и вопли“), чрез мотива за студената красота на жената. В меланхолните градини на Траянов може да се открият образите на *тъжния мак, тъмновиолетната орхидея, печалната върба, тъжните кипариси*. Лилията като образ на заледената меланхолия може да се види в „Бетовен“, „Възсепната тишина“, в „Salve regina“: „страдай кат лилия нежна“. В цикъла „Горящи хоризонти“ се разпознава типичната за сецесиона образност в „Сянката на Salome“, „Тъмновиолетна орхидея“:

*На тъмновиолетна орхидея
благоуханното дихание
извая своя сън – пламтяща фея –
неземен лик на скърби възвещани...*¹⁸

Орхидеята, обвързана с образа на „заледените вълни“ и „пречупения лъч“, свидетелства за невъзможността да се

¹⁷ Траянов, Т. Regina mortua. – *Художник*. 31. IX. 1905. бр. 3-4, с. 17.

¹⁸ *Idem*. Тъмновиолетна орхидея. – *Художник*. 13-15.VI. 1906. бр. 19-20, с. 18.

постигне абсолютът. Физическите измерения на страданието е визирано чрез гибелната екзотичност на орхидеята и лилията: „пий из тия *лилии*, растящи / из морнодищащи дрезгавини“. „В просъница“ от цикъла „Via dolorosa“ се разпознава декадентски-натуралистичният език, чрез който се говори за страданието, превзело сърцето: „и корен тежкоцветна орхидея / завсмука в прилепените гърди“. Текстовете се основават на мотива за увяхването на цветята и надеждите – разкриват различни степени на прехода от живота към смъртта: посърнали, увехнали, прекършени, закрепяли, сухи, болни, разпилени, гнили, бездъхни ледени цветя. Цветята могат да бъдат свързани и с небесния порив на човешката душа (бели, незнани, сънни цветя; синьо цвете; ямин-жасмин; хелиотропи).

Самотата и непостижимостта на щастието е основна тема и в стихотворенията „Теменуга“, „Синьо цвете“, „Трепетлика“, „Орхидея“ от „Романтични песни“, които разкриват раздвоената модерна душа, не така драматично тревожна и напрегната, както в „Regina mortua“, а минорно примирена с ориста си¹⁹.

*[...] Из глъбините хлад повея,
приламна лунният светлик,
и бавно странна орхидея
разлисти своя морав лик.
И оттогаз над мене властно
тя своя поглед прикова,
ту алчно лъстна, ту безстрастна,
мълви унесени слова.
Една мечта ли тя погуби,
еднъж душа ли раздвои,
кръвта и сълзите възлюби
и нелечима скръб струи.*

¹⁹ Костадинова, Е. Т. Траянов в учебната програма за 11 клас. – *Български език и литература*, 2001, кн. 5-6.

*Проклинам бродницата фея
на омагесана гора,
лика на лунна орхидея,
що в горестно сърце огря.*²⁰

Образът на орхидеята в нейната двойственост (*лъст – безстрастие*) се съизмерва с образа на луната, поставя се акцент върху нейната екзотичност, мистичност. *Лунната орхидея* насочва към лунатизма на декадентите; към рефлектиращия характер на луната, която говори на човека, че животът е отражение. Според А. Ханзен-Льове съществуват два лунни ипостаса: месеца (мъжкото начало) и луната (женското начало). В „Орхидея“ се разпознава лунно-женското, непредсказуемото, причудливо-интуитивното, цикличното начало (връзката между жената и луната, характерна за изкуството на *fin de siècle*). *Лунната орхидея* се свързва с деструктивния женски аспект на лунното начало (непостоянство, безвременност), с идеята за хладната женска красота, противопоставена на София (соларността). Елипсата, луната визуализират образа на нецялостния човек, раздвоен между полюсите на битието, докато кръгът и слънцето – образа на хармоничния човек с монолитността на неговото съзнание²¹. Откроява се апокалиптичната символика на *лунната орхидея* като антисоларна тенденция – хлад и безстрастие, лишаване от виталността на земния свят, проникнатост от духа. От друга страна – екзотичната „орхидея с морав лик“ се възприема като гибелна страст, свързана с изкушенията на плътското. Орхидеята е декорация на разкъсаната от противоречия модерна душа.

С излизането на текстовете на Т. Траянов в „Художник“ се появяват и пародиите в „Българан“ – свидетелство за

²⁰ Траянов, Т. Орхидея. – Т. Траянов. *Избрани стихотворения*. – София: Българ. писател, 1966, с. 213.

²¹ Ханзен-Льове, А. Лунный мир. – В: *Русский символизм. Система поэтических мотивов*. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1999, с. 199–218.

усвояването на философския език на страданието, на който говорят българските модернисти и който е обект на игрови трансформации в карнавалната българановска атмосфера. Езикът на модерността е видян в неговата необичайност, като привлеченост към новото, нехарактерното за българските традиции. Наблюдава се заиграване с понятието „декадентски“, появило се във високата си употреба в „Южни цветове“ на Д. Кьорчев, за което свидетелстват пародиите „Лота“ (декадентска поема), „Из дебатите на физико-математическия факултет – Математическа декадентщина“ от Сиромах Бекяров. Траяновите *орхидеи*, *храмове* се извеждат от обичайния си контекст и се съизмерват с математически понятия, като се пародира *украсата*, чуждостта, неразбираемостта на новия декоративен език:

*Яви се ти
когато аз задрямал
посред разхвърляни орхидеи
седях [...]
и в мен роди се мисъл
да възсъздам
на цифрите отдавна намисления
храм²².*

Декорациите на душата в „словесните плетеници-арабески“ на **Н. Райнов** също разчитат на стилистиката на сецесиона, на флоралната ѝ образност – цветя, свързани с:

✓ *болестност, умора, меланхолност* – плачещи върби, перуники (ириси), морни теменуги, приведени маслини и чинари („Градът“); увехнали градини („Книга на загадките“);

✓ *страст и грях* – упойваща миризма на разголено тяло и чампак (магнолия), бодливи рози и отровни растения; „пламтяща корона, стягаща като змийски пръстен с бодливи рози челото“ („Градът“);

²² Вж. *Българан*, декември 1905, бр. 116. с. 5.

✓ *благовоние* от черна смола и кора от кедър, *свързано с магическите практики* – призоваването на другия свят („Мермерна жена“ от „Слънчеви приказки“).

Декоративният образ на душата в контекста на дискурса на страстта търси грешното в сецесионно извитите линии на жената и на растителните конфигурации:

Душата ти е танц под седем покривала! Душата ти е танц на чаровната Саломе! [...] Сладни голи рамене разнасят остър мирис и малки цветчета се вият по играещи леки крака – по бели женски бедра²³.

В „Соломон и Балкиза“ се откроява образът на жената-мак:

Думите на жената са бързи като нозе на танцовачка и преходни като цветове на алмуг.

И – докле заглъхне песента на рибарите, червените макове отлитат, а остават само семената.

*Мак е жената*²⁴.

Макът насочва към упойващата власт на съня, отвеждащ в други светове; към идеята за преходността на материалното, изплъзващия се смисъл²⁵.

В поемата „Градът“ пространството се стеснява: от градините към града. Райската градина е заменена от Града с неговата изкуственост, илюзорност, греховност, приковаващ човека към материалното и същевременно изразяващ жаждата на душата към извисяване чрез райските цветя и аромати.

²³ Райнов, Н. Градът. – В: *Съчинения в 5 тома*. Т. 1 [Raynov, N. Gradat. – In: *Sachineniya v 5 тома*. Т. 1]. – София: Бълг. писател, 1989, с. 153.

²⁴ *Ibid.*, с. 84.

²⁵ *Макът* е атрибут на богиня Деметра, често наричана Мекона (от гр. *месоп*, *макон* – мак). Древните гърци са вярвали, че макът е бил сътворен от бога на сънищата Хипнос, изобразяван като юноша с букет или с венец от макове за Деметра, изтощена от опитите си да открие Персефона. Персефона, обвита в гирлянди от макове, е символ на спускащия се на Земята покой. За Вергилий макът дарява забрава.

„Градът“ на Н. Райнов – това е душата, „разпъната над бездни“. Преживяването се орнаментализира чрез фигурите на жената, градините с цветята в тяхната апокалиптична и демонична образност²⁶:

✓ маска, прикриваща суетата, изкусителната сетивност – декорация на греха и илюзиите, визирана чрез упойващата миризма на чампак и мак;

✓ стилизация на цветята от „Песен на песните“ – метафори на единението с божествената цялост²⁷.

Цветята са част от ритуалните практики за общуване със света на вечността, но говорят и за откъснатостта от идеала – чрез мотива за бледните, увехнали цветя. Сплитането на женските и флоралните образи в отделните песни – зодиакални знаци, напомнят естетизирания „Зодиак“ на Ал. Муха и демоничния вариант на Г. Климт. В „Песен 4: Рак“ от поемата „Градът“ жената е дете и греховна съблазън:

Тя плачеше като дете и пред очите ми цъфнаха светли *перуники* и *морни теменуги* [...]

Душата ти е пъклен цимбал, който води свещени танци на черна литургия! И мръсни бесове безсрамно се допират до голи рамене, и грамадни паяци плетат мрежи в душата²⁸.

²⁶ Н. Фрай, изследвайки метафорите в Библията, говори за апокалиптична и демонична образност, като откроява образите на *градината* и *града*. Едемската градина и Градът Йерусалим (градовете – жени от символна гледна точка) са проявление на апокалиптичната образност, свързана метафорично с Христос. Пустинята, морето, езическият град (Вавилон, Рим) са проявление на демоничната образност, знак за пропадналите в греха. Наблюдава се стесняване на светото пространство – от Рая през Обетованата земя до Града и Храма. (Фрай, Н. Великият код. Библията и литературата. – София: ГАЛ-ИКО, 1993, с. 191–206).

²⁷ *Библейските градини* са пълни с нард, шафран, кедри, кипариси, *крин/лилия*, смирна, цъфнали лозя, ябълки. Според Н. Фрай в основата на „Песен на песните“ са метафорите на единението; постигнатата цялост между Невестата и Жениха, Христос и Църквата, за което свидетелстват и семантичните употреби на цветята. *Библейските цветя* извисяват душата до света на божественото (*Ibid.*).

²⁸ Райнов, *Градът*, с. 151–160.

Ирисите / перуники, повтарящ се образ в картините на Ал. Муха, Ван Гог, могат да бъдат естетизация на порива към идеала или на меланхолията.

Градът, чрез апокалиптичната и демоничната метафорика на флоралните образи, може да бъде Йерусалим с фигурите на единението и Вавилон с езика на разноречието като дериват на душата в нейната двойственост, като тайна и познание на себе си. Пълното отдалечаване от райските градини се постига при авангарда, при който в пространството на Града се откроява изкуственото, подменило естеството: паркът, изкуствената градина, книжните и татуираните цветя, парфюмите с флорални нотки. Визирана е променената същност на човека марионетка в епохата на техническата възпроизводимост, заменяща текста-уникат с неговата вторичност. Стилизацията и орнаментът стават основни черти на постсимволистичната култура. Символистичният дискурс може да бъде източник на орнаменти, апликирани върху друг стил.

Градините на авангарда

Текстовете на **Ч. Мутафов** представят краха на индивидуалистичната естетика в света на масовата култура, боравейки с флоралната образност. „Денди сънува (черно и златно)“ от „Марионетки“ като тематика насочва към експлоатирания от сецесиона сюжет – мистичната целувка в *градините на любовта* (картините на Г. Климт), декорирана с витални растителни мотиви. Небесният профил върху японска ваза с черен и златен профил, декорираната плоскостност от фигури: целувката, открива езика на декоративността и Изтока и се свързва с мистичното извисяване на душата. Денди разказва съня си за Жената като тайнство, чийто език не познава²⁹. В декоративния роман „Дилетант“ с подзаглавие *Градината с манекени* (изкуствените градини на цивилизацията) героят води живот на марионетка, чиято

²⁹ Мутафов, Ч. *Дилетант*. – София: Ателие Аб, 2004, с. 52.

анонимна и механистична същност е представена чрез „геометрията на комичното“ и гротесковите стилизации в пространството на Града с неговите аромати, звуци, багри. В романа може да се разпознае езикът на сецесиона като един от многобройните езици, изграждащи чрез принципа на колажа вторичността на текста: езикът на Ш. Бодлер (мотивът за сплина, „дремналите“ градини), свидетелство за чувството на героя *естет* за битието, чиято уникалност е заличена в света на масовата култура. Той желае да се завърне към първичното, в търсене на Чудото (съответствието между аромати, звукове, багри, постигащо вечността – в духа на Бодлер), но това се оказва невъзможно, защото печатът на цивилизацията е наложен върху него. В пространството на дома „с очертанятия на квадрат“, героят разпознава себе си в цивилизационните артефакти:

Аз обичам парфюма на *орхидеи* – тази чиста миризма на голо тяло и грях; обичам *амбрата*, зимно време при спуснати щори..., обичам нервната и сладка фантастика на *Peau d’Espagne*, червена като кръв, горчива като отрова, изгаряща кожата като целувка. Аз обичам ириса, тrefла, лавандата и миска; четвъртитите кристални флакони със сребърни запушалки³⁰.

Парфюмът с флорални нотки е знак за подмяната на естествените благоухания с изкуствените аромати на цивилизацията и материята, оказващи своята магнетична власт върху човека, превърнал се в марионетка. Светът на мумифицираната красота, на парковете, в които „дърветата протягат остриите си вопли към небето“, няма нищо общо с райския свят на блаженството. При Ч. Мутафов *парфюмът* (смес от орхидеи, амбра, ирис, лаванда) може да се възприеме като смес от различни аромати, влизащи в дисхармония помежду си – съчетание от флорални (елегантен аспект), ароматични (успокояващ аспект), балсамови (мистичен аспект), ориенталски (чувствен аспект) нотки. Ако ароматът

³⁰ *Ibid.*, с. 35.

като уникат е хармонично взаимодействие на едно ухание с друго, то парфюмът при Ч. Мутафов е колаж от невъзможности, знак за разпада на модерния човек. Ароматът на цивилизацията е сладният, опияняващ аромат на материята, плътта, греха, представен в стилистиката на сецесиона: *сладната фантастика на Peau d'Espagne*³¹. В епохата на сецесиона парфюмът става луксозен продукт, като предпочитани аромати са: *амбра, орхидея, лаванда*, станали част от смисловия код на еротичното. Ако *лавандулата* пречиства душата, като вдишването на аромата ѝ унищожава душевната болка, то *амбратата и орхидеята* като аромат се свързват с чувствеността, страстта и нейната омагьосваща сила. *Амбратата* се явява един от най-неустоимите аромати за мъжете, способни да го направят подвластен на жената, превърнал се в оръжие за съблазън. Представена е силата на парфюма като власт – изкусителната, омагьосваща същност на жената като vyplъщение на властта на материалното (греховност и илюзорност):

Душата ѝ на жадно божество се смесва с *шепота на парфюмите* и трепти във въздуха като вечен сън, тя оживява в цветята, загиба във водата, превъплътява се в сянката³².

Неслучайно изследователите на аромата го определят като сила, въздействаща на физическо, психологическо и социално ниво³³. Жената носи отпечатъка на цивилизацията чрез ароматите като украса в света на рекламите, кинематографа:

³¹ Peau d'Espagne (1901) е луксозен парфюм, любим аромат на чувствени лица (доближава се до мириса на кожата на жената, буквално се превежда като „кожата на Испания“, парфюмирана кожа). Съставен е от роза, нероли, лавандула, върбинка, бергамот, сандалово дърво, канела, карамфил, масло, мускус.

³² Мутафов, *Дилетант*, с. 94.

³³ Классен, К. Хоувз, Д. Синнотт, Эн. Значение и власт аромата. – В: *Ароматы и запахи в культуре*. Сост. О. Вайнштейн. – Москва: Новое лит. обозрение, 2010, с. 43–48.

„косата ви има някакъв див парфюм... парфюми Houbigant“³⁴ – популярни в епохата на сецесиона парфюми, букет от ароматите на портокалов цвят, жасмин, тубероза, кедр. Сетивата на Дилетанта са жадни за красота, за любов: „Дамата получи едно *теменужено* цветче в ръцете, в знак на посвещение“, но копнежът по непосредственото сред цялата изкуственост на цивилизацията се проваля: „златистите чашки с кюрасо се отделяха твърде декоративно всред малките венчета от *теменуги*“. Сънната нежност на мечтите застива в гротесковите превъплъщения на плътта, порока и страстта. Любовта се оказва невъзможна сред сладката отрова на парфюма от *орхидеи*: „Дамата меланхолично заяви, че не знае дали го обича [...] една *бяла роза* изгасна на устните ѝ, сякаш удавена“³⁵. Розата визира гибелния аромат на цивилизацията. Заплашителната ѝ същност е представена и чрез образа на кафенето: „Нощното кафене – *разврат на орхидея* от светлина, цъфтяща в мистичната оранжерия на нощта; разискрени цветя от светлина, подводна градина от изгубени съкровища“. Образите на *подводната градина* и на *орхидеята* отправят към иконографията на сецесиона, сочат дискурса на страстта, омагьосващата екзотичност и гибелност на материята.

Изводи. Цветята в градините на българския модернизъм могат да се възприемат като *културни метафори*, с които човекът живее, чрез които възприема и изказва себе си в света – орнаменти на чувствата или стилизирани образи на модерната цивилизация, подменила истинската човешка същност.

Библиография

Басова, Н. Плакат епохи модерна как симулякр [Basova, N. Plakat eponi moderna kak simulyakr]. – *Знак: проблемное поле медиаобразования*, 2017, №3 (25), с. 102–110.

³⁴ Мутафов, *Дилетант*, с. 67.

³⁵ Мутафов, *Дилетант*, с. 77–78.

Дакова, Б. Орнамент и визия в ранната поезия на Ем. Попдимитров. – В: *Емануил Попдимитров – критически прочити*. Съст. Н. Стоичкова [Dakova, B. Ornament i viziya v rannata poeziya na Em. Popdimitrov. – In: *Emanuil Popdimitrov – kriticheski prochiti*. Sast. N. Stoichkova]. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2007, с. 140-147.

Ефтимов, Й. Символистичният хербарий – В: Ефтимов, Й. *Божествената математика. Тревожната хетероклитност на българския символизъм* [Eftimov, Y. Simvolistichniyat herbarii. – In: *Bozhestvenata matematika. Trevozhnata heteroklitnost na bulgarskiya simbolizam*]. – София: Просвета, 2012, с. 231-258.

Класен, К. Хоувз, Д. Синнотт, Эн. Значение и власт аромата. – В: *Ароматы и запахи в культуре*. Сост. О. Вайнштейн [Classen, C. Howes, D. Sinnott, A. Znachenie i vlast aromata. – In: *Aromati i zapahi v culture*. Sast. O. Vaynshteyn]. – Москва: Новое лит. обозрение, 2010, с. 43–48.

Костадинова, Е. Т. Траянов в учебната програма за 11 клас [Kostadinova, E. T. Trayanov v uchebnata programa za 11 klas]. – *Български език и литература*, 2001, кн. 5–6.

Мутафов, Ч. Марионетки. – В: Ч. Мутафов. *Избрано* [Mutafov, Ch. Marionetki – In: Ch. Mutafov. *Izbrano*]. – София: ГАЛ-ИКО, 1993, с. 52.

Мутафов, Ч. *Дилетант* [Mutafov, Ch. *Diletant*]. – София: Ателие Аб, 2004.

Неделчев, М. Трагическият диалог Яворов – Мина през 1910 година. [Nedelchev, M. Tragichniyat dialog Yavorov-Mina prez 1910 g.]. – *Littera et Lingua*, 2010. <https://naum.slav.unisofia.bg/en/node/1754> (Посл. проверка 19.04.2023).

Пенчев, Б. *Българският модернизъм: моделирането на Аза* [Penchev, B. *Bulgarskiyat modernizam: modeliraneto na Aza*]. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2003.

Райнов, Н. Градът. – В: *Съчинения в 5 тома*. Т. 1 [Raynov, N. Gradat. – In: *Sachineniya v 5 toma*. Т. 1]. – София: Бълг. писател, 1989.

Русева, В. *Генеалогия на българската модерност. Яворов* [Ruseva, V. *Genealogiya na balgarskata modernost. Yavorov*]. – В. Търново: Абагар, 2001.

Траянов, Т. Regina mortua [Trayanov, T. Regina mortua]. – *Художник*. 31. IX. 1905. бр. 3–4, с. 17.

Траянов, Т. Тъмновиолетна орхидея [Trayanov, T. Tamnovioletna orhideya]. – *Художник*. 13-15.VI. 1906. бр. 19-20, с. 15–18.

Траянов, Т. Орхидея. – Т. Траянов. *Избрани стихотворения* [Trajanov, T. Orhideya. – T. Trajanov. *Izbrani stihotvoreniya*]. – София: Бълг. писател, 1966, с. 213.

Фрай, Н. Великият код. Библията и литературата [Fray, N. Velikiyat kod. Bibliyata i literaturata]. – София: ГАЛ-ИКО, 1993.

Ханзен-Льове, А. Лунный мир. – В: *Русский символизм. Система поэтических мотивов* (Hansen-Löve, A. Lunnii mir. – In: *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov*). – Санкт-Петербург: Академический проект, 1999, с. 199–218.

Цочева, Н. Естетически измерения на трагичното – между изкуството на албума („Плачуши върби“ на Ем. Попдимитров) и епистоларното („Литературно-художествени писма от Германия“ на Г. Милев) [Tsocheva, N. Esteticheski izmereniya na tragichното – mezhdu izkustvoto na albuma (“Plachushti varbi” na Em. Popdimitrov) I epistolarnoto (“Literaturno-hudozhestveni pisma ot Germaniya” na G. Milev)] – *Библиотека* (издание на НБКМ и СУ „Св. Кл. Охридски“), кн. 2, 2015, год. XXII (LXI), с. 91–103.

Цочева, Н. Подир сенките на облаците, знаците, ароматите в българския модернизъм [Tsocheva, N. Podir senkite na oblatsite, znatsite I aromatite]. – *Българският литературен модернизъм*, 2014: http://bgmodernism.com/our_modernism/nadya_cocheva. (Посл. проверка 19.04.2023).

Цочева, Н. *Поетика на меланхолията в контекста на българския модернизъм и постмодернизъм* [Tsocheva, N. Poetika na melanholiata v balgarskiya modernizam I postmodernizam]. – Шумен: УИ Еп. К. Преславски, 2022.

Цочева, Н. Славянские диалоги в болгарском журнале „Художник“ – Ал. Муха, К. Тетмайер и болгарский символизм [Tsocheva, N. Slavianskie dialogi v bolgarskom zhurnale „Huvozhnik“ – Al. Muha. K. Tetmayer I bolgarskiy simvolizm]. – *Słowiańszczyzna dawniej i dziś – język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych IV. Pod redakcją: Agnieszki Kołodziej, Elżbiety Tyszkowskiej-Kasprzak, Magdaleny Ślawnskiej, Anny Ursulenko*. Wrocław 2020. с. 355-363.

Яворов, П. К. Съчинения. Т. 1 [Yavorov, P. K. Sachineniya. T. 1]. – София: Бълг. писател, 1993.

Nadezhda Tsocheva, Assoc. Prof. PhD
Shumen University “Episkop Konstantin Preslavski”
E-mail: nadiacocheva@abv.bg

СРАВНЯВАЙКИ БУКЕТА ОТ ЦВЕТА И ИКЕБАНАТА (КАТО СТИЛОВЕ ВЪВ ФЛОРАЛНОТО ИЗКУСТВО)

Вяра Попова

*Институт по философия и социология – Българска академия
на науките*

Резюме: Изхождайки от общия генезис на гирляндите от цветя (бъдещия букет), обрамчващи иконите и аналогичното полагане край олтара в будистките храмове, (формирали „икебаната“), ползвайки медиативния натюрморт с цветя, се сравнява западната и източната флористика.

Ключови думи: гирлянда от цветя, венец, натюрморт с цветя, икебана, стил Хейка, школа Римпа, стил Морибана

COMPARING THE FLOWER BOUQUET AND IKEBANA (AS STYLES IN FLORAL ART)

Vyara Popova

Institute of Philosophy and Sociology – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: Starting from the common genesis of the garlands of flowers (the future bouquet), framing the icons and the analogous laying by the altar in the Buddhist temples, (forming the “ikebana”), using the mediative still life with flowers, Western and Eastern floristry are compared.

Keywords: Flower Garland, Wreath, Still Life with Flowers, Ikebana, Heika Style, Rimpa School, Moribana Style

Украсата с цветя като взаимодействие с най-красивия и нежен елемент от природата е позната от най-древни времена. През 2006 г. в египетските саркофази-гробници¹ от Долината на царете са били открити гирлянди с цветя с вплетени в тях златни нишки. Така още от древността цветята присъстват в култово-

¹ Lenta.ru. 2006.

ритуалните практики по скръб и отдаване на почит към мъртвите, само преpraщайки към отвъдния свят или по-скоро стоейки в предверието му. Точно от функцията им на приложение произлиза принадлежността им към **орнамент**², влизайки често в композицията на различни обрамчващи рамки, граници и кантове. Синтезирайки отдаването на почит от култа към мъртвите и орнаменталната му функция, можем да открием **гирляндата с цветя** като **декорация на гробници**.

Сплитането на гирляндите от цветя и свързването им в кръг ги превръща във венец – украса под формата на пръстен от вплетени клонки, листа, цветя.

В антична Гърция с почетни венци се награждавали първенците в музикалните и спортни съревнования (агон). На победителите в Питийските игри поставяли на главата венец от лаврови листа, който вече през V в. пр.Хр. се утвърдил като символ на победата. В Римската империя венецът запазил статуса си и бил връчван като награда за проявена доблест и чест: 1) венец от дъбови листа (*corona civica*) се давал за спасяване на римските граждани от животозастрашаващи произшествия; 2) зъбчат венец (*corona muralis*) получавали смелчаците, по време на обсада или шурм първи отбранявали или атакували вражеската градска стена. (По-късно при замяната на органичния материал с метал, целящ трайност, венецът се превърнал в корона).

² Орнамент (лат. *ornamentum* – „оборудване, въоръжение“ от *ornare* – „да въоражавам, снабдявам с необходимото“ (Дворецкий, И. Х. Латинско-русский словарь. – Москва: Русский язык. 1976, с. 712). В. И. Дал предлага следното определение: „украшение, разкрасяване, особено в архитектурата“ (Орнамент. В: *Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т.*, СПб., 1880–1882.); сродно понятие като изглед е „мотив“ (композиция) като сложно и живописно преплитане, увиване, умело съчетаване на линии, цветове, сенки, дори фигури (фигурален мотив).



1) Украшен с два фестона върху римски саркофаг, ок. 125-130 г. пр. Хр.; 2) Стенопис в римска вила с гирлянди и букрании, ок. 40-50 г. пр. Хр.; 3) Златен венец от погребението на Одриски аристократ при Голямата могила край Ямбол, България. Ср. на IV в. пр. Хр.

В обредите от простонародните вярвания венецът служел като талисман срещу зли духове и лоши очи – ритуално бил окачван върху главите на домашните животни, жилищните и селскостопански постройки, за да ги ограничи, затвори, изолира в енергиен кръг на защита или поне да ги направи „невидими“ за силите на злото. Точно ритуално свързващата функция като оброк (дума с праславянски произход „обричам“³; „обричам се на вярност, давам клетва за вярност“) символизира сватбения венец, носен от булката, онагледяващ обричането и верността ѝ към младоженеца за цял живот. В погребалните практики често се поставя погребален венец, също символизиращ „брака“, връзката на починалия със смъртта. Точно ритуалния смисъл на венеца като вечна връзка

³ Анастасов, В. и др. *Български етимологичен речник*, Том IV. – София, АИ Проф. М. Дринов, 1995, с. 755.

може да се открие и в трънния венец, с който бил „окичен“ Исус Христос при поругаването Му, (именно затова е трънен – като обратен знак – не на почит, а на поругаване), и разпъването Му. Трънният венец на Спасителя, но отново с обратен знак – като вечна слава бива символизиран от коледния венец⁴, направен от сплетени елхови клонки, червени ленти и четири свещи, (асоцииращи се с четирите посоки на света). Кръгът в затворената си завършеност и същевременно безкрайност символизира вечния живот, даруван от Възкресението чрез Спасителя, зеленината означава цвета на живота, а свещите символизират (трансцендентната) светлината, озаряваща света при Рождество.

Жътвеният венец⁵ като символ на затворения цикъл (кръг) е ритуален предмет, (изготвян от оплетени житни класове), символизиращ завършването на жътвата и предаващ, пренасящ животворящата сила на зърното на следващата, бъдеща жътва като обещание и гарант за плодородие и благополучие.

Така от венета от цветя като сакрална връзка, релация, се запазва нуминозността и може да се открие по-късно в окичването, обрамчването на иконите с гирлянди и венци от цветя в християнските храмове.

⁴ Коледният венец в традицията по отбелязването на Рождество Христово е въведен от Хамбургския лутерански теолог Йохан Хинрих Вихерн (1808–1881). Известен с трудовете си по „вътрешната мисия“ – дейност, насочена към утвърждаване и укрепване на вярата и нравствеността сред християните, чийто най-важен израз и разпространител се постига чрез благотворен(и)ето.

⁵ Жътвеният венец с последния сноп ритуално се отнасят от полето в дома, където се съхранява до следващата жътва.



4) Натюрморти с цветя тип букет и гирлянда; 5) Даниел Сегерс, преди 1650, Гирлянда от цветя около Мадоната с Младенеца; 6) Амброзиус Босхарт Старши, ок. 1618, Цветя във ваза на прозорец, Маурицхейс

И тъй като сме маркирали медиалната функция на натюрморта с цветя, към който ще реферираме като база за сравнение, ще си позволим една рискована компаративистика. **Изхождайки от общия генезис на гирляндите от цветя и венеца, обрамчващи иконите на светиите в християнството, предшестваци букетите с цветя и полагането им край олтара в будистките храмове, по-късно наречени „икебана“, ползвайки натюрмота с цветя**

като медиум, ще сравним западната и източната флористика.

Започваме със значението на думата „икебана“, (образувана от яп. „ике / икеру“ – „живот“ и яп. „бана / хана“ – „цветя“, букв. „живи цветя“), представляваща традиционно японско изкуство по подреждане на отрязани цветя и филизи в специални съдове, като то включва и изкуството за правилното разположение на цветните композиции в интериора, т.е. говорим за флорална аранжировка и интериорен дизайн в съвременен изказ. Фундиращ принцип за икебаната е изисканата простота, постигана с изявяването на естествената красота на материала. В този пункт незабавно се построява контрастното различие със западната флористика като изкуство за подреждане на цветя. В контрадикторния за икебаната западен дизайн на цветя, с най-изтъкнати представители от XVII в. от нидерландския поджанр натюрморт с цветя⁶.



⁶ Започвайки с 40-те г. на XVII век, натюрмортът с цветя в нидерландската живопис получил широко разпространение като самостоятелен жанр. Най-рано ориентирали се и оставили следа в жанра са художниците: Амброзиус Босхарт Старши и Балтасар ван дер Аст; по-късно натюрмортът с цветя се развил, модифицирайки се в разкошни натюрморти при Ян Давидс де Хема и последователите му през втората половина на XVII в..



7) Ян Давидс де Хем, 1645, Ваза с цветя; 8) Икебана с Рика аранжмент от Икенобо Сенко II, рисунка от Рика-но-Шидай Киуджусанпей-ари, важни културни ценности; 9) Абрахам Миньон, 1665-1679, Птиче гнездо в кошница с плодове; 10) Икебана в стил Дзиюка

Причини за популярността на натюрморта с цветя могат да се намерят в характерните особености от бита на нидерландското общество в традициите им да култивират разкошни декоративни градини, вили в предградията или стайни растения; не бива да се пропускат благоприятните природни условия за развитието на цветовъдството и любовта към цветята. Зад великолепието на нидерландските градини стои историческият факт, че през XVII век нидерландците, бидейки традиционно добри мореплаватели, доминират⁷ световната търговия, измествайки Португалия и Испания. Втората чисто икономическа причина е основането през 1602 г. на Нидерландската източноиндийска компания⁸. Тя

⁷ Нидерландците доминират и търговията между европейските страни. Републиката има особено благоприятно разположение – там се кръстосват основните търговски пътища изток – запад и север – юг.

⁸ Нидерландската източноиндийска компания е първата в света мултинационална корпорация, най-голямото търговско предприятие в света през XVII век. Внасяните подправки донасят огромни печалби заради трудностите и рисковете при доставката и заради голямото търсене.

получава монопол върху търговията с Азия и го запазва в продължение на две столетия (до 1802 г.). След 1640 г. Нидерландската източноиндийска компания получава монопол върху търговията с Япония, което ни дава още едно основание за построяването на паралел: нидерландски натюрморт с цветя – японска икебана. Трета причина, характерна за цялото Просвещение е бумът в развитието на природните науки и в частност, на ботаниката. Синтезът от международна търговия и ботаника довежда до първия спекулативен бум⁹ в историята – нидерландските търгове с луковици на лалета, струващи хиляди гулдени. Точно поради тези три причини нидерландският натюрморт с цветя следвало да бъде пищен, за да отразява богатството на притежателите си. А първата школа в развитието на икебаната Икенобо¹⁰ е

Основаната през 1609 г. в Амстердам банка става главната кредитна институция в Европа.

⁹ Лалемания (нидерл. Tulpenmanie) е краткотраен скок в бързото търсене на луковици от лалета в Нидерландиите през 1636–1637 години. Цените на лалета от редки пъстроцветни сортове достигнали хиляди гулдени за луковица още през 20-те г. на XVII в., до средата на 30-те г. на XVII в. те се препродавали в тесен кръг цветовъди и състоятелни познавачи. През лятото на 1636 г. в доходоносната фючърсна търговия с лалета се включили непрофесионални спекуланти. За половин година в бързата търговия цените на луковиците от редки сортове многократно нараснали, а през ноември 1636 г. започнал спекулативен ръст на цените и на простите, достъпни сортове. През февруари 1637 г. прегретият пазар рухнал, започнали многогодишни тъжби между продавачи и купувачи с необезпечени договори за покупка на лалета. В кръга на участниците в лалеманията възникнала криза на доверието, в обществото задълго се настанила атмосфера по отхвърляне на хазартните стоково-пазарни игри. Вече през 50-те г. на XVII в. „веселбата“ при спекулациите с лалета се превърнала в мит, имащ малко общо с историята. В традиционната версия на събитията, основана на полемичните „Беседи на Вармондт и Гаргудт“ (1637) на Йохан Бекман, лалеманията се определя като първият в историята на Новото време пазарен балон. Британо-американската историческа мелодрама на режисьора Джъстин Чадуик „Треска за лалета“ (англ. Tulip Fever, 2017) използва този фрапантен случай като исторически декор за наратива.

¹⁰ В школата Икенобо, за разлика от другите, и досега съществуват старите стилове икебана като: стил Съока и Рика.

основана в средата на XV в. от Икенобо Сенкем (свещенослужител в будисткия храм Рокаку-до в град Киото). Икебаната в стил Рика първоначално се използвала за украса на храмове, а сега основно се ползва за оформлението на религиозни ритуали и тържества. Стилът Рика отразява величието на природата. Например борвите клони символизират скалите и камъните, а белите хризантеми символизират реките или ручеите. Точно в семиотичен план, цветовете от натюрморта от XVII в. изпълняват същата символна функция. Цветето функционира със същата символика и поради това може да заменя черепа или часовника от натюрморта *vanitas/ memento mori*. Същевременно в средата на XVII в. се разпространили натюрморти с изображения на влечуги и пълзящи. Гущерът е влечуго също като змията и наред със земноводни като жаби, или мишки и таралежи, могат да я заместват като „дяволски животни“, а самата тя е стар символ на коварството и злото. Така, често изобразената змия, улавяща пеперуда, символизира злото, поглъщащо всяка надежда за спасение. А самата пеперуда символно означава традиционната представа за трите етапа на земното битие: 1) мирски живот, 2) смърт, 3) задгробен живот на душата, изобразявани в картината като: 1) пеперуда; 2) гъсеница; 3) пашкул – 1) светски живот = пеперуда; 2) смърт = гъсеница; 3) задгробен живот = пашкул; като в контекста на християнската традиция пашкулят и пеперудата следва да си разменят местата и тогава се получава, че в мирския си живот човекът е пашкул, но се трансформира като пеперуда в цялата ѝ прелест и в истинската ѝ форма едва след Възкресението, достъпно само за малцина заслужили. Изобразяването на пеперуда може също така да се „чете“ като „душа, напускаща тленното тяло“. В този смисъл, ако пеперудата е „живот“, то гъсеницата трябва да се разбира, през опозицията на живота, като смърт. Натюрмортът е с цветя и формално би следвало да се определи като такъв, но всъщност, в него се таи един ванитас като резонираща инспирация. Самата ваза е алегория на обонянието като едно

от петте сетива. Натюрмортите тип букет са три вида: **В радиалната композиция** (стъблата на цветята се разпростират в различни посоки от една обща точка) главно става изображението на едно цвете, поместено в събирането на стъблата на цветята. В „Натюрморт с цветя“, 1638 от Ханс Гилис Болонге това е лалето, а то е символ на необмисленото пилеене на богатство. **Композицията от втори тип**, подобно на килим, изпълва цялото картинно пространство, при което следва да се построи вертикална йерархия на цветята и значението им. Всъщност, „Натюрморт с цветя“, 1638 от Ханс Гилис Болонге е смесица от радиална и тип „килим“ композиции. **При третия тип** аранжировка на цветя, те така са подредени, че образуват формата на триъгълник, в който най-важното цвете изпълнява функцията на ос, а всички останали са групирани симетрично около него.





11) Ханс Гилис Болонгие, 1638, Натюрморт с цветя; 12) Францискус Грейсбрехт, втората половина на XVII в., Ванитас; 13) Ян Баптист ван Форненбург, XVII в., Лале, роза, мишка и гущер

Спирайки се на радиалната композиция (стъблата на цветята се разпростират в различни посоки от една обща точка) можем да потърсим с известно усилие аналог в асиметричната аранжировка при икебаната.

При „Хейка“ изключителността на стилистиката се състои в един елемент – висока ваза с тясно гърло. В нея се установяват високи стръкове цветя, опиращи се на стеничките и гърлото на съда, удържайки привидно асиметричното безредие на композицията, символизираща природната естествена непринуденост.





14) Икебана стил Хейка; 15) Икебана Римпа; 16) Йоханес Босхарт, 20-те г. на XVII в., Натюрморт с лалета, Национален музей, Стокхолм

Естетиката на школата Римпа представлява ясни контрастни контури, ярки цветове, графично, понякога формализирано представяне на „сюжетите“, стремеж към опростяване и декоративност. „Наративите“ на произведенията често се взимали от традиционното ямато-е – живопис с туш от периода Муромачи или китайското изкуство (цветя и птици¹¹) и сюжети, развивани от школата Кано.

¹¹ Катъо-е (яп. 花鳥絵 Катъо-е, или катъо-га 花鳥画 — „картини за цветя и птици“) е поджанр в японската гравюра укйю-е (яп. 浮世絵, картини (образи) на променливия свят), получило развитие в периода Едо (1603–1868; диктатурата на клан Токугава, Япония). Съществували майстори, специализирани изключително в жанр катъо-е, макар че най-значимите

Типичното произведение в стила на школата Римпа включвало растения, цветя и птици на позлатен фон. Работата се акцентирала върху обточеното представяне и техника на изпълнение. Стилът от школата Римпа бил декоративен, някои майстори (например, Судзуки Киицу) съчетавали в работите си декоративност и реализъм.

И сега за финал на по-скоро спорадичните и случайни паралели между източната (икебана) и западната (отразена най-отчетливо в натюрморта с цветя) флористики, очертаващи по-скоро специфичното различие, ще приведем стила икебана, синтезиращ японския и западноевропейския флорален дизайн.

Така Уншин Охара в края на XIX век, изпълнен с „вятър и поток“, но под въздействието на европейската култура, основал нов стил – Морибана. Той е близък по дух до съвременната европейска аранжировка на цветя, където се акцентира върху естествеността на формите и природния натурализъм, красивия обем и триизмерност. Характерна особеност на стила Морибана е това, че растителният материал се помества в ниски вази и се прибъгва до специални държатели – кен(д)зани, осигуряващи устойчиво взаиморазположение на цветята и клонките. Кензанът се състои от тежка метална основа (месинг, неръждаема стомана или олово) с множество вертикални иглички, между които или в които се вътква растителният материал.

майстори укийо-е като Охара Косон рядко го прилагали – например, „Синигер и сакура“. Именно тази цветна ксилография на Хокусай повлиява две работи на Винсент ван Гог: „Цъфтящи клонки“, от 1890 г. и „Земноводно рибарче край водата“ от 1887 г.



17) Ватанабе Сътей, Птица на райска ябълка; 18) Икебана стил Морибана; 19) Кензан

Всяка композиция Морибана изразява символно трите основни елемента: 1) Син – небе, изразен чрез най-дългия елемент; 2) Со(е) – човек, означен от елемента със средна дължина; 3) тай – земя, вълпътена от най-късия елемент. Триадата небе – човек – земя разкрива изключително възвишена и поетична душевност. Но всичко се полага върху методични и прагматични правила: съотношението на

дължините на растителните елементи винаги зависи от размера на вазата. Ъглите на разположение на основните материали трябва да бъдат 10, 40 и 70 градуса. Изграждането на Морибана¹², отчитайки пропорциите, ъглите, размерите, самия материал и личното духовно съприкосновение, т.е. обективния и субективния елемент, формират уникално взаимодействие.

А за нас остава насладата от превръщането на природата и цветята като най-красиви и нежни атрибути в изкуство – натюрморт с цветя, икебана, западно и източно флорално изкуство.

Библиография

Memento mori, – В: Серов, В. *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений* [Memento mori, In: Entsiklopedicheskiy slovary kraylatayh slov i vyrazheniy]. – Москва: Локид-Пресс, 2003.

¹² Композициите в стил Морибана отразяват философията на натурализма, всички работи на майсторите изглеждат триизмерни, обемни. Всички използвани вази са ниски, но с различна форма (кръгли и овални, квадратни и правоъгълни). Стилът Морибана изразява три основни компонента за аранжиране на букета: 1) Син (небе), 2) Сое (човек) и 3) Тай (земя). Съотношението между дадените формообразуващи елементи трябва да бъде в пропорции 7:5:3. Трябва да се взема под внимание размерът на вазата. Първоначално се втъкват в металните шипове основните елементи, после се създава дълбочина чрез допълненията, съединяващи всички детайли в едно цяло. Съществуват следните форми в стил Морибана: 1) Текутай е с вертикална форма при построяване на букета. Използват се дълги прави стъбла (бамбук, гладиол, нарцис). Основният компонент – Син – се позиционира вертикално. Позволеното отклонение е на 30°. При 2) Сятай се прилага наклонена форма при изграждане на линията. Употребяват се често клонки с красиви и необичайни извивки. Върхът се отклонява вече малко повече от 30°. Съзврява се излюзията-внушение, че букетът се е наклонил от силен вятър. 3) Суйтай от своя страна е изграден от няколко каскади. Използват се висящи растения. Носещият елемент Син може да се спуска ниско от вазата, създавайки красива извивка. Ефектно е такива ваза да бъдат поставени на високи полици или етажерки (Вж. Икебана – это что такое?: <https://fb.ru/article/355593/ikebana-eto-chto-takoe?>).

Анастасов, В. и др. *Български етимологичен речник*, Том IV [Anastasov, Vasil i dr. *Vklgarski etimologichen rechnik*, Tom IV]. – София: АИ Проф. М. Дринов 1995.

В древнеегипетском погребении нашли цветочные гирлянды [V drevneegipetskom pogrebenii nashli tsvetochnaeye girlyanday], – In: Lenta.ru: <https://lenta.ru/news/2006/06/29/tomb/> (посл. проверка 19.02.2023).

Вивитцкая, М. Е. *Искусство составления букетов. Аранжировка флористики икебана* [Vivittskaya, M. E. *Iskusstvo sostavleniya buketov. Aranzhirovka floristiki ikebana*]. – Леда: Рипол Классик, 2004: <http://nadejda-boiko.narod.ru/Vitvitskaja-Buket.pdf> (Посл. проверка 19.02.2023).

Вишнякова, С. В. *История флористики* [Vishnyakova, S. V. *Istoriya floristiki*]. – Екатеринбург: УГЛУТУ, 2015. <https://www.twirpx.com/file/1820997/grant/> (Посл. проверка 19.02.2023).

Власов, В. Г. Гирлянда. – В: Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства [Vlasov, V. G. *Girlyanda*. – In: Vlasov V. G. *Novay entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva*]. – СПб: Азбука-Классика. Т. III, 2005: <http://www.tnu.in.ua/study/books/entry-1888644.html> (Посл. проверка 19.02.2023).

Дворецкий, И. Х. Латинско-русский словарь [Dvoretzkiy, I. H. *Latinsko-russkiy slovary*]. – Москва: Русский язык: https://archive.org/details/libgen_00149513 (посл. проверка 19.02.2023).

Икебана – как сделать простое и изящное украшение из цветов и природных материалов. – Профи в стройке [Ikebana – kak sdelayu prostoe i izyashnoe ukrashenie iz tsvetov i prirodnykh materialov. – Profi v stroyke]: <https://pzhstroyservis.ru/ikebana-master-klass-kak-sdelat-tradicionnoe-ukrasenie/> (Посл. проверка 19.02.2023).

Икебана – это что такое? [Ikebana – eto chto takoe]. – FB.ru: <https://fb.ru/article/355593/ikebana-eto-chto-takoe> (Посл. проверка 19.02.2023).

Кулакова, О. Ю. Художники на службе у ботаников: конфликт и поиски взаимопонимания в XVI–XVII веках, – Художественное образование и наука [Kulakova, O. Yu. *Hudozhniki na sluzhbe u botanikov: konflikt i poiski vzaimoponimaniya v XVI–XVII vekah*]. – *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* 2 (27), 2021.

Орнамент, – В: *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* [ESBE. Ornament, In: *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona*]. – Санкт-Петербург, 1890–1907: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%9E%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82> (Посл. проверка 19.02.2023).

Орнамент, В: *Толковый словарь живого великорусского языка* в 4 т. Сост. В. И. Даль. 2-е изд. 1880–1882 [Ornament, In: *Tolkovuyu slovary zhivogo velikorusskogo yazayka* v 4 t. Sost. V. I. Daly. 2-e izd. 1880–1882]. – СПб: Типография М. О. Вольфа. — ru.wikisource.org: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A2%D0%A1%D0%942/%D0%9E%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82> (Посл. проверка 19.02.2023).

Старохамская, К. Ю. Заметки / Что такое «укиё-э»? Немного сведений о японской гравюре [Starohamskaya, K. Yu. 2006. Zametki / Chto takoe «ukiyo-e»? Nemnogo svedeniyu o yaponskoy gravuyure]. – ШколаЖизни.ру, 2006: <https://www.shkolazhizni.ru/@zhabba/posts/2693/>. Источник: <http://slovari.yandex.ru/search.xml?text=%F3%EA%E8%E5-%FD> (Посл. проверка 19.02.2023).

Стракова, М. Ikebana – искусство за подредба на цвета (Strakova, M. Ikebana – izkustvo za podredba na tsvetya): <https://change-life.eu/izkustvoto-na-podredbata-na-cvetq/> (Посл. проверка 19.02.2023).

Щедрина, Г. Картины ускользящего мира – укиё-э [Shtedrina, G. Kartinau uskolyzayushtego mira – ukiyo-e]. – In: Artgalery.ru: <http://www.artgalery.ru/?id=300&ir=1&sm=103> (Посл. проверка 19.02.2023).

Στέφανος, – В: *Реальный словарь классических древностей*. Сост. Ф. Любкер [Στέφανος, In: *Realynayu slovary klassicheskikh drevnostey*, Sost. F. Lyubker]. – СПб, 1885: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A0%D0%A1%D0%9A%D0%94/%CE%A3%CF%84%CE%AD%CF%86%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CF%82> (Посл. проверка 19.02.2023).

Bibliography

Belcher, B. Creative flower arranging: floral design for home and flower show. – Portland, Or.: Timber Press, 1993: <https://archive.org/details/creativeflowerar00belc> (Посл. проверка 19.02.2023).

Calza, G. C. *Hokusai*. London: Phaidon, 2003.

History of Ikebana:

<https://www.ikenobo.jp/english/about/history.html#his01> (Посл. проверка 19.02.2023).

Илюстрации

1) Богато украсен римски саркофаг, с два фестона, около 125–130 г. пр. н. е., в Лувъра (Париж) https://www.wikiwand.com/bg/%D0%A4%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BD#Media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Roma_sarcofago_con_ghirlande_collez_borghese_125-130_ca_01.JPG

2) Стенопис в римска вила с гирлянди и букранион, около 50–40 г. пр. н. е., в Музей на изкуството „Метрополитън“ (Ню Йорк, САЩ) https://www.wikiwand.com/bg/%D0%A4%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BD#Media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Wall_painting_from_the_west_wall_of_Room_L_of_the_Villa_of_P.F_amius_Synistor_at_Boscureale_MET_DP141474.jpg

3) Златен венец от погребението на Одриски аристократ при Голямата могила край Ямбол, България. Ср. на IV в. пр. Хр. https://www.wikiwand.com/en/Wreath#Media/File:Sofia_-_Odrysian_Wreath_from_Golyamata_Mogila.jpg

4) Натюрморти с цветя тип букет и гирлянда. <https://e-lib.gasu.ru/eposobia/kurilenko/posobie/rabota9.htm>

5) Даниел Сегерс – Гирлянд от цветя около Мадоната с младенеца, музей Прадо, Мадрид https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Daniel_Seghers_-_Flower_garland_around_a_Madonna_and_Child.jpg

6) Амброзиус Босхарт Старши, ок. 1618, Цветя във ваза на прозорец, Маурицхейс. https://arthive.com/ru/artists/416~Ambrozius_Boskhart_Starshij/works/7539~Vaza_s_tsvetami_v_okonnoj_nishe

7) Ян Давидс де Хем, 1645, Ваза с цветя.
<https://portrets.ru/natymort/yan-davids-de-hem/vaza-s-cvetami.html>

8) Икебана с Рика аранжмент от Икенобо Сенко II, рисунка от Рика-но-Шидай Киуджусанпей-ари, важни културни ценности.
https://www.wikiwand.com/fr/Ikenob%C5%8D#Media/Fichier:%E6%B1%A0%E5%9D%8A%E5%B0%82%E5%A5%BD%E7%AB%8B%E8%8A%B1%E5%9B%B3_01.jpg

9) Абрахам Миньон, 1665-1679, Птиче гнездо в кошница с плодове.
<https://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post488560648/>

10) Икебана в стил Дзююка <https://www.u-f-l.net/flowers/sovershenstvo-zhyzni-v-ikebane>

11) Ханс Гилис Болонгие, 1638, Натюрморт с цветя.
https://arthive.com/ru/artists/1002~Khans_Gillis_Bolon'er/works/276851~Tsvetochnyj_natjurmort

12) Францискус Грейсбрехт, втората половина на XVII в., Ванитас https://hmong.ru/wiki/Francisus_Gijsbrechts

13) Ян Баптист ван Форненбург, XVII в., Лале, роза, мишка и гущер.
<https://holsta.net/by-artist/fornenburg-yan-baptist-van/picture-20355.html>

14) Икебана стил Хейка.
<https://polymerclayfimo.livejournal.com/5359701.html>

15) Икебана Римпа
https://www.wikiwand.com/ru/%D0%98%D0%BA%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B0#Media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Ikebana_Rinpa.JPG

16) Йоханес Босхарт, 20-те гг. на XVII в., Натюрморт с лалета, Национален музей, Стокгоlm.
https://arthive.com/de/publications/4398~Tjul%27panomanija_ljubov%27_k_prekrasnomu_ili_finansovaja_afera

17) Ватанабе Съотей, Птица на райска ябълка.
https://www.wikiwand.com/ru/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D1%91-%D0%B3%D0%B0#Media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Watanabe_Shotei09.jpg

18) Икебана в стил Морибана
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Moribana#/media/File:Sa_ga_Goryu_moribana_k%C5%8Dseitai_\(hidarigatte\).jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Moribana#/media/File:Sa_ga_Goryu_moribana_k%C5%8Dseitai_(hidarigatte).jpeg)

19) Кензан
<https://mai-ko.com/travel/culture-in-japan/floral-art/japanese-ikebana-or-flower-arranging/>

Vyara Popova, Assos. Prof. PhD
Institute of Philosophy and Sociology – BAS
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0647-9230>
Researcher ID: 0000-0002-0647-9230
E-mail: nector.1977@abv.bg

Природата под въпрос
Роли на пейзажа

ФУНКЦИИ НА ПЕЙЗАЖА В СЪВРЕМЕННИЯ РОМАН. КРИСТИН ДИМИТРОВА И ГАБРИЕЛА АДАМЕЩАНУ

Румяна Л. Станчева

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: *Природните описания като контекст за романовата сюжетност са често пренебрегвани от читателите, които бързат да проследят интригата. Тук анализът, след като посочва някои вече класически естетически положения за пейзажа в изобразителното изкуство и в литературата, се отнася до два романа: „Ще се върна за теб“ (2022) от Кристин Димитрова и „Фонтана ди Треви“ (2018) от румънската писателка Габриела Адамещану. Статията проследява какво означава за всяка от двете писателки да включи природни картини в текста на романа си. Проверява се от чие име е направено описанието и каква е функцията му в целостта на текста.*

Ключови думи: *разказвачът и пейзажът в романа, декоративният пейзаж, синестетичният пейзаж, Кристин Димитрова, Габриела Адамещану*

FUNCTIONS OF THE LANDSCAPE IN THE MODERN NOVEL: KRISTIN DIMITROVA AND GABRIELA ADAMEȘTEANU

Roumiana L. Stantcheva

Sofia University “St. Climent Ohridski”, Bulgaria

Summary: *Readers rushing to advance along a novel’s intrigue often overlook descriptions of nature, serving as context for the novel’s plot. Here, the analysis, after discussing some already classical aesthetic positions on the landscape in visual art and literature, looks into two contemporary novels: “I Will Return for You” (2022) by the Bulgarian writer Kristin Dimitrova and “Fontana di Trevi” (2018) by the Romanian writer Gabriela Adameșteanu. The article traces what it means for each of the two writers to include landscape descriptions in*

the text of their novel. The paper analyses on whose behalf the description is made, as well as its function in the text as a whole.

Keywords: *The Narrator and the Landscape in the Novel, the Landscape as Theatre Props, the Synesthetic Landscape, Kristin Dimitrova, Gabriela Adameşteanu*

Ще разгледаме два романа, които не само са съвременни един с друг, не само са писани върху съвременни теми, но и не пропускат природния пейзаж. Сондажите се отнасят до „Ще се върна за теб“ (2022) от Кристин Димитрова и „Фонтана ди Треви“ (2018) от румънската писателка Габриела Адамешяну. Интересува ни какво означава за всяка от двете писателки да включи природни картини в текста на романа си. Проверява се от чие име е направено описанието и каква е функцията му в целостта на текста.

По какво се различава, впрочем, текстуалният пейзаж от пейзажа в изобразителното изкуство? Макар и наглед встрани от темата, все пак отговорът може да даде допълнителен ориентир. Вероятно неслучайно литературата е заимствала от живописиста понятието пейзаж¹. Както традиционно е осмисляно от редица философи, например при Г. Е. Лесинг в „Лаокоон или за границите на живописиста и поезията“, изобразителното изкуство се отнася към пространството. Литературата пък има свойството да се разгръща във времето, способна е да проследява движението. Изобразеният пейзаж е статичен и по тази причина различен от литературния пейзаж, който би могъл да изобрази промените в гледката, да види динамика в околното пространство. Лесинг, този вече класически мислител на Немското просвещение, оглежда различните жанрове в пълнота и с термина „живопис“ обозначава изобразителните изкуства изобщо, а под названието „поезия“ има предвид и „останалите изкуства, чието подражание се извършва във времето“².

¹ Cf. Filleron, J.-C. « Paysage », pérennité du sens et diversité des pratiques. – *Actes Sémiotiques*, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1265>.

² Лесинг, Г. Е. *Лаокоон или за границите на живописиста и поезията*. Прев. Иван Атанасов. Предговор Исак Паси. – София: НИ, 1978 [1766], с. 38.

Отношението му към литературно изразения пейзаж е сравнено по същество към пейзажа в изобразителното изкуство.

... всяко съчетаване на няколко черти, през които поетът ни прави предмета си тъй сетивен, че той става за нас по-ясен от употребените за него думи, ето – това ще рече поетична картина, живопис в поезията, защото така поетът ни приближава повече от всичко до тази степен на илюзията, на която особено способна е материалната живопис [...]³.

Друго предимство на поезията мислителят вижда във факта, че с думи писателят може да създава и невидими пейзажи, да изобрази нещо илюзорно. И пак настоява на това, че поезията се отличава от живописата, защото „действията са същинският предмет на поезията“⁴. Разбира се, способността да се изобразява с думи може да се ползва и самоцелно. В тази посока на размишленията си Лесинг цитира от предходниците си в естетиката. „Когато поетическият бездарник стигне в задънена улица, казва Хораций, той започва да описва някаква горичка, жертвеник, лъкатушещ през прелестни ливади поток, шумяща река, небесна дъга“⁵.

Да се абстрахираме от възможните недостатъци в литературното описание и да вземем предвид привлекателни за анализ романи с качества, както е в случая. В резюме, като характеристика, Лесинг изтъква, че литературният пейзаж се помества във времето, че съчетава няколко черти, че представя картина в действие, че може да създаде образ на нещо невидимо за очите. През годините след публикуването през 1766 година Лесингова книга, явленията и в изкуствата, и в живота търпят развитие. Технологичният напредък на човечеството подбужда нови дилеми.

Литературната критика се чувства провокирана и от условията на живот, особено във връзка с модерните средства на придвижване. Опасенията, че скоростта на първите влакове и по-

³ *Ibid.*, с. 95.

⁴ *Ibid.*, с. 97.

⁵ *Ibid.*, с. 107.

късно – на самолетите, ще ни лиши от пейзажа в литературата, можем да срещнем у редица автори. Ален Мондантон в „Техническият прогрес и метаморфозите на европейските пространства през XIX век“⁶ дава пример с романтично настроения френски писател Теофил Готие, който не иска промени, а желае да вижда света около себе си такъв, какъвто го познава. Както авторът на статията коментира, заедно с новите скоростни средства за придвижване очертанията на пейзажа изчезват; фигуративната картина става абстрактна, в нея всичко изглежда неясно. Утвърденият вкус на Готие към прецизни линии и пластичност на формите е дълбоко разколебан. Цитат от пътеписна книга на качилия се във влак автор на „Капризи и зиг-заги“ го показва ясно:

Полетата, покрити с цветове на рапица, започнаха да отлитат със странна бързина, да се насичат на жълти линии и вече не се различаваше формата на никое цвете; кафявият път, покрит с варовити бели камъчета, приличаше на огромна опашка на токачка, която рязко са издърпали под нас; перпендикулярните линии ставаха хоризонтални [...]⁷.

Интересното все пак е, че пейзажното не се губи, само се трансформира в абстракция. Която сама по себе си изисква друга нагласа: и в живопис, и в литературен текст. Голямата тревога на френския поет и писател е пред уеднаквяването на света. Той пътува, за да вижда различни пейзажи, облекла, нрави. Бързите връзки според него унищожават различията. Вероятно е бил поне донякъде прав. Когато днес пътуваш в чужбина почти няма с какъв подарък на изненадаш тези, които те чакат на летището. Там (където и да е това там)

⁶ Мондантон, А. Техническият прогрес и метаморфозите на европейските пространства през XIX век. – *Colloquia Comparativa Litterarum*, 2015, 1, с. 30–40.

⁷ Gautier, Théophile. *Caprices et Zigzags*. – Paris: Victor Lecou, 1852, p. 66. (цит. по Мондантон, *Техническият прогрес...*).

почти всичко е като тук...

В развитието на литературата пейзажът обозначава нещо характерно за мястото на случващото се. Нещо повече, в пейзажа могат да се транспонират настроенятия на персонажи или лирически говорители. Доколкото първоначално пейзажът е бил част от църковните изображения, а по-късно влиза в светските изобразителни жанрове, имаме възможност да говорим за пейзаж от мечтите, бягство към друга среда, към „фабричните настройки“ от библейски времена. Към търсене на хармония между вътре и вън, между психиката на облъскан отвсякъде градски човек и привидното спокойствие на природата. Природата е вечност, както отпреди човешкото начало, така и възможна след него. За природата, освен ако сме с екологична нагласа, сякаш няма драма в протичането на времето, както е за екзистенцията на модерния човек, който измерва дните и часовете си с календар и часовник, и съзнава своята тленност. Пейзажът тогава може да бъде представа за тук и отвъд, за живот и смърт, за райска градина и за ад. Именно със своята необятност, безначалност и безкрайност природата позволява да бъде мислена по толкова разнородни начини.

Във всички случаи обаче друго е важното. Изобразителен или литературен, пейзажът е изкуство, той е претворение, мимезис, друга реалност и е зависим от гледната точка на твореца. Да запомним тази гледна точка.

Абстрахирам се от екологичните теми, които не са отчетливи в двата романа на които ще се спра. Абстрахирам се и от въпроса за екзотиката, тъй като става дума за романи със съвременни истории, които са и локални по място на действието (в своята или още в някоя европейска страна). В тях е важно как, дали и доколко природата има значение в хода на разказа.

Развитието на изкуствата поражда нови форми. Така изобразителните изкуства създадоха жанрове като хепънинг, пърформанс, инсталация, които прекрачват в реалността, които създават връзка през вечната граница между реалност и творчество.

Спрямо класическата естетика, и литературата, и изкуството постепенно си извоюваха правото да не се ограничават само в „красивото и доброто“, нито само в достойното за благородните сетива: зрението и слуха⁸. В литературния текст пейзажът, освен описание на цветове, форми и движение, често представя ухания, вкусови и тактилни усещания. Всъщност литературата притежава средствата да създаде синкретичен образ на пейзажа, да провокира всички сетива. Илюстрирам веднага с пейзаж от романа на Кристин Димитрова:

Овцете пасяха [...]. Подгрънкваха чанове. Миризмата край тях беше успокояваща. Миришеше на мокър вълнен пуловер, тревопасни изпразнения и приroda, наясно със себе си... Свечеряваше се⁹.

Време е да представя кратко и самите романи. В романа на Кристин Димитрова „Ще се върна за теб“ главният герой Лазар е млад мъж, тенисист по призвание, но без постоянна работа, който странства из Европа и из България, наглед доста безцелно. С атлетичното си тяло и приятна външност, той се занимава с каквото падне: барман, танцьор в ношен клуб, треньор по тенис, сваляч и даже се оставя да бъде издържан от гаджето си Лена, добре печелеща икономистка, на работа в Брюксел. Той няма скрупули, когато ѝ изневерява инцидентно, защото, според възгледа му, няма нищо сериозно в забегките. Лазар се държи своенравно, като дете на природата, неподвластно на култура и цивилизация.

Самата Кристин Димитрова определя в интервю новия си роман като пикареска¹⁰. Героят ѝ действително прилича на пикарото по скитничеството си, по безпаричието си, по самоувереното си и иронично поведение. В крайна сметка

⁸ Хораций. *Поетическо изкуство* / Боало. *Поетическо изкуство*. – София: Изд. Наука и изкуство, 1983.

⁹ Димитрова, Кр. *Ще се върна за теб*. – София: Обсидиан, 2022, с. 250.

¹⁰ Еленкова, Л. Интервю с Кристин Димитрова: Предпочитам да съм събирач на реалности, отколкото илюстратор на концепции. – *Lira.bg*: <https://lira.bg/archives/168595>.

съвременният Лазар възкръсва и се изправя, подобно на библейския си съименник: в романа Лазар научава за съществуването на биологичната си майка и я намира за щастлива среща, а също, вероятно поради примера ѝ на успешна бизнесдама и фермерка, решава да се установи, в друго село, да отглеждат коне, т.е. намира своя смисъл и мястото си.

Габриела Адамещяну е сред най-известните и най-четени романисти в Румъния. Романът ѝ „Фонтана ди Треви“, издаден през 2019 г., има сюжет от съвременното и също поставя болезнени екзистенциални въпроси. Около главната героиня Летиция Браня текстът навлиза както в женската тема, така и в сложното живеене в години на резки обществени промени. Героинята преживява и носталгия към обичания Букурещ, поради факта, че се е преместила да живее във Франция. Тази вече немлада жена, забравена като писателка, каквато е била на младини, често се връща след 1989 г. в Букурещ, в опити да реституира имотите на покойния си баща, да даде за публикуване новия си ръкопис, да разбере отблизо променената след 1989 обстановка в Румъния. Професията, придобита в чужбина, като кинезитерапевтка, дава на Летиция досег до усещането за преходността на живота, но и до знанието за устойчивост на човека като част от природното свойство за регенериране.

Кой разказва и как това влияе на текстовия пейзаж? Казахме вече, че пейзажът зависи от гледната точка. Пейзажът с думи се създава от разказвача. В двата съпоставени романа подходът е различен. При Кристин Димитрова разказвачът е външен, говори за Лазар в трето лице. Наглед неутралното разказване обаче е тясно свързано с постъпките и размислите на главния герой. В преобладаващите случаи може да мислим по същество за полупряка реч. Финалните думи в романа – около половин страница – са от необозначен изрично разказвач и изненадват читателя. Идентифицираме тогава като разказвач избраницата на Лазар за постоянна спътница в живота, рецепционистката Ралева, която, сравнена с отначало възлюбената Лена, не робува на съвременните представи за успех: престижната отлична диплома и високоплатената работа на Запад. Напротив, Ралева се оказва

готова да бъде „свободна кокошка“, а не „на клетъчно отглеждане“. Да напусне прилично платената си работа като рецепционистка в хотел от голяма верига и да се впусне в авантюрата да бъде до и в помощ на Лазар, вече в битността му на предприемач, стартъпник, с неясни, но очаквани възможности за успех или за финансова сигурност.

При Адамещяну разказването е от първо лице, на Летиция. Ако ги съпоставим, и в двата романа действието се развива преди и след 1989-а. Но героят на Кристин Димитрова е бил дете през 1980-те и наблюденията му са по-скоро с морална оценка и лични чувства, формирани в детството му. При Адамещяну, самата ѝ героиня Летиция е писател. Тя коментира метадискурсивно, както романа, който е написала и за който търси издател, така и, чисто сюжетно, любовния си роман, завършил с раздяла и криминален аборт, в условията на забрана за аборт в Румъния отпреди 1989-а. Сюжетността обхваща и съдбата на роднините ѝ, чиито имоти тя иска да реституира. Това е повод да се връща в спомени за предишното поколение, принадлежало на политическата върхушка отпреди Втората световна война и репресирано след установяването на комунистическия режим. При тези различия в сюжетното и възрастово ситуиране, при двата различни писателски почерка, излизат и разликите в пейзажното на двата романа.

Пейзажът като „декор“ в романа на Кристин Димитрова

Разказвачът, или както вече знаем Разказвачката, в романа на Кристин Димитрова, първоначално изглежда като всезнаещия наратор, прилича на другото аз на писателя. Така го мислим до финалната страница. Сред немалкото пейзажни описания се откроява подход на отстранение от гледката, често възприемана с ирония. Пейзажът се появява с функциите на полупряка реч, все едно съобразен с мислите на главния герой Лазар, непостоянния чаровен и скептичен неудачник. Романът започва с пътуване по аутобан. Естествено, макар и изброени, гледките отвън прелитат твърде бързо пред очите.

Видя мантизелата между двете платна да тече сиво и непрестанно като шума на радио между две станции, видя храстите край магистралата, които израстваха от далечината и отлитаха назад, ниции и безименни, а отвъд тях полетата със слънчогледи мудро се редуваха с белезникави стърнища¹¹.

Гледка, съответна на транзитно преминаваното пространство. Внушената неопределеност говори косвено за объркването, стъписването на героя при вестта за смъртта на майка му, известна оперна певица, която той все още смята за родена. Този бягащ в обратната посока пейзаж съответства на прелитащи, непостоянни мисли и по същество е вторична картина на душевното състояние на героя.

В романа се редуват и друг тип пейзажни картини. Доколкото детството на Лазар е свързано с бягството му като малък от къщи и с мисълта, че „някой може така да те пожелае, че да те затвори в клетка“ (с. 46), той в продължение на цялото сюжетно развитие продължава да бяга, задълго, преди да намери своята посока.

Ироничната разказвачка (на) Кристин Димитрова често стои отстранено на пейзажа, описва го, но го оприличава на нещо изкуствено, фалшиво, на театрален, в случая може би оперен декор. Позиция, която кореспондира с душевната нагласа на неустановения характер на Лазар и нежеланието му да се спре буквално и в преносен смисъл, да намери нещо стойностно в живота. Така гледките в романа често приличат на копие, ерзац, опит за имитация на природата или на градския пейзаж. От хотелския прозорец в центъра на София Лазар като че ли ще излезе на сцена:

Тежките кадифени завеси изглеждаха напоени с прах, но всъщност не бяха. [...] прашни заради нещо в отблясъка на самото кадифе, което се спускаше на дълбоки гънки до пода.

Тъмnochервено като сценичен реквизит. Навън се виждаше сбор от високи дървета, сиви сгради и златни кубета¹².

¹¹ Димитрова, *Ще се върна за теб*, с. 7.

¹² *Ibid.*, с. 83.

Не е единствен случай на театрализиране на описанията. Затова може да се приеме, че подходът е интенционален, че е обвързан от една страна с укритата от него истина за осиновяването му, а също, като следствие, и с полупрякото разказване, което постоянно ни вмъква в мислите на Лазар. Свързано е и с основен мотив в романа – етичността, искреността, противопоставени на фалша и лицемерието, които гнетят героя. Той, без да върши героични дела, под маската на лекомислен човек, всъщност стои в развитието на сюжета като етичен ориентир, като симпатичния антигерой.

Друг пример по темата честност се оказва небето извън града, при фермата, управлявана от новооткритата му биологична майка, родила го в младините си като „незаконно дете“, съгласила се да го даде, с подправени документа, за отглеждане в дотогава бездетното семейство на бащата, който е всъщност биологично истинският му баща.

Здрачаваше се. Червените остатъци от залеза между далечните върхове приличаха на оперен декор, който скоро ще бъде сменен. Небето изстиваше по един извънградски начин – с дълбока и честна синева. Макар още да не беше тъмно, няколко по-ярки звезди вече бяха по местата си. От гората полъхна хладен вятър¹³.

Тук натовареността на пейзажа с етичен смисъл и с идеята за предимство на рождената му майка в сравнение със семейството, в което Лазар е бил отгледан с прикриване на истината, е подсказана пряко чрез определянето на синевата като честна. Сблъсъкът село срещу град идва да допълни противопоставянето на истина срещу фалш, на създаването с ръцете срещу адвокатските увъртания на бащата.

В друг момент по пътя на странстващия главен герой и своеобразен пикаро, той възприема като емпатия поведението на домакина от овцевъдната ферма, в която попада случайно, но по-късно разбира, че там незаконно се отглежда и марихуана, та същият уж грижовен домакин го принуждава да

¹³ *Ibid.*, с. 208.

разнася опасната стока и го излага на опасност. Пейзажът отразява интуитивното предусещане на героя, че многото добро вероятно крие и нещо негативно, че домакинът ще иска нещо в замяна на помощта си. Запазена е и идеята за скептицизма на героя, в това всичко да му се привижда като нагласено, неистинско, нечестно и по тази причина – временен декор, събрал природна необятност с нечии грабливи намерения:

...пейзажът беше смайващо променен. Нощта не допускаше да гледаш нещо друго освен нея самата и вътре в себе си, докато сега очите препускаха към хълмове, върхове, декоративни бели облаци и две-три хищни птици, които хващаха вятъра като хвърчила¹⁴.

Декорите продължават да се очертават пред героя навсякъде, където го отвежда пътят му, дори и във фермата на рождената му майка. Защото и там не всичко е безпроблемно.

...вдигна краката си на друг стол и се загледа в безсрамно дълбокото небе зад верните силуети на хълмовете. Фосфоресциращото сияние по ръба на хоризонта потъмняваше нагоре до тъмносинята бездна, в която звездите плуваха [...]. Стори му се, че е част от сложно изработен декор, който в следващия момент ще бъде пренареден в нов, също толкова достоверен. Звездите, както винаги, го накараха да се замисли за смъртта. Звездите и огънят. А сега имаше и звезди и огън¹⁵.

Действително в сюжета следват напрегнати сблъсъци с доведената му сестра, които тръгват от ревност за любовта на майката, минават през рисково поведение за брата и сестрата, за да се стигне до помирение и разбирателство.

Именно сдобряването на брата и сестрата е съпроводено от пейзаж, оприличен на ярък търговски постер: „Двамата се прибраха на фона на залязващото слънце като персонажи от рекламна брошура“ (с. 346). Макар определена като рекламен

¹⁴ *Ibid.*, с. 261.

¹⁵ *Ibid.*, с. 316.

сюжет, въпреки декоративността, създадената представа е красива и съдържа романтика. Става дума за сдобряването на доведена сестра с непознавания преди това неин брат. Дори и декоративното да е съпротива срещу захаросаното в романтиката, то носи пак романтика, щом контекстът го предполага. Само е малко по-отстранено като чувство, в съответствие с характера на Лазар, в случая и на сестра му, също с непокорен характер.

Личи важното място на пейзажа в романа на Кристина Димитрова и свойството на описанията да допълват специфично характера на главния герой, да изясняват ситуацията, свързани с него. Системното строене на декори съответства на необходимостта персонажът да премине през изпитания, почти инициационни проверки на силите му и, след лутане, наивна самоувереност и недоверие в другите, да изгради себе си и своя подходящ свят/своята сцена.

Габриела Адамещяну – синестезията на пейзажа

В романа „Фонтана ди Треви“ от Габриела Адамещяну пейзажни картини също не липсват. Не търсим да намерим прилика с романа на Кристина Димитрова. Това е просто друг роман, друг писател, друг пример. Всъщност ще проследим още веднъж как функционират тези описателни пасажи, пейзажите, които по навик, подкрепян дори и от теоретични позиции, както видяхме при Лесинг и при цитирания от него Хораций, читателят често подозира в самоцелност. А и споменатото проучване на Ален Монтандон напомня, че пейзажът в литературния текст не е реалност и, макар и сглобяван от познати елементи (дървета, звезди, дъжд и слънце...), бива оформян/деформиран според възгледа на създаващия го писател.

На български от Габриела Адамещяну са преведени всичките ѝ предишни романи, включително двата романа, „Все същият път, ден след ден“ и „Временното“, които чрез главната героиня, Летиция, са биографично свързани, макар

че всеки има самостоятелност и може да се чете без връзка с останалите. След ученическите години на героинята в първия от романите през 60-те, следват 80-те години с втория, а „Фонтана ди Треви“ пресъздава годините от края на ХХ и началото на ХХІ век, с усещането за постоянна обществена нестабилност в Румъния и личното преживяване на драмата на емигранта, чувства познати драматично и в България. В края на 2022 г. беше публикуван и най-новият, четвърти роман на Адамещяну от тази семейна и обществена сага, като новото заглавие „Гласове от дистанция“ оформя тетралогията с Летиция, вече в годините на преживяната неотдавна пандемия от Ковид-19. Характерно за романите на Адамещяну е не само умението ѝ да създава населени с множество свързани персонажи сюжети, но и да внушава, през перипетиите им, характерното за всяка една епоха. Четирилогията ѝ може да бъде разглеждана и като семеен и социален роман, макар и наситен с динамиката на съвременните психологически обрати при разказването.

Конкретно в романа „Фонтана ди Треви“, Г. Адамещяну насища пейзажите с исторически и социални конотации. За разлика от избора на „декора“ при Кристин Димитрова, румънската писателка стои по-близо до миметичното описание, което сплита възприетото от всички сетива. Пейзажите се насищат с динамиката на природата – птици, жужене от насекоми, приятни ухания и лоши миризми. Така синестетичното става тяхна важна характеристика.

Кръглата луна, като огромна позлатена монета, се беше залепила върху тъмното небе и въздухът беше изтъкан, като невидима мрежа, от механичното скрибуцане на щурците¹⁶.

Картината сякаш е сглобена от тревожните натрапчиви мисли на главната героиня Летиция. Всичко е парѝ и всички сме по дирите на печалбата, всички сме затворени, залепнали, в мрежата на съвремието си, но и на миналото, което носим в

¹⁶ Адамещяну, Г. *Фонтана ди Треви*. – София: Колибри, 2021, с. 285.

себе си.

В тази трета част на семейната сага, „Фонтана ди Треви“, Летиция, по призвание писателка, се интересува и от характерите на хората около себе си, но особено много – от натрупванията във времето, от поколението на родителите, спомня си за младостта си при комунизма, мисли за съвременното си намерение да реституира издетите от родителите и близките ѝ имоти. Интересно, че тази историческа многопластовост може да бъде усетена и в пейзажните картини. Най-често буржоазните/болярски квартали със старите градини и дървета в Букурещ присъстват в описанията като исторически свидетели на миналото. Суетната динамика на съвременния град едновременно нарушава спомена, но и напомня, че има традиция, която поради трайното си материално присъствие участва и в действията на героите.

Седнала на делови приказки в модерен ресторант, разположен в стар болярски квартал на Букурещ, у героинята изплуват спомени за предишните поколения и симпатията ѝ към някогашния, буржоазен свят от XIX век и отпреди Втората световна война.

Голяма червена кола на Аварийната служба при бедствия нарушава спокойствието на квартала със стари дървета, от времето на генералите Кутузов и Киселев, с болярски къщи пак оттогава, които все гледам, като се питам кой си ги е реституирал. Кой ги е купил и с какви пари?¹⁷

Многократно в положителен контекст се споменават старите паркове: парк Карол и парк Чишмиджиу. „Старите дървета“ са водеща характеристика за онова двойно отдалечено време и съдържат идеята за стабилност и традиция, която в съвремието не се забелязва.

Природните картини всеки път съответстват и на епохата, и на душевното състояние на разказващата главна героиня. В

¹⁷ *Ibid.*, с. 357.

дните след голямото Вранчанско земетресение от 1977 г., героинята е току-що скъсала с любовника си, но е бременна от него. В този дълбок срыв за нея, Букурещ, гледан от зданието в сталинистки стил, където тя работи, сякаш се вкаменява:

Слънцето неочаквано изчезна, небето изведнъж стана плътно и непрозрачно от сиви като камък облаци, а светлината придоби странна материалност. Статуята на Ленин се открояваше, едноизмерно, над лехите с цветя, а сред неестествената светлина хората излизаха в безреден поток през високите порти на Зданието¹⁸.

По-късно, отново в съзвучие с настроението на Летиция, когато тя започва да надмогва депресията си и душевната си потиснатост след драматично протекъл криминален аборт, четем и по-оптимистични пейзажи:

Когато, внезапно разведрена, слязох до входа на блока, там в златно-жълто беше избухнала туфа форзиции и ме оглушиха победните трели на косовете. Гледах изумена, от разкривената седалка в автобуса, дърветата, внезапно станали загадъчни, разцъфнали за една нощ. Сметчавах грозотата на Букурещ, също като зелената дантела на приведените върби над старите пожълтели къщи, които примирено очакваха разрушаването си¹⁹.

Не е пропусната както личи и една друга, престъпна политика от чаушесково време – да бъдат разрушени стари квартали с красиви частни къщи, за да се построи огромната сграда на така наречения Дом на народа, днес – Парламентът в Букурещ.

Другаде, пролетна картина подсказва предчувствие за ново приятелство и влюбване.

... видях синьото небе, което постепенно губеше цвета си и ставаше ослепително. Пред блока дърветата бяха се сдобили с бялорозови, пенести корони, а далечната гора се беше позачервила от

¹⁸ *Ibid.*, с. 158

¹⁹ *Ibid.*, с. 295–296.

пъпките на новата пролет. До гората, хванати с единия си край за ръба на обезцветеното небе, се разперваха наскоро обърнатите бразди на влажната нива. Слънцето образуваше мъглица, все по-галеща и все по-тънка, а от прозореца на гарсоньерата вече не виждах нито грозните мъртви листа, нито мръсните, случайно разхвърляни хартийки. Останах за няколко минути така, със затворени очи, заслушана в далечното постоянно буботене на града²⁰.

Съвременната картина на днешния Букурещ също е съобразена с намеренията на героинята и непряко със социалните и политически особености на момента: картината се опитва да покаже цялата сложност на едно общество в развитие, с реалността и с очакванията му:

Избутвам металната врата, която нощем оказва съпротива на клошарите, и се усещам захвърлена сред ослепителната светлина на букурещкото лято и сред нежнозавладяващата миризма на липите. Освежени от снощния дъжд, короните на дърветата шумолят и листата имат восъчната лъскавина на цитрусови растения. Ще поръждавят за съжаление бързо и ще ги покрие, като грим, характерният за тази равнина прах²¹.

Действително пейзажните картини са необходими във „Фонтана ди Треви“. Те носят и конкретност, и символични сравнения, служат като емблеми на различни епохи, косвено подсказват душевните състояния на разказващата героиня. Звучите на града като че ли най-отчетливо съпровождат гледката и подкрепят синестетичното внушение.

Опит за обобщение

От примерите може да се направи изводът, че най-пряко обвързан с пейзажа е именно разказвачът. Околната картина, този наглед описателен и неутрален елемент в разказа, действа като съществен компонент на романия текст. По-подробните,

²⁰ *Ibid.*, с. 295.

²¹ *Ibid.*, с. 326.

озвучени, помирисани и усетени картини, носещи дори исторически конотации, са пейзажите при Габриела Адамещяну, която има наратор от първо лице, съвпадащ с главната героиня Летиция. Спийката на разказвач и описание на видяното/чутото/усетеното изграждат безпроблемно синестетични картини. Който разказва, знае къде се извършва действието и може да се уповава на всичките си сетива.

Преразказаната история за съвременния Лазар при Кристина Димитрова си служи с пейзаж, който също насочва към мислите на героя, но, по необходимост, през ефекта на полупряка реч. Външното предаване на събитията от неуточнена гледна точка, разконспирирана едва в края на романа, въвежда усещането за отстранение и известна враждебност, недоверие, представени с обозначаването на природните и градските пейзажи като декор. Майката оперна певица, приела неприемливото осиновяване на детето на мъжа ѝ от извънбрачна връзка, служи като символно основание за това нараторологично решение за пейзажа декор. Проблематичният характер на главния герой е съпътстван от проблематична, лъжлива среда.

Всеки белетрист чувства необходимост да разположи действащите лица в съответстваща рамка. При цялото подозрение за самоцелност по отношение на пейзажа, природната картина или градската среда, те се оказват необходими компоненти не само за да бъдат място на действието. Умелият писател придава на тези картини допълнителна плътност през разказвача, който от своя страна ги насочва към главния герой. Така читателят възприема по-пълноценно самото действие. Сондажите в други романи и при други писатели могат да продължат.

Библиография

Лесинг, Г. Е. *Лаокоон или за границите на живописата и поезията*. Прев. Иван Атанасов. Предговор Исак Паси [Lessing, G. E. *Laokoon ili za granitsite na zhivopista i poeziyata*. Prev. Ivan Atanasov. Predgovor Isak Pasi]. – София: Наука и изкуство, 1978.

Монтандон, А. Техническият прогрес и метаморфозите на европейските пространства през XIX век [Montandon, A. Progrès techniques et métamorphoses des espaces européens au XIX^e siècle]. – *Colloquia Comparativa Litterarum*, 2015, 1, pp. 30–40: <https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/article/view/6/3> (Посл. проверка 29.07.2022).

Хораций. *Поетическо изкуство* / Боало. *Поетическо изкуство* [Horace. *Poetichesko izkustvo* / Voileau. *Poetichesko izkustvo*]. – София: Наука и изкуство, 1983.

Димитрова, Кр. *Ще се върна за теб* [Dimitrova, Kr. *Shte se varna za teb*]. – София: Обсидиан, 2022).

Еленкова, Л. Интервю с Кристина Димитрова: Предпочитам да съм събирач на реалности, отколкото илюстратор на концепции [Elenkova, L. Intervyu s Kristin Dimitrova: Predpochitam da sam sabirach na realnosti, otkolkoto ilyustrator na kontseptsii]. – *Lira.bg*, 29.07.2022: <https://lira.bg/archives/168595> (Посл. проверка 29.07.2022).

Адамещяну, Г. *Фонтана ди Треви*. Превод Р. Л. Станчева [Adameşteanu, G. *Fontana di Trevi*. Prevod R. L. Stantcheva]. – София: Колибри, 2021.

Bibliography

Gautier, Théophile. *Caprices et Zigzags*. – Paris: Victor Lecou, 1852.

Filleron, J.-C. « Paysage », pérennité du sens et diversité des pratiques. – *Actes Sémiotiques*, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1265> (Посл. проверка 29.07.2022).

Roumiana L. Stantcheva, Prof. ScD
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
Orcid ID 0000-0003-3690-2762
Researcher ID K-2981-2016
E-mail: r.l.stantcheva@gmail.com

NATURE QUESTIONED: ON TWO POEMS BY THOMAS HARDY

Maria Dimitrova

Sofia University "St. Kliment Ohridski", Bulgaria

Abstract: *The paper considers the problem of nature in two poems by Thomas Hardy, "In a Wood" and "Nature's Questioning", placing them in the context of Hardy's novelistic output, with special reference to The Woodlanders and Tess of the D'Urbervilles. It examines the tension between Romantic and Darwinian perceptions of nature in the novels, and suggests that this ambivalence is largely resolved in the poems, which negate Romantic attitudes and take a more clearly Darwinian stance. In particular, "In a Wood" cancels the opposition nature vs. city, while "Nature's Questioning" denies the possibility of communication between nature and man.*

Keywords: *Victorian Literature, Thomas Hardy, Romantic and Darwinian Perceptions of Nature*

ПРИРОДАТА ПОД ВЪПРОС: ДВЕ СТИХОТВОРЕНИЯ НА ТОМАС ХАРДИ

Мария Димитрова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: *Настоящата статия изследва проблема за природата в две стихотворения на Томас Харди, „В една гора“ и „Питането на природата“, като ги поставя в контекста на романовото творчество на автора и по-специално „Горските жители“ и „Тес от рода Д'Ърбървил“. Тя разглежда напрежението в романите между романтически и дарвинистки нагласи към природата и изказва тезата, че в стихотворенията тази двойственост до голяма степен бива заменена от по-ясна дарвинистка позиция, като романтическият поглед бива отхвърлен. „В една гора“ отменя опозицията природа/град, а „Питането на*

природата“ отрича възможността за диалог между природата и човека.

Ключови думи: викторианска литература, Томас Харди, романтически и дарвинистки нагласи към природата

In addition to his novelistic output, in the latter part of his career Thomas Hardy was an extremely prolific poet. While the *oeuvre* of any author who divides their creative energies between different genres will show suggestive interconnections, in Hardy's case the traffic between prose and poetry was extremely close. Segments of novels and individual poems seem to have grown out of each other; they echo, cite, interrogate, and complement each other. Hardy himself described the process in terms of the transmutation of identical substance when he spoke of poems that “were turned into prose”¹; of “reflections and sentiments” in novels that were “the same in substance” as those in some of the poems, and of poems “dissolv[ed] into prose”². The poem “Proud Songsters”, for instance, virtually repeats the opening of chapter XX of *Tess of the D'Urbervilles*, and characters from *Under the Greenwood Tree* migrate into “Friends Beyond”. The poem “A Practical Woman” counters the story “An Imaginative Woman”³; and characters from the novels whose perspective is mediated by an omniscient heterodiegetic narrator speak in their own voice in poems like “Tess's Lament” or “The Pine Planters” (spoken by *The Woodlanders*' Marty South).

This complex relationship of mutual confirmation and contestation is especially interesting where the cornerstones of Hardy's artistic platform are concerned, such as the moot issue of nature – the status nature is given in his writing and the role it

¹ Hardy, T. Preface to *Wessex Poems and Other Verses*. – In: *The Variorum Edition of the Complete Poems of Thomas Hardy*. Ed. J. Gibson. – London: Macmillan, 1979, p. 6.

² Hardy, T. Prefatory Note [1912]. – In: Hardy, T. *Desperate Remedies*. – London: Macmillan, 1960, p. vi.

³ Richardson, A. Hardy and Biology. – In: *Thomas Hardy: Texts and Contexts*. Ed. P. Mallet. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002, p. 161.

plays in the world of his characters. Hardy's imaginative engagement with nature is a vast and complicated topic; what this paper sets out to do is explore questions of nature in two poems, "In a Wood" and "Nature's Questioning" (first published in 1898) in the context especially of two of the novels, *The Woodlanders* (1887) and *Tess of the D'Urbervilles* (1891). "In a Wood" refers to *The Woodlanders* directly – it is subscribed "See 'The Woodlanders'"; "Nature's Questioning" raises the problem of nature particularly explicitly; and the bucolic *Tess of the D'Urbervilles* consistently places nature at the centre of the narrative. More specifically, the paper will focus on the interplay in these texts of two competing sensibilities – what we may broadly describe as the Romantic and the Darwinian conception of nature.

In both *The Woodlanders* and *Tess of the D'Urbervilles*, the protagonists are presented as Romantic figures endowed with a keen, vibrant sensitivity to their natural environment and a sense of kinship with it. Giles Winterborne lives in a continuous "intelligent intercourse with nature" and the "wondrous world of sap and leaves"⁴. What others see as the perplexing "hieroglyphs" of the forest world, to Giles is "ordinary writing" whose letters he reads unerringly – he can tell a tree species from the touch of its twigs on his face in the dark, or from the sound of the wind in its branches⁵. Possessed of such "sympathy", Giles the tree-whisperer performs the operation of planting as if he were "caress[ing]" the sapling's roots, yet giving them a firm hold against future storms⁶. In cider-making season, he is the embodiment of plenty – with his face burnt to the colour of wheat, with "his boots and leggings dyed with fruit-stains, his hands clammy with the sweet juice of apples, his hat sprinkled with pips", Giles "look[s] and smell[s] like Autumn's very brother"⁷. The echoes from Keats's "To Autumn" are unmistakable – Hardy's description, like the Romantic's poem,

⁴ Hardy, T. *The Woodlanders*. – London: Macmillan, 1990, p. 292.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, pp. 292, 74.

⁷ *Ibid.*, p. 191.

celebrates nature at its most benevolent and bountiful, lingering on the season's "mellow fruitfulness", on the "maturing sun" and the slow, honey-like "oozings" of the cider-press⁸. Ultimately, Giles's very death takes place among the trees that survive him thanks to his care, and transforms the forest into "a house of death"⁹. This death, premature and needless in terms of plot, is given a certain dignity through the allusion to Milton's *Lycidas* and the tradition of pastoral elegy, in which the shepherd, as Northrop Frye points out, is presented not as a mere individual but as "a representative of a dying spirit of nature"¹⁰. When Giles dies, the forest is "pervaded by loss" and "the copses seem [...] to show the want of him"¹¹.

In her turn, Tess Durbeyfield is repeatedly identified with plants and animals – her entire character, David Lodge suggests, is "defined and justified" by such metaphors¹². She is also persistently shown to be at one with her natural environment – e.g. "On these lonely hills and dales her quiescent glide was of a piece with the element she moved in. Her flexuous and stealthy figure became an integral part of the scene"¹³. These twin aspects of Tess's being are both spectacularly at work in chapter XIX, where Tess moves through the overgrown garden "stealthily as a cat", drawn "like a fascinated bird" by the sound of Angel's playing, her very body marked by the vegetation's juices and stains¹⁴. The sense of unity in the scene is underscored through the suggestion

⁸ Keats, J. "To Autumn". – *Project Gutenberg*: https://www.gutenberg.org/files/23684/23684-h/23684-h.htm#Page_137 (Last access: 25.05.2023), ll. 1–2, 22.

⁹ Hardy, *The Woodlanders*, p. 289.

¹⁰ Frye, N. *Literature as Context: Milton's Lycidas*. – In: *Northrop Frye on Milton and Blake*. Ed. A. Esterhammer. – Toronto: University of Toronto Press, 2005, p. 24.

¹¹ Hardy, *The Woodlanders*, p. 289.

¹² Lodge, D. *Tess, Nature and the Voices of Hardy*. – In: Lodge, D. *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. – London: Routledge and Kegan Paul, 1984, p. 173.

¹³ Hardy, T. *Tess of the D'Urbervilles*. – Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 97.

¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

that even inanimate objects have acquired the power of sensation, and that the distinction between near and far is dissolved; through pathetic fallacy (“the weeping of the garden’s sensibility”) and the synaesthetic blending of colour and sound¹⁵. More generally, too, the novel repeatedly describes life shared by man and animal, and the close bodily contact between them. The horse that powers the butter-churn in chapter XXI seems just as dismayed as the farm workers that the butter won’t come; and during milking, the dairymaids’ and dairywomen’s faces are pressed close against the cows’ flanks, so that when one of them speaks in chapter XVII, the voice seems to proceed from the cow’s belly. The picture of Tess herself, milking Old Pretty, is a pink-and-white “cameo cut from the dun background of the cow”¹⁶. In addition, nature in the novel holds a supreme regenerative and restorative power for the individual – a power they could not resist even if they wanted to because, in Wordsworthian terms, it is “[a] motion and a spirit, that ... rolls through all things”; because to take joy in one’s being and in all being is part of “Nature’s holy plan”¹⁷. After her trials in Phase the Second, the “stir” of a new beginning moves Tess just as it moves the budding plants and the wild animals; the “invincible instinct towards self-delight” that “pervades all life” also animates her¹⁸. Finally, as in the Romantics’ imagination, so in Hardy’s novel nature provides solace and shelter from the ills of the human world. When Tess runs into the forest in chapter XLI, she does so to escape just those “evil tongues” and “sneers” that Wordsworth found nature sustained him against¹⁹.

Along with these distinctly Romantic affinities, however, in both *The Woodlanders* and *Tess of the D’Urbervilles* the vision of

¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

¹⁶ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷ Wordsworth, W. *Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey*. – *Project Gutenberg*: <https://www.gutenberg.org/files/12145/12145-h/12145-h.htm#section2> (last access: 25.05.2023), ll. 100–102; “Lines Written in Early Spring”. – *Project Gutenberg*: <https://www.gutenberg.org/files/10219/10219-h/10219-h.htm#section20> (Last access: 25.05.2023), l. 22.

¹⁸ Hardy, *Tess of the D’Urbervilles*, pp. 112, 113, 119.

¹⁹ Wordsworth, *Tintern Abbey*, ll. 128–129.

nature is compounded with strong Darwinian elements. Hardy's stance is ultimately ambivalent; in Lodge's succinct formulation, Hardy was unable to "decide whether the pathetic fallacy was fallacious or not"²⁰. The bond between man and nature, between the human animal and other animals, is in the end precarious at best, and is not necessarily endowed with spiritual meaning. And if, according to her "holy plan", nature administers regeneration, she also – and just as unerringly – administers suffering; if she can nurture the smallest particle of new life, so can she indiscriminately annihilate it. In *The Woodlanders*, the forest world with which Giles is in such sympathy is, in fact, the site of violent strife. As "overcrowded" as any city slum, it is marked by the same fierce competition, which ensures the survival of the fittest – branches "rub[...] each other into wounds", lichen eats "the vigour of the stalk, and the ivy slowly strangl[es] ... the promising sapling"²¹. In more than just the tradition of pastoral elegy, then, the forest is the "house of death"; in more than the liturgical sense, in the midst of life we are in death. Nature's health-giving power is negated by her potential to check growth and generate disease – leaves in the forest are "deformed", curves are "crippled", new shoots are "interrupted"²². The opposition of nature vs. city, crucial to the Romantic imagination, is cancelled too, making void nature's promise of solace and sustenance against the suffering inflicted by the human world. In stark contrast with the Romantics' nature, Hardy's forest is all matter and no spirit; and the effect of materiality is doubled through language that likens vegetation to the human body – "huge lobes of fungi" grow on trees "like lungs" and "rotting stumps ... ris[e] from their mossy setting like black teeth from green gums"²³. The personification here does not suggest a harmonizing correspondence but works as part of a naturalist aesthetic of morbid corporeality.

²⁰ Lodge, *Tess, Nature and the Voices of Hardy*, p. 175.

²¹ Hardy, *The Woodlanders*, pp. 34, 65.

²² *Ibid.*, pp. 64–65.

²³ *Ibid.*, pp. 64, 276.

In *Tess of the D'Urbervilles*, too, the Romantic sympathy which fuses Tess's being with that of the overgrown garden also has less optimistic Darwinian undertones. Tess as a cat or bird is, after all, a creature of mere instinct, a biological automaton – she acts without any “conscious[ness]”, without any “determination” of her own²⁴. How passive and helpless one is before the dictates of the sex instinct is made blatantly obvious in the description of the dairymaids' bedchamber, which presents the girls as tiny cogs in a vast biological machine. Hopelessly in love with Angel, they all “toss[...] and turn[...] on their little beds”, “writh[ing] feverishly under the oppressiveness of an emotion thrust on them by cruel Nature's law” – an emotion which “they had neither expected nor desired”, and which cancels all individual difference, reducing each of them to “but portion of one organism called sex”²⁵. The “irresistible, universal, automatic tendency to find sweet pleasure” is not necessarily benign, it does not necessarily work in the individual's favour – the dairymaids' ecstatic sexual “joy” is “killing” them²⁶. Nature's power to brace and restore, then, can double as a power to distress and destroy. The principle of “normative felicity”, the emphasis on “a deep association of life and pleurability” which, Gillian Beer suggests, was central to Darwin's thought and profoundly influenced Hardy²⁷, assumes here a distinctly malign form. Furthermore, both the Romantic and the Darwinian view on nature involve a perception of the oneness of all living beings²⁸, but this oneness assumes a different shape. In the Romantic imagination, man's intercourse with nature is “self-

²⁴ Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, p. 138.

²⁵ *Ibid.*, p. 162.

²⁶ *Ibid.*, pp. 119, 162.

²⁷ Beer, G. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 232.

²⁸ Indeed, in Beer's reading of the garden scene, Tess's experience of fusion is Darwinian rather than Romantic in origin – see Beer, G. *Darwin's Plots*, p. 239.

affirming”²⁹, and the conscious oneness results in spiritual transcendence; in the aftermath of Darwin, the unconscious oneness cancels the self and reduces it to shared materiality.

The suggestion that Tess, like the dairymaids, is partly a biological automaton is consistent with the idea of nature’s indifference to her, and logically extends to the idea of the dispensability of any one individual. Tess may be at one with her natural environment, but it remains alien to her experience – it does not “darken [...] because of her grief, nor sicken[...] because of her pain”; her entire being is “of no [...] consequence” to it³⁰. And in the description of summer’s progress in chapter XX, despite its overall positive tenor, there is a certain weariness at the relentless repetitiveness of nature’s cycle: “Another year’s instalment of flowers, leaves, nightingales, thrushes, finches [...] took up their positions where only a year ago others had stood in their place”³¹. The word “instalment” thrusts the world of modern production into the natural world, stressing both the mechanicalness of the process and the materiality of the product; nature appears here, in Tom Paulin’s phrase, as a massive “conveyor belt”³². There is something slightly frightening about such bounty, which is very different from the bounty of autumn in Keats’s poem. Keats’s autumn is an artisan, Hardy’s summer is a manufacturer – its output is impersonal and overwhelming.

The Woodlanders and *Tess of the D’Urbervilles*, then – and Hardy’s novels in general – oscillate between a Romantic and a Darwinian treatment of nature. Setting alongside them “In a Wood” and “Nature’s Questioning”, we find that those ambivalences are largely resolved in the poems – partly, no doubt, due to the exigencies of concentrated form. Both poems take a distinctly Darwinian stance. They are Darwinian, to begin with, in

²⁹ Brown, D. *Victorian Poetry and Science*. – In: *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Ed. J. Bristow. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 143.

³⁰ Hardy, *Tess of the D’Urbervilles*, pp. 103, 120.

³¹ *Ibid.*, p. 144.

³² Paulin, T. *Thomas Hardy: The Poetry of Perception*. – Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield, 1975, p. 63.

their close concern with what Beer defines as the twin problems posed by evolutionary theory, of “find[ing] a scale for the human, and a place for the human within the natural order”³³. “In a Wood” revisits the relation between the natural order and the human/social order; “Nature’s Questioning” revisits the epistemological relation between nature and man.

“In a Wood” thrusts us back into the overcrowded, violent forest of *The Woodlanders* in order to undermine the opposition of nature vs. city even more explicitly and categorically. The poem begins by recreating a classic Romantic plot: the speaker goes into the wood seeking to heal his “[c]ity-opprest” spirit, dreaming of “sylvan peace” – a phrase reminiscent of Keats’s quiet “[s]ylvan historian”³⁴ – that will provide “soft release / From men’s unrest”³⁵. He goes into the wood “[a]s to a nest”, replicating Tess’s escape into the forest, where she “mak[es] a sort of nest”³⁶ for herself (a gesture that identifies her with the birds she shares the forest with). Instead of Wordsworthian “tranquil restoration”³⁷, however, the speaker in Hardy’s poem finds in the wood a bloody battlefield – the trees are involved in fierce rivalry that makes the forest world too much like the human world. In this battle, the “slim sapling” and the “stout and tall” elm alike fall, negating even the principle of the survival of the fittest/largest – combat seems to be governed by chance alone. Finding no peace or “sweet comradeship”, and realizing that the trees can teach him no “grace”, the speaker, in an anti-Romantic twist, turns away from them to return to the city. The Romantic conviction that “Nature never did betray / The heart that loved her”³⁸ has proved false, along with the moral opposition

³³ Beer, *Darwin’s Plots*, pp. 235.

³⁴ Keats, J. “Ode on a Grecian Urn”. – *Project Gutenberg*: https://www.gutenberg.org/files/23684/23684-h/23684-h.htm#Page_113 (last access: 25.05.2023), l. 3.

³⁵ All references to the poem are to the text given as definitive in *The Variorum Edition of the Complete Poems of Thomas Hardy*. Ed. J. Gibson. – London: Macmillan, 1979, pp. 64–65.

³⁶ Hardy, *Tess of the D’Urbervilles*, p. 296.

³⁷ Wordsworth, *Tintern Abbey*, l. 30.

³⁸ *Ibid.*, ll. 122–123.

between the natural and the human world – humanity is as “[w]orthy” as the trees, the speaker concludes ironically. In fact, not only does the natural world mirror the human world of selfish strife: it is a more debased version of the human world, where “at least smiles abound” and where one may even chance on “[l]ife-loyalties”. Hardy thus rewrites the human world, which to Wordsworth is a place of “greetings where no kindness is”³⁹, into a place where kindness *is*. And indeed, in *The Woodlanders* rivals Grace and Mrs Charmond find themselves locked in an embrace to ensure mutual survival when they get lost in the wood at night, while the forest world of “In the Wood” is one of unassuaged warfare.

As the speaker’s departure suggests, his awareness of the condition trees and humans share ultimately results not in sympathy but in alienation. (Tess, by contrast, is moved by the suffering of the injured birds, with which she feels a deep fellowship, and puts them out of their misery.) Likewise, the recognition of the similarity between the natural and the human/social order fails to produce a sense of unity – it merely blurs the borders. Metaphor in the poem, too, continuously shifts between the personifying and the animistic. At the beginning, the speaker hopes to find among trees “comradeship” and “[n]eighbourly” kindness, as well as a “nest” for himself; he then describes the trees “shoulder[ing]” each other and inflicting on each other “black despair” and a Hamletesque “[s]ting [of] “scorn”. At the end, he once again reverts to natural imagery to present the appeal of the social world: human conversation “trills” as birds do. Thus, although the speaker’s dream of a “nest” is frustrated, Romantic longing lingers for a paradise that never was.

If the image of the violent forest in *The Woodlanders* draws on Darwin’s Tree of Life⁴⁰, this can also be extended to “In a Wood”. Where Darwin used the simile of the tree to illustrate a literal truth, Hardy adopted the simile and made it literal; he also made it grimmer. In Darwin’s tree, the green young branches represent

³⁹ *Ibid.*, l. 130.

⁴⁰ Beer, G. *Darwin's Plots*, p. 233.

existing species, and the far more numerous decayed ones represent extinct species – indeed, the ground beneath the tree is thick with dead branches. The growth of this tree is anything but harmonious – as young twigs spread out, they try “to overtop and kill” their rivals; even so, the passage concludes with a sense of wonder at the “ever branching and beautiful ramifications”⁴¹. The conclusion to *On the Origin of Species*, too, sees “grandeur” in the view of life that acknowledges the necessity of “the war of nature”, of “famine and death”⁴². But if Darwin’s vision of nature alternates between pessimism and optimism⁴³, and if “a terrible beauty is born” from the Tree’s fierce struggle⁴⁴, Hardy’s sylvan battlefield contains no compensations. Death and destruction are merely death and destruction: nothing is born of them. From a Romantic *locus amoenus*, the poem’s forest is transformed into a *locus terribilis*.

“In a Wood”, whose first draft was probably written after *The Woodlanders* was completed⁴⁵, acts as a coda to the novel. Where the novel is ambivalent in its treatment of nature, the poem amplifies the Darwinian element, while negating the Romantic vision and reducing it to a vague unfulfillable longing. It becomes a brief Darwinian postscript, which in its pessimism goes beyond Darwin, and which is all the more powerful because it is brief.

“Nature’s Questioning” complicates the relation between man and nature even further, picking up and elaborating the suggestion that trees have no grace (or anything at all) to teach humankind. The poem casts nature – trees and fields and pools – as a group of “chastened” schoolchildren huddled together, “overborne” by an

⁴¹ Darwin, C. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. – London: John Murray, 1859, pp. 129–130.

⁴² *Ibid.*, p. 490.

⁴³ Beer, G. *Darwin’s Plots*, p. 107.

⁴⁴ Richardson, Hardy and *Biology*, p. 167.

⁴⁵ Pinion, F. B. *A Commentary on the Poems of Thomas Hardy*. – London and Basingstoke: Macmillan, 1976, p. 22.

oppressive schoolmaster⁴⁶. In their helplessness, the children turn to the speaker with a series of questions about their origin and purpose. They propose four different versions of God, wondering which one governs their existence; but the speaker is unable to answer their questions and, indeed, does not respond at all: “No answerer I”. The poem thus undermines two traditional narratives at the same time. First, it sustains the Biblical myth of man being given dominion over nature, only in order to question it – lacking answers himself, man is deficient as custodian. Far from being endowed with the power to name (nature), man is mute. Second, the poem reverses the Romantic hierarchy according to which nature speaks to man and acts as a guide, as a conduit to superior knowledge and a source of prophecy, while man assumes the role of supplicant. In the poem, nature’s speech is reduced to “lippings mere”, to a series of helpless questions; while man is exalted from supplicant to mediator – to a sort of teacher’s assistant, almost, whose silence replicates that of the teacher and makes him of his party. And, again, man’s silence marks him as feeble and dull. The deep communion of man and nature, celebrated by the Romantics, thus degenerates into a series of mumbled questions and an awkward silence.

What are the four versions of God that the poem proposes? The first is “some Vast Imbecility” which has the power to create, but not to take care of its creation, leaving it to “hazardry” (the word evokes the word *husbandry* only to deny it). The second is “an Automaton / Unconscious of [nature’s] pains”. The third is a “Godhead dying downwards, brain and eye now gone”. The fourth is “some high Plan”, according to which Good “storm[s]” Evil but, equally, “Achievement strides” over “Forlorn Hope”. These versions of God are all deficient and all negate the “holy plan” of Romantic vision. The first version lacks a capacity for thought and order; the second lacks sentience and is blind to nature’s suffering; the third is pathetically helpless and, having no brain or eye, lacks

⁴⁶ All references to the poem are to the text given as definitive in *The Variorum Edition of the Complete Poems of Thomas Hardy*. Ed. J. Gibson. – London: Macmillan, 1979, pp. 66–67.

both thought and awareness; the fourth, though it does involve a “high Plan”, is morally ambiguous. This degradation of nature and God is anti-Romantic, but it is also specifically Darwinian. The first version of God reminds us of the fact that extinct species far outnumber existing ones, and of the role of chance in evolutionary process – in Darwin’s Tree of Life, a weak branch may be “favoured” and survive “by some chance”⁴⁷. The second version highlights blind instinct; and the fourth highlights the fierce competition underlying evolution – in the Darwinian world, the winner takes it all.

The unsettling of traditional relations, in fact, begins with the poem’s ambiguous title – the syntax of the phrase, as John Paul Riquelme points out, makes it an amphiboly⁴⁸. Two readings are possible here: questions are asked *by* nature or questions are asked *of* nature. The poem clearly supports the first reading; yet the questions asked also highlight the uncertainty of nature’s status – they interrogate nature. In other words, questions are asked on two levels at the same time, but only to be met by a double dumbness – the shared dumbness of nature and the human speaker, each of whom is ignorant and/or silent. Hardy’s illustration in the original edition of *Wessex Poems and Other Verses* – a drawing depicting a broken key – drives the point home: communication between nature and man is radically impossible; nature’s meaning is radically inaccessible.

Darwin’s evolutionary scheme, Beer reminds us, offers “no privileged place to the human” but “bare equality”⁴⁹. Though Hardy’s poem appears to place man in a privileged position and to subordinate the rest of nature, the privileging is dubious – man, after all, is “[n]o answerer”. Man as a figure of authority and insight proves just as inadequate as God in any of the four versions.

⁴⁷ Darwin, *On the Origin of Species*, p. 130.

⁴⁸ Riquelme, J. P. The Modernity of Thomas Hardy’s Poetry. – In: *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Ed. D. Kramer. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 205.

⁴⁹ Beer, G. *Darwin’s Plots*, p. 233. The phrase “bare equality” is a quotation from Hardy’s *The Return of the Native*.

Man and the rest of nature are ultimately reduced to the same level, to the same state of unknowing, thus confirming the Darwinian principle of bare – and blind – equality.

“Nature’s Questioning”, “In a Wood”, *Tess of the D’Urbervilles*, *The Woodlanders* – each of these four texts is central to Hardy’s vision of nature, so what does their comparative reading show? The novels, far larger in scope, offer space for complexity and oscillate between a Romantic and a Darwinian vision; the poems’ concentrated form, by contrast, forces Hardy to reduce the complexity and favour one of the sides. Confronted with this choice, Hardy adopts the Darwinian point of view. These brief, stripped-down texts act as postscripts to the novels, and their authority cannot be ignored. The pattern can be extended to Hardy’s work as a whole – virtually all of his novels feature a tug of war between Romantic and Darwinian views on nature; while, I would suggest, a great many of his major poems on nature ultimately adopt the Darwinian view⁵⁰. If, as mentioned earlier, Hardy in *Tess of the D’Urbervilles* could not decide “whether the pathetic fallacy was fallacious or not”⁵¹, we need equally to keep in mind that *the pathetic fallacy* was a product of the Victorian age to begin with. In coining the phrase, Ruskin was proposing – despite his own “intense [...] love of nature” – that “the poetic bond between psychological states and natural conditions, for so long the stock-in-trade of poetry” had to “be broken in the modern sceptical age”⁵². Thomas Hardy’s work is informed by the same spirit of regretful scepticism, and his poetry especially severs the connection with particular – and poignant – force.

⁵⁰ The set includes “To Outer Nature”, “The Pine Planters”, “The Year’s Awakening”, “Heredity”, “The Pedigree”, “A Backward Spring”, “Proud Songsters”, and “I Watched a Blackbird”, to cite but a few. Each of these reflects a disenchanting view of nature, or registers an uncertainty as to the ultimate purpose served by living beings, or focuses on the impersonal – and often destructive – automatism of natural processes.

⁵¹ Lodge, *Tess, Nature and the Voices of Hardy*, p. 175.

⁵² Richards, B. *Nature and Science*. – In: Richards, B. *English Poetry of the Victorian Period 1830–1890*. – London and New York: Longman, 1992, p. 186.

Bibliography

Beer, G. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Brown, D. Victorian Poetry and Science. – In: *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Ed. J. Bristow. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 137–158.

Darwin, C. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. – London: John Murray, 1859.

Frye, N. Literature as Context: Milton's *Lycidas*. – In: *Northrop Frye on Milton and Blake*. Ed. A. Esterhammer. – Toronto: University of Toronto Press, 2005, pp. 24–34.

Gibson, J. (ed.) *The Variorum Edition of the Complete Poems of Thomas Hardy*. – London: Macmillan, 1979.

Hardy, T. Preface to *Wessex Poems and Other Verses*. – In: *The Variorum Edition of the Complete Poems of Thomas Hardy*. Ed. J. Gibson. – London: Macmillan, 1979, p. 6.

Hardy, T. Prefatory Note [1912]. – In: Hardy, T. *Desperate Remedies*. – London: Macmillan, 1960, p. vi.

Hardy, T. *Tess of the D'Urbervilles*. – Oxford: Oxford University Press, 2008.

Hardy, T. *The Woodlanders*. – London: Macmillan, 1990.

Keats, J. "To Autumn". – *Project Gutenberg*: https://www.gutenberg.org/files/23684/23684-h/23684-h.htm#Page_137 (Last access: 25.05.2023).

Keats, J. "Ode on a Grecian Urn". – *Project Gutenberg*: https://www.gutenberg.org/files/23684/23684-h/23684-h.htm#Page_113 (Last access: 25.05.2023).

Lodge, D. Tess, Nature and the Voices of Hardy. – In: Lodge, D. *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. – London: Routledge and Kegan Paul, 1984, pp. 164–188.

Paulin, T. *Thomas Hardy: The Poetry of Perception*. – Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield, 1975.

Pinion, F. B. *A Commentary on the Poems of Thomas Hardy*. – London and Basingstoke: Macmillan, 1976.

Richards, B. Nature and Science. – In: Richards, B. *English Poetry of the Victorian Period 1830–1890*. – London and New York: Longman, 1992, pp. 184–204.

Richardson, A. Hardy and Biology. – In: *Thomas Hardy: Texts and Contexts*. Ed. P. Mallet. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002, pp. 161–179.

Riquelme, J. P. The Modernity of Thomas Hardy’s Poetry. – In: *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Ed. D. Kramer. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 204–223.

Wordsworth, W. *Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey*. – *Project Gutenberg*:
<https://www.gutenberg.org/files/12145/12145-h/12145-h.htm#section2>
(Last access: 25.05.2023).

Wordsworth, W. “Lines Written in Early Spring”. – *Project Gutenberg*:
<https://www.gutenberg.org/files/10219/10219-h/10219-h.htm#section20> (Last access: 25.05.2023).

Maria Dimitrova, Senior Assistant Prof. PhD
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
ORCID ID 0000-0003-4325-8151
E-mail: maria.dimitrova@fcml.uni-sofia.bg

**«Я ЛЮБИЛ ПРИРОДУ, НО В УБРАНСТВЕ
РОСКОШНОМ»: ПРИРОДАТА
В АВТОБИОГРАФИЧНОТО ПОВЕСТВОВАНИЕ
НА КНЯЗ И. М. ДОЛГОРУКОВ (1764–1823)**

Ребека Джигли

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: *Предмет на статията е анализът на представянето на природата в мемоарната проза на княз И. М. Долгоруков (1764–1823), значима фигура от руския културен свят от края на XVIII и началото на XIX век. В епохата на сантиментализма и романтизма се развива нов подход към природата и иновативна реторика за нея. Важни източници за реконструиране на тяхното въздействие в обществото и литературата са его-документите. Изследването цели да представи как тези промени в отношението към природната среда и някои разпространени топоси и клишета за нея се използват в автобиографията на И. М. Долгоруков, чиято поетика е повлияна от новия културен климат. Мемоарната проза на този автор дава ценна информация за отношението към природата в социалните практики на тогавашното руско дворянство.*

Ключови думи: *природа, И. М. Долгоруков, мемоаристика, руска литература, руско дворянство*

**“I LOVED NATURE, BUT IN A LUXUROUS GUISE”: NATURE
IN THE AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVE
OF PRINCE I. M. DOLGORUKOV (1764–1823)**

Rebecca Gigli

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Abstract: *The theme of this article is the analysis of the representation of nature in the autobiographical prose of Prince I. M. Dolgorukov (1764–1823), an interesting figure in the Russian cultural scene of the late 18th and early 19th centuries. In the Age of Sensibility,*

a new approach to nature and an innovative rhetoric about it developed. Important sources for reconstructing their impact on society and literature are ego-documents. This analysis aims to present how these changes towards the natural environment and some common topoi and clichés about it are used in I. M. Dolgorukov's autobiography, which is influenced by the poetics of the new cultural context. The self-writing of this author provides precious information about the role of nature in the social practices of the Russian nobility of the time.

Keywords: *Nature, I. M. Dolgorukov, Memoirs, Russian Literature, Russian Nobility*

През последните години в обществото се наблюдава все по-широко осъзнаване на проблемите, свързани с природата¹. Друг период, в който има подобна съществена промяна в отношението към природния свят е краят на XVIII и началото на XIX век. В тази епоха Европа и дори „екзотичната“ Русия са завладени от „манията по природата“, разпространена от сантиментализма и ранния романтизъм². От една страна, в прозата и поезията пейзажните описания заемат по-видно място и природните елементи започват да играят важна роля в

¹ В академичния свят има нови интерпретативни направления, които поставят темата за връзката между човека и околната среда в центъра на своя интерес. Например екокритиката е културна и литературна теория, която анализира въпроси, свързани с екологията, в литературата, изкуството, философията и др. За основополагащ текст на екокритиката се смята книгата на Р. Карсън “*Silent Spring*” (Carson, R. *Silent Spring*. – Boston: Houghton Mifflin, 1962). През 90-те години на миналия век са били основани и асоциация (ASLE – Association for the Study of Literature and Environment) и специализирани списания, като например “ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment)” и “The Ecocriticism Reader”. За обзор по темата, вж. Garrard, G. *Ecocriticism*. – New York: Routledge, 2012.

² Има много дискусии относно разликите и периодизацията на тези две културни, литературни и художествени течения. В настоящата статия не се правят особени разграничения между тях, тъй като и двете са обединени от една и съща нова „чувствителност“ към природата. За преглед на различните позиции по проблема за връзката между сантиментализма и романтизма в Русия вж. Кочеткова, Н. Д. *Литература русского романтизма*. – Санкт-Петербург: Наука, 1994, с. 3–23.

развитието на сюжета на литературните произведения. От друга страна, този интерес се отразява и в ежедневието на хората, които се стремят да възстановят „връзката с естествената действителност“ с редица нововъведения в начина на живот. Важни източници за реконструиране на въздействието на тази нова реторика са его-документите. Тези текстове дълго са били в периферията на вниманието на академичната общност³, но днес са обект на подновено внимание. Освен че предоставят ценна информация за дадена култура, те същевременно показват как културният контекст неизбежно влияе върху автора на его-документа и неговото писане. Имайки предвид всичко това, целта на тази статия е анализът на представянето на темата за природата в мемоарната проза на княз И. М. Долгоруков (1764–1823), който е значима фигура в Руската империя от края на XVIII и началото на XIX век. Той принадлежи към един от най-старите родове на московското дворянство⁴. Започвайки службата си в армията, И. М. Долгоруков скоро избира да премине към административна кариера⁵. Неговият опит в руския бюрократичен свят не е особено успешен, тъй като службата за него се превръща в истинско мъченичество. По-голямо удовлетворение получава от литературната си дейност. И. М. Долгоруков пише стихове и пиеси, които са популярни сред тогавашната публика. Освен това той е плодовит автор на мемоарна и автобиографична проза, експериментиращ с

³ Дълго време его-документите са се смятали за обикновени източници, където да се намерят любопитни факти и историческа информация. Едва от втората половина на XX век се появяват първите важни приноси, в които автобиографии, мемоари, дневници и др. започват да се считат за истински литературни текстове, достойни да бъдат интерпретирани. Сред първите изследователи, допринесли за тази промяна на визията, можем да споменем Ж. Гюсдорф и Ф. Лъожон.

⁴ Много членове на рода Долгорукови са влиятелни и мощни фигури в двора и армията. Но тяхната икономическа и политическа власт, достигнала своя връх по време на краткото царуване на Петър II (1715–1730), завършва при императрица Анна (1693–1740).

⁵ Той става вицегубернатор в Пенза (1791–1796) и губернатор във Владимир (1802–1812).

най-разнообразни жанрове на „писането за себе си“. В неговия репертоар има военен дневник за Руско-шведската кампания⁶, мемоари⁷ и пътеписи⁸. Централно място в неговата мемоарна проза заема автобиографията му, озаглавена „Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни“⁹, на чието писане И. М. Долгоруков посвещава целия си съзнателен живот. Този текст, вдъхновен от бащин съвет и от примера на неговата баба, Н. Б. Долгорукая¹⁰, разказва основните епизоди от съществуването на писателя година по година. Тази характеристика доближава неговата автобиография до модела на летописа, но „Повесть“ представя много иновативни елементи¹¹. Неслучайно А. Г. Тартаковски

⁶ Текстът е запазен само частично в ръкописна форма, см. ОРКиР НБ МГУ. 1 Р.к. 175. Рук. 41 и 42.

⁷ Особено интересно е неговото произведение „Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни“. Това е особен календар, в който всеки ден от годината е посветен на литературен портрет на човек, срещнат от автора през живота му, вж. Долгоруков, И. М. *Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни*. – Москва: Наука, 1997.

⁸ В тях той описва своите пътувания до Нижни Новгород и украинските земи: Долгоруков, И. М. *Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 года*. – Москва: Унив. типография (Катков и К), 1870; *Idem. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года*. – Москва: Унив. типография (Катков и К), 1870; *Idem, Путешествие в Киев в 1817 году*. – Москва: Унив. типография (Катков и К), 1870.

⁹ Оттук нататък само „Повесть“. Текстът се цитира в оригинал на руски език по следното издание: Долгоруков, И. М. *Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. В 2-х тт.* – Санкт-Петербург: Наука, 2004–2005. Препратките към томове и страниците са посочени в скоби.

¹⁰ Н. Б. Долгорукая (1714–1777) е автор на един от първите руски женски автобиографични текстове. Нейните мемоари (Долгорукая, Н. Б. *Своеручные записки княгини Натали Борисовны Долгорукой дочери г. фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева*. – Санкт-Петербург: Тип. Сириус, 1913), за чието първо публикуване през 1810 г. допринася самият И. М. Долгоруков, разказват историята на нейната трагична съдба. Нейните спомени за репресиите и заточението на нейното семейство имат голям успех сред тогавашните „чувствителни“ читатели.

¹¹ Например, влиянието на „Изповедите“ на Ж. Ж. Русо (1712–1788) е

твърди, че това произведение бележи важен етап от процеса на „самосознание на личността“¹² в руската мемоаристика¹³. Въпреки това текстът остава непубликуван дълго време. Някои откъси са били печатани още през XIX век в различни списания¹⁴, а пълното издание на „Повестъ“ се реализира едва в началото на XXI век в серията „Литературные памятники“. Обемните записки на И. М. Долгоруков, които авторът в типичния „автобиографичен пакт“¹⁵ посвещава на децата си, може да се смятат за истинска „енциклопедия“ на руския дворянски живот от XVIII век. В нея, както и в неговите други его-документи, писателят събира своите мнения и виждания за най-различни аспекти на съвременната действителност и общество, които допринасят и за изграждането на собствения му автобиографичен „Аз“.

В контекста, в който живее И. М. Долгоруков, меланхолична поезия на Е. Йънг, идилията на С. Геснер, идеите на Ж. Ж. Русо и в Русия произведенията на Н. М. Карамзин¹⁶ коренно променят начина, по който хората се отнасят към природната реалност. Идиличните селски образи

очевидно в декларираното намерение на И. М. Долгоруков да каже цялата истина за себе си, без да крие своите грешки и недостатъци.

¹² Цитатите са преведени от автора на статията.

¹³ Тартаковский, А. Г. *Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX века. От рукописи к книге.* – Москва: Наука, 1991, с. 77.

¹⁴ Страници на „Повестъ“ са публикувани в сп. „Москвитянин“, „Русская старина“, „Русский архив“ и „Русский библиофил“ (Кузнецова, Н. В. *Текстологические принципы издания.* – В: Долгоруков, И. М. *Повестъ о рождении моем...*, с. 728–729).

¹⁵ „Автобиографичен пакт“ е известното определение, предложено от Ф. Льожон, за да опише особения договор, който се създава между автора на его-документ и неговия читател, вж. Lejeune, Ph. *Le pacte autobiographique.* – Paris: Seuil, 1975.

¹⁶ Н. М. Карамзин (1766–1826) със своите повести и *Писма русского путешественника* е сред първите, които въвеждат ново представяне на природата и пейзажа в Русия. Следи от влиянието на Карамзинвата проза могат да бъдат намерени в его-документите на И. М. Долгоруков. Интересно е, че в своя особен календар мемоаристът посвещава един от своите литературни портрети на известния писател, с който има и кратка размяна на писма (Долгоруков, *Катице...*, с. 251–252)

и новите, „възвишени“ типове пейзажи са обект на адмирация, будят емоции и дават утешение. И. М. Долгоруков не остава безразличен към новия културен климат и много от топосите и клишетата, характерни за литературата на сантиментализма и романтизма може да се намерят и в неговите пътеписи. В тях авторът се спира на описанието на градини, паркове, пейзажи, залежи, руини и др., подчертавайки с патетични възклицания възхищението си от природните красоти на Руската империя¹⁷. Интересно е, че самият писател идентифицира литературните образци, с които съпоставя и преценява тези природни картини: „Здѣсь можно видѣть на яву плѣнительные вымыслы Геснера, Томсона и Делиля¹⁸, сих безсмертныхъ пѣвцовъ природы“¹⁹. Затова понякога не крие разочарованието си, когато пейзажът не отговаря на очакванията му:

Горы на дорогѣ и около ея должны были бы, кажется, образовать разныя картины, овраги, пропасти и все, что нравится въ романахъ. Здѣсь ни чего этого нѣтъ, ни малѣйшей разновидности; сухая повсюду единообразность въ предметахъ.²⁰

В други случаи природата решително надминава фикцията и природният свят се оказва дори по-впечатляващ от пейзажите на готическите романи:

Никогда, никогда Громоклеи [място в степта] я не забуду. Вы,

¹⁷ Например, „О натура! какъ ты очаровательна! Тебя ни что не замѣняетъ во вселенной, а ты все въ ней красишь и дѣлаешь любезнымъ; съ тобой и горе сносно“ (Долгоруков, *Славны бубны...*, с. 25).

¹⁸ С. Геснер (1730–1788) е швейцарски поет, постигнал международна известност благодарение преди всичко на своите идилии. Дж. Томсон (1700–1748) е шотландски поет, известен с цикъла си стихове “The Seasons”. Ж. Делил (1688–1768) е друг от модните автори на дадения период. Френският поет е автор на поема за природата, озаглавена « L’Homme des champs », и в текстовете си често възпява съчетанието между природата и човека.

¹⁹ Долгоруков, *Журнал путешествия...*, с. 70.

²⁰ Долгоруков, *Славны бубны...*, с. 19.

которые такъ восхищаются луной и ея свѣтомъ, любите читать страшныя повести Г-жи Радклифъ! Хотите ли познать ужасы месячной ночи? Испытайте то же, что я; велите привезти себя туда, отпречь вашу карету, лягте въ ней соснуть, и повѣрьте, что нѣтъ ни чего тошнѣе, какъ ударение месячныхъ лучей, когда все, насъ окружающее, пусто, уныло и бесплодно!²¹

Коментари за естествения свят може да бъдат намерени и в „Повестъ“. В нея видяното за първи път море, водопадите на Нарва или дори обикновен изгрев или залез будят удивлениеу него:

Нигде разум человеческий не сыщет такой сладкой мечты, какую тут вид естественной картины подарит сердцу чувствительному и при восходе солнца, и при закате его. Я здесь часто забывал в размышлениях разнородных, откуда и куда еду, и где я (Том 1, с. 583–584)²².

Въпреки това, четейки страниците на автобиографията, става очевидно, че в живота на дворянина от онова време природата много по-често се асоциира с паркове и градини²³. Както свидетелства „Повестъ“, през този период все по-популярна става „английската градина“, която предпочита създаването на живописни и пейзажни пространства за разлика от симетричните и подредени „френски градини“²⁴. Това не означава, че човешката намеса

²¹ *Ibid.* с. 108.

²² Долгоруков също описва необикновените атмосферни явления, на които става свидетел. Например, той разказва за последствията от ужасна буря (Том 1, с. 502–503) или за гледката на метеор, възприет като предзнаменование за тежки събития (Том 1, с. 391).

²³ И в своите пътеписи И. М. Долгоруков обръща специално внимание на описанието на тези места.

²⁴ Разпространението на английската градина в Русия е благоприятствано и от пристрастието на самата Екатерина II към нея. Вещност в писмо до Волтер императрицата критикува френските градини в полза на новата английска мода (цит. по Орлов, Г. Ю. Дворянские усадьбы. – *История и современность*, 2013, № 1, с. 144). Самият И. М. Долгоруков, в

липсва в тях. И. М. Долгоруков описва английски градини и паркове, обогатени с вълшебни фонтани, скулптури и други художествени произведения. За него първенството по великолепие и красота принадлежи на парковете и градините на императорските резиденции Царское село и Петерхоф. В същото време той свидетелства как много богати и влиятелни личности от двора не пестят средства, за да обогатят своите „зелени кътчета“ в именията си²⁵. Долгоруков изобразява тези места като пунктове за социализация, където дворянството (и не само) може да се посвети на обичаните разходки и различни развлекателни дейности. Но природата за дворянина от онова време означава преди всичко живот на село, много често в известната руска „усадыба“²⁶. Долгоруков е един от

съответствие с вкусовете на времето казва, че предпочита английските градини. За преглед на историята на парковете и градините може да се цитира Turner, T. *Garden History: Philosophy and Design*. – New York: Spon Press, 2005.

²⁵ Например, той описва великолепието, с което влиятелна личност от онова време е украсявала селското си имение: „Деревня его была тогда уже прекрасная, устроена наилучшим образом; аглинский сад, прочищенный в осьмидесяти десятинах старого леса в такой стороне, где на горизонте двухсот верст вокруг человеческий глаз не встречает ниже прута, такую представил нам диковинку, от которой пришел бы в изумление и тот, кто видал больше нашего. Почасту в этом саду встречали мы разного убранства и архитектуры домики, из коих каждый имел свое особенное название, всякая тропинка имела свое имя, назначенное на жестяной доске, вделанной у входа в оную в нарядный столбик. Под именем «Цесаревичева просека» открывалась глазам нашим преширокая дорога с триумфальными воротами; были и другие просеки под именем «Нелидовского», «Марии Антуанет», в честь которой приготавливалась и пирамида с бронзовою доскою и на ней надпись. Из мелких строений нравилась хозяину больше всех галерея, называемая «Вместилищем чувств вечных»; в ней на четырех дверях были вензеля, как догадывался я, пленивших его некогда женщин“ (Том 1, с. 299–300).

²⁶ „Усадыба“-та (имението) е истински мит на руската култура, който е увековечен от произведенията на класицизма руската литература като И. С. Тургенев, А. П. Чехов и др. В „Повесть“ може да се види процеса на утвърждаване на феномена на „усадыба“-та, който достига апогея на своя успех през XIX век. През последните години вниманието на много изследователи е привлечено от това руско културно явление. Днес

многого аристократи, които, особено през лятото, намират убежище в селските имения. Както отбелязва Юри Лотман, в руската дворянска култура от XVIII век „определени пространства дефинират стилистични константи на поведение“²⁷. Тогавашната реторика представя селския свят като реалност, в която човекът може да се върне към един „естествен“ начин на живот. Неслучайно в „Повестъ“ Долгоруков отбелязва, че на село разговорите стават по-откровени и много по-малко се спазва социалният етикет. От друга страна, „селският живот“, описан в „Повестъ“ (и в пътеписите), е далеч от романтичното и сантиментално „потаяне“ в природата. По-скоро той се характеризира с чести посещения при познати, празненства, балове, театрални представления и различни други забавления. Но И. М. Долгоруков е наясно, че развлекателният „естествен живот“ е много по-различен от „истинската“ реалност на селото. Според него:

Не надобно под словом сим разуметь тех прекрасных и увеселительных загородных домов, в которых можно не скучнее Москвы и Петербурга круглый год прожить. Это не деревня. Они пользуются сим названием потому только, что находятся за заставами, в прочем это те же городские дома, в которые хозяин привозит с собою на несколько недель хорошей погоды всезабавы и увеселения городские. Там не видишь ни черного крестьянина, у которого всесуставы одеревенели от плуга или сохи, не услышишь дикого крика галок, ворон, грачей и всех этих траурных сельских жителей; там не встретишь смешанного стада [...], по следам которого везде воняет; там не закоптишь глаз в густом дыму овина и в ночной прогулке не озаришься сквозь маленький кусочек

съществува група, посветена на изучаването на руската „усадьба“ (ОИРУ – Общество изучение русской усадьбы). Литературата по тази тематика е много богата. Сред различните книги тук даваме като пример Щукин, В. Г. *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе.* – Kraków: Jagellonian University Press, 1997.

²⁷ Лотман, Ю. М. *Избранные статьи в трех томах. Том 1.* Таллинн: Александра, 1992, с. 253.

зеленого стекла лучиною в огне. Все эти предметы тебя ожидают непременно в деревне, ты должен к ним приготовиться (Том 1, с. 182).

Това, което прави особено впечатление в автобиографичното повествование на И. М. Долгоруков, е трансформацията в представянето на природата. Както самият автор признава, като млад човек великолепие то на градския живот е било много по-привлекателно за него от тишината на природния свят: „Натура прекрасна, но она молчит. С людьми я говорю, и они меня понимают“ (Том 1, с. 70). И все пак, тази първоначална позиция скоро започва да се променя. Под влияние на модата и популярните романи на сантиментализма и романтизма, в своята автобиография авторът започва да придава друго значение на темата за природата, която придобива нова роля в създаването на неговия автобиографичен мит. Той се представя като типичен „чувствителен герой“, който търси убежище от любовните си мъки. Тъй като в литературата от онова време „природата обикновено отразява душевното състояние на героите, а понякога, напротив, противопоставя му се, но винаги е свързана с него“²⁸, И. М. Долгоруков също използва този мотив. Интересното е, че в неговия автобиографичен наратив природата често е в контраст с чувствата му. Това се случва например, когато преждевременно умира първата му жена Евгения. След дълга и студена зима природата се събужда в целия си блясък, но траурът не му позволява да оцени това великолепно зрелище, което само усилва неговата тъга:

Лишь только удалась от нас блаженная душа ее [на Евгения], как взошла прекраснейшая и первая летняя заря на горизонт вещественного мира. [...] [А] мне красота природы была в тягость. Она удваивала муку мою. Правда, что весна – тяжелое время для несчастных (Том 1, с. 629).

²⁸ Кочеткова, *Литература русского сентиментализма*, с. 218.

Ако в този случай природата е в контраст с емоционалния свят на автора, в „Повестъ“ тя е представена като утешителка. За И. М. Долгоруков, именно нейната успокоителна роля става важна по време на службата му и най-вече след унизителния край на неговата кариера: „я бы совсем потерялся, если б весна не оперила меня снова и не принесла мне естественных удовольствий, коих природа не лишает и в темницах“ (Том 2, с. 258). След оттеглянето си от публичния живот, Долгоруков се представя като човек, който цени градинарството²⁹, малките удоволствия на природата и нейната тишина, която го придружава в четенето и вдъхновява писането му. Всичко това го кара да създаде истинска възхвала на уединението, което гарантира природата³⁰. И все пак, доминиращата мания по нея не го завладява напълно. Ако „естественният“ живот предлага много предимства, авторът не пропуска да подчертае и неговите отрицателните страни. Първият проблем се отнася до скуката. През есенните и зимните месеци за дворянин, любител на забавленията, е много трудно да намери приятен начин да прекара времето си: „Мы [...] старались убивать время, всего более страшась скуки, сего неизлечимого припадка в деревне, когда природа уже мертвеет и лист валится“ (Том 2, с. 401).

Освен това, животът сред природата може да бъде пълен с опасности. И. М. Долгоруков стига до извода, че „от излишней осторожности, которой требует от нас деревенская

²⁹ „Любя быть чем-нибудь занят, я употребил свои досуги на украшение сколь мог своего сада, работал в нем сам, насаждал цветы и растений“ (Том 2, с. 374).

³⁰ „Ах! Как оно [уединение] мило в некоторое время дня, даже необходимо! Быть все с людьми наскучит. Принуждение беспрестанное мыслей и чувств отягощает жизнь нашу, она нигде так не полна прямых отрад душевных, как там, где человек один, один в природе, рассматривая круг своих идей, очищая малейшее движение сердца, относит все к первобытной причине, славит Бога, пленяется натурой и дышит под одним ее влиянием“ (Том 1, с. 692). Любопытно е, че в своя пътепис, посветен на пътуването му до Киев през 1817 г., И. М. Долгоруков критикува идеализацията на „уединението“ и представя този избор като напълно ирационален (Долгоруков, *Путешествие в Киев...*, с. 42–45).

жизнь, наполненная разных [...] страхов, теряются почти все драгоценные ее в природе наслаждения“ (Том 2, с. 403).

Тези възгледи са само отчасти противоречиви. Може да се каже, че И. М. Долгоруков остава верен на себе си. За него природата несъмнено е източник на изумление и удоволствия, но за да бъде оценена напълно, трябва да има следи от човешка намеса. Както пише по време на своето пътуване до Одеса: „Натуру я осмѣлюсь уподобить здоровой и прекрасной женщи́нѣ, которая еще не одѣлась; а роскошь есть ея туалетъ, ея убранство“³¹.

В заключение, този анализ подчертава как новият интерес и подход към природата на сантиментализма и романтизма оставят следа и в мемоарната проза на И. М. Долгоруков. В неговите пътеписи има много клишета, топоси, чрез които авторът възхвалява чудото на естествената реалност. В „Повесть“ писателят показва, че градините, парковете и животът на село стават неразделна и незаменима част от съществуването на дворянина от онова време. Освен това в „Повесть“ темата за природата е не само обект на размишления, но в същото време е използвана от писателя за създаването на собствения му автобиографичен „Аз“ и за драматизирането на някои значими епизоди от живота му. Но, въпреки че все повече той цени природния свят, неговото пристрастие винаги е към една природа, в която не липсват великолепия и забавления. Използвайки думите на И. М. Долгоруков: «Я любил природу, но в убранстве роскошном» (Том 1, с. 181).

Библиография

Долгорукая, Н. Б. *Своеручные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой дочери г. фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева* [Dolgorukaya, N. B. *Svoyeruchnyye zapiski knyagini Natal'i Borisovny Dolgorukoy docheri g. Fel'dmarshala grafa*

³¹ Долгоруков, *Славны бубны...*, с. 110.

Borisa Petrovicha Sheremeteva]. – Санкт-Петербург: Тип. Сириус, 1913.

Долгоруков, И. М. *Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 года*. [Dolgorukov, I. M. *Slavny bubny za gorami ili Puteshestviye moye koye-kuda 1810 goda*]. – Москва: Унив. типография (Катков и К), 1870.

Долгоруков, И. М. *Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года* [Dolgorukov, I. M. *Zhurnal puteshestviya iz Moskvu v Nizhniy 1813 goda*]. – Москва: Унив. типография (Катков и К), 1870.

Долгоруков, И. М. *Путешествие в Киев в 1817 году* [Dolgorukov, I. M. *Puteshestviye v Kiev v 1817 godu*]. – Москва: Унив. типография (Катков и К), 1870.

Долгоруков, И. М. *Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни* [Dolgorukov, I. M. *Kapishche moyego serdtsa, ili Slovar' vseh tekhn lits, s koimi ya byl v raznykh otноsheniyaх v techeniye moyey zhizni*]. – Москва: Наука, 1997.

Долгоруков, И. М. *Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. В 2-х тт* [Dolgorukov, I. M. *Povest' o rozhdenii moyem, proiskhozhdenii i vsey zhizni. V 2-kh tt*]. – Санкт-Петербург: Наука, 2004–2005.

Кочеткова, Н. Д. *Литература русского сентиментализма* [Kochetkova, N. D. *Literatura russkogo sentimentalizma*]. – Санкт-Петербург: Наука, 1994.

Кузнецова, Н. В. *Текстологические принципы издания*. – В: Долгоруков, И. М. *Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. В 2-х тт* [Kuznetsova, N. V. *Tekstologicheskiye printsipy izdaniya*. – В: Dolgorukov, I. M. *Povest' o rozhdenii moyem, proiskhozhdenii i vsey zhizni. V 2-kh tt*]. – Санкт-Петербург: Наука, 2004, р. 721–738.

Лотман, Ю. М. *Избранные статьи в трех томах. Том 1* [Lotman, Yu. M. *Izbrannyye stat'i v trekh tomakh. Tom 1*]. – Таллинн: Александра, 1992.

Орлов, Г. Ю. *Дворянские усадьбы* [Orlov, G. Yu. *Dvoryanskiye usad'by*], – *История и современность*, 2013, № 1, р. 140–149.

Тартаковский, А. Г. *Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX века. От рукописи к книге* [Tartakovskiy, A. G. *Russkaya memuaristika XVIII — pervoy poloviny XIX veka. Ot rukopisi k knige*. – Москва: Наука]. – Москва: Наука, 1991.

Щукин 1997, В. Г. *Миф дворянского гнезда*.

Геокulturологическое исследование по русской классической литературе [Shchukin 1997, V. G. *Mif dvoryanskogo gnezda. Geokul'turologicheskoye issledovaniye po russkoy klassicheskoy literature*]. – Kraków: Jagellonian University Press, 1997.

Bibliography

Carson, R. *Silent Spring*. – Boston: Houghton Mifflin, 1962.

Garrard, G. *Ecocriticism*. – New York: Routledge, 2012.

Lejeune, Ph. *Le pacte autobiographique*. – Paris: Édition du Seuil, 1975.

Turner, T. *Garden History: Philosophy and Design*. – New York: Spon Press, 2005.

Rebecca Gigli, PhD
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
ORCID ID: 0000-0003-2144-0382
E-mail: rebeccagigli.19@gmail.com

РЫЦАРСКИЙ ПЕЙЗАЖ В ЛИРИКЕ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ И МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА

Элеонора Шестакова

Донецк, Украина

Резюме: *Вопрос о рыцарском типе ландшафта кажется простым. Однако он представляет собой комплекс проблем. Один блок этой сложной проблемы обусловлен особенностями общей поэтики пейзажа в художественной литературе, второй – методологиями определения, описания типов, образов природного мира. Единственное, что остается вне поля зрения литературоведов или рассматривается эпизодически, по касательной – это вопрос о пейзаже в его взаимосвязи с рыцарством. В статье предлагается система направлений, которые призваны помочь решить вопрос о рыцарском пейзаже лирики Гумилева в контексте теории генетической, творческой памяти художественной литературы.*

Ключевые слова: *пейзаж, модели природы, литературный процесс, Гумилев, генетика, творческая память художественной литературы*

KNIGHTLY LANDSCAPE IN THE LYRICS OF NIKOLAI GUMILYOV: FEATURES OF POETICS AND METHODOLOGY OF ANALYSIS

Eleonora Shestakova

Donetsk, Ukraine

Abstract: *The question of the knightly type of landscape seems simple. However, it is a set of problems. One block of this complex problem is due to the peculiarities of the general poetics of the landscape in fiction, the second – to the methodologies for determining, describing*

types, images of the natural world. The only thing left out of the field of view of literary critics or considered episodically, tangentially, is the question of the landscape in its relationship with chivalry. The article proposes a system of directions that are designed to help resolve the issue of the knightly landscape of Gumilyov's lyrics in the context of the theory of genetic, creative memory of fiction.

Keywords: *Landscape, Nature Models, Literary Process, Gumilyov, Genetic, Creative Memory of Fiction*

Разговор о рыцарстве и Гумилеве уже представляется довольно-таки банальным, что обусловлено несколькими очевидными факторами. С одной стороны, в современной ему литературной критике¹, в воспоминаниях о нём, выходявших в эмиграции вплоть до начала Перестройки², и личность Гумилева, и его лирический герой постоянно соотносились, порой целенаправленно выделялись и выстраивались во взаимосвязи с образами, идеалами рыцарства. Эрих Голлербах начинает воспоминания о Гумилеве, опубликованные в 1922 г. в журнале “Новая русская книга”, утверждением: “Неисправимый романтик, бродяга-авантюрист, «конквистадор», неукротимый искатель опасностей и сильных ощущений – таков он”³. Такая тенденция была задана, культивировалась самим поэтом, тщательно создававшим свой житнетекст. Критик Евгений Зноско-Боровский в 1916 г. в рецензии на “Колчан” подметил:

Н. Гумилев прежде всего рассудочен и уравновешен, в творчестве его философ всегда берет верх над лириком, почти не оставляя последнему места. Стихи его тем не менее несомненно

¹ Гумилёв Н. С. *Pro et contra*. Сост. Ю. В. Зобнин. – Москва: РХГИ, 2000.

² Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Сост. Вадим Крейд – Москва: Вся Москва, 1990.

³ *Ibid.*, с. 15

интересны – и широкой культурной мыслью скорее европейского, чем славянского склада, и красивой четкостью отделки⁴.

С другой стороны, часто цитируемый тезис Ю. Зобнина о том, что “важнейшая в его творчестве, но, к сожалению, почти полностью проигнорированная как современной поэту, так и посмертной критикой – тема рыцарства” (курсив автора – Э.Ш.)⁵, давно не актуален. Тема рыцарства за несколько десятилетий, прошедших после возвращения творчества Гумилева в активный научный обиход, была исследована достаточно полно. Сформировалось несколько тенденций её изучения, начиная от биографических аспектов, житнетворчества, осуществляемого, в том числе, по канонам рыцарства, рефлексии Гумилевым культуры Европейского средневековья и заканчивая актуализацией созданных им образов, мотивов рыцарей русским, западноевропейским литературными процессами, традициями⁶.

⁴ *Ibid*, с. 255–256. Об устремленности в европейскую культуру Гумилева см. еще Оцуп, Н. А. *Николай Гумилев: Жизнь и творчество*. – Санкт-Петербург: Logos, 1995.

⁵ Гумилев Н.С. *Pro et contra*..., с. 30.

⁶ См., например, Пахарева, Т.А. *Культура европейского средневековья в рефлексии Серебряного века: Николай Гумилёв*, В: “Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания в школе и вузе. Сб. науч. тр.”, Киев, 2009, с. 233 – 237; Слободнюк, С.Л. *Рыцарь Утренней Звезды: миры Николая Гумилева*. Санкт-Петербург, СПбГУ, 2010; Полонский, В.В. *Русская «дантеана» рубежа веков: о типологии рецепции классического наследия в литературе модернизма*, В: Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX – XX веков: история, поэтика, контекст. Москва, ИМЛИ РАН, 2011, с.236 – 250; Матрусова, А.Н. *Легенды Артуровского цикла в поэзии Серебряного века*. Автореф. дисс на соис. уч.ст. к.ф.н. Москва, 2011; Шелогурова, Г.Н. Реликты рыцарского идеала в русской поэзии кризисной эпохи. А. Блоки Н. Гумилев, *Вопросы литературы*. 2011. №6, с.205–228; Чевтаев, А.А. Стихотворение Н. Гумилева «Поединок»: ценностно-смысловой статус героя в поэтическом нарративе, *Журнал Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Беллинского*, 2012, с. 425–430; Библиографическая база данных. Поэзия Н.С. Гумилева в зарубежных и российских исследованиях. Научные работы о жизни и творчестве Н. С. Гумилева за период 2010–2017 гг.: материалы к

Пожалуй, единственным упущенным из поля зрения литературоведов или же рассмотренным эпизодически, по касательной остается вопрос пейзажа в его взаимосвязях с рыцарством у Гумилева. С первого взгляда он кажется простым, ориентированным на общеизвестные подходы к исследованию поэтики природного мира. Но с учетом второй части идеи Зобнина о важности темы рыцарства у Гумилева, которая осталась, по сути, не услышанной, вопрос о рыцарском пейзаже оказывается более сложным. Зобнин предостерегал: тема рыцарства у Гумилева должна быть “понятой, разумеется, не отвлеченно-декоративно, а со всей философской и религиозной ответственностью и полнотой”⁷. Эта часть тезиса *как бы* не прочитывается как самостоятельная, скорее в качестве призыва: надо серьезно

библиографии: <http://rossica-imli.ru/index.php/ru/bibliograficheskaya-baza-dannykh/17-russkaya-literatura-serebryanogo-veka-v-mirovom-kulturnom-kontekste/53-poeziya-n-s-gumileva-v-zarubezhnykh-i-rossijskikh-issledovaniyakh>;

Раскина, Е. Ю., Сорокина, Е. Р. Тема рыцарства и образы рыцарей в творчестве Н. С. Гумилёва, *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського Серія Філологія. Соціальні комунікації*. Том 28 (67) № 2 2017 Український Гумільовський збірник (Випуск 1). Київ 2017, с.72 – 76; Раскина, Е., Сорокина, Е. *Мальтийские рыцари как исторические пассионарии в творчестве Н. С. Гумилёва* В: “Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений. О Гумилеве. О творчестве”. 2017:<https://gumilev.ru/about/300/>; Дмитриева, Ю. Ю. *Концепт пути в творчестве Н.С. Гумилева*. Дисс на соис. уч.ст. к.ф.н. Москва, 2018; Пинаев, С. М., Дмитриева, Ю. Ю. «Двери рая вскроются для нас...»: семантика медиальности в поэзии Н. С. Гумилева, – *Litera*, 2021, № 5, с. 15–24; Зусева-Озкан, В. Б. «Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в «Гондле» Н. Гумилева (Статья первая), *Новый филологический вестник*, 2017, с. 129 – 140; Зусева-Озкан, В. Б. «Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в «Гондле» Н. Гумилева (Статья вторая), *Новый филологический вестник*, 2018, с. 109–126; Зусева-Озкан, В. Б. *Образ девы-воина у Валерия Брюсова и Николая Гумилева: «Бой» и «Поединок»* В: Мифологические образы в литературе и искусстве. – Москва: Индик, 2015, с 206–227; Зусева-Озкан, В. Б. Лирическая маска «рыцаря под забралом» в поэзии Серебряного века: стереотипы и разнообразие интерпретаций. – *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2022, № 79, с. 208–239.

⁷ Гумилёв Н.С. *PRO ET CONTRA...*, с.30.

отнестись к рыцарству у Гумилева. В результате упускается из виду или же рассматривается как понятная содержательная форма (отвлеченно-декоративная, антураж), с помощью которой репрезентируется тема рыцарства у Гумилева. Однако Зобнин специально обратил внимание на условность, искусственность рыцарства у Гумилева, следовательно, сам поэт дал увидеть эту смоделированную, стилизованную тему. Значит, стоит озадачиться: с какой целью, какова природа такого декора, роль в этом пейзажа и для чего, что в нем, пейзаже, моделируется с помощью антуража важной для поэта темы.

Если учесть, что пейзаж в литературе традиционно трактуется как “один из содержательных и композиционных компонентов художественного произведения: описание природы, шире – любого незамкнутого пространства внешнего мира”⁸, когда

особенно значимы в нем границы описания между предметом изображения и субъектом видения, с одной стороны, и с изображенным миром в целом, с другой. [...] Особую роль в структуре пейзажа играет точка зрения субъекта видения, которая может организовывать пространство в описании и определять четкость границ⁹,

то проблема представляется относительно простой и вторичной, уточняющей по отношению к общим вопросам рыцарства в мире Гумилева. На первый взгляд, для решения этой конкретизирующей и *как бы* не совсем самостоятельной (на фоне общей концептуальной *темы рыцарства*) проблемы достаточно традиционных, разработанных на разнообразном художественном материале, методов, подходов.

Азбучным это представляется и с учетом того, что Михаил Эпштейн в книге “«Природа, мир, тайник вселенной...»:

⁸ Литературный энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1987, с. 272.

⁹ Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – Москва: Изд. Кулагиной, Intrada, 2008, с. 160.

Система пейзажных образов в русской поэзии” (1990) предложил на то время актуальные теоретико-методологические подходы к исследованию пейзажей (образов природы) на основе понятий, идей *национального мегатекста, топоса, пейзажных комплексов, устойчивых комбинаций пейзажных мотивов, постоянных элементов конкретных типов пейзажей*. Определил он и общую типологию пейзажей, их эстетические разновидности, акцентировал: “У поэтического пейзажа есть свои законы построения и согласования образов, вовсе не повторяющие картин реальной природы, точнее, делающие из них определенный эстетический выбор”¹⁰. Представляя “беглый, отрывочный конспект еще не написанной истории русской пейзажной лирики”¹¹, Эпштейн отмечает, что Гумилев “первым ввел в русскую поэзию африканский пейзаж”¹². Но ни Эпштейн, ни другие исследователи не говорят о рыцарском пейзаже в русской лирике. Хотя рыцарство присутствует в ней со времен романтизма в переводном, в оригинальном вариантах, в философской рефлексии¹³. Следовательно, оно не только вписывается в общие типы художественного сознания, реагирует на их движение, смену, но выработало, накопило свои “пейзажные коды, создало целые знаковые «фонды» описания природы”¹⁴. Следовательно, это позволяет вести

¹⁰ Эпштейн, М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – Москва, Высшая школа, 1990, с. 126.

¹¹ *Ibid.*, с. 206.

¹² *Ibid.*, с. 240.

¹³ См. напр. Бычков, В. В. Теургическая эстетика Николая Бердяева, В: Бычков, В. В., Маньковская, Н. Б. *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. – Москва: ИФ РАН, 2005, с. 39–67; Бойко, В. А. Рыцарский идеал Н. А. Бердяева в книге «Новое религиозное сознание и общественность», – *Идеи и идеалы*, № 3 (33), Т. 2. 2017, с.94–107; *Idem*, Концептуальные основания рыцарского идеала Н. А. Бердяева: первые шаги, – *Идеи и идеалы*, № 2 (32), Т. 2, 2017, с. 108–119; *Idem*, Рыцарский идеал Н. А. Бердяева и мировая война, – *Идеи и идеалы*, Т. 13. № 2, Часть 2, 2021, с. 94–107.

¹⁴ *Введение в литературоведение*. Под ред. Л. В. Чернец. – Москва: Высшая школа, 2006.

речь о рыцарском пейзаже в русской лирике, в том числе, и Гумилева.

Однако сразу же возникает первая группа вопросов. Ключевой в ней вопрос о том, по каким принципам, критериям выделять, определять рыцарский пейзаж? Насколько эффективны эстетический, жанрово-стилевой критерии, предложенные Эпштейном; идеи Валентина Хализева о дифференциации на внепейзажные образы природы в фольклоре, ранней стадии литературы, собственно пейзажные в XVIII – XX вв. и “постпейзажные” с XX в., что вписывает пейзаж в модели художественно-эстетических эпох¹⁵; или же результативнее будет общая разветвленная типология пейзажа: “В зависимости от предмета, или фактуры описания”¹⁶? Если отталкиваться от мысли, константной для большинства исследователей о том, что пейзажу почти всегда присуще национальное, если и не своеобразие, то признаки, характеристики, то к какой национальной культуре относить рыцарский пейзаж в русской литературе, включая лирику Гумилева, герой которой зачастую автобиографичный? Как отбирать, анализировать флору, фауну, архитектуру (прежде всего *розу, коня, замки*), неразрывно связанные с темой рыцарства, но в русской литературной традиции, изначально и естественно вписанные в другие поэтические, семиотические системы¹⁷? Достаточно ли вести речь о традиционных

¹⁵ Хализев, В. Е. Теория литературы. – Москва: Высшая школа, 2002, с. 241–247.

¹⁶ *Введение в литературоведение*, с. 264–275.

¹⁷ См. Круглова, Е. А. *Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII – начала XX веков (Опыт сопоставления)*. Автореф. дисс на соис. уч. ст. к.ф.н. Москва, 2003; Шарафадина, К. И. *«Язык цветов» в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века (источники, семантика, формы)*. Дисс на соис. уч. ст. д.ф.н. Санкт-Петербург, 2004; Мазур, Н. *Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как Патриарх не древен я...»)*, – В: “Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария”. Т. 4. Тартуский университет, 2007, с. 345–379; Огнев, Д. А. *Мифопоэтика образа розы в творчестве У. Е. Йейтса и Н.С. Гумилева*, В: Дергачевские чтения, 2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций. –

заимствовании, влиянии западноевропейской культуры, литературы, игре смыслами, “кодами”, палимпсесте¹⁸? Или всё же можно говорить и под каким углом зрения об определенном роде самобытности рыцарского пейзажа в русском словесно-культурном процессе, особенно Серебряного века? Это вопросы, ответы на которые призван дать анализ, на первый взгляд, ориентированный на формально-смысловые, отвлеченно-декоративные, по Зобнину, критерии. Он, казалось, привел к ожидаемым, с учетом знаний о творческом методе Гумилева и специфике отношений модернизма к Европейскому средневековью, результатам.

Рыцарский пейзаж изначально обусловлен типом героя и атрибутами рыцарства. В лирике Гумилева, предсказуемо, начиная с ранних стихотворений, хотя и с рядом колебаний, трансформаций, с постепенным угасанием, переходом на периферии видения, достаточно много элементов природного мира, сопряженных с рыцарством. Точнее, с его константным образом, переходящим в штампы, созданным, используемым западноевропейской культурой и распространившимся за ее

Екатеринбург, 2015, с. 318–321; Чевтаев, Аркадий *Стихотворение Н. Гумилева «Две розы» в контексте поэтической книги «Чужое небо»: символика и аксиология* – В: Пушкинские чтения, 2021. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVI Международной научной конференции. Отв. ред. Т. В. Мальцева. – Санкт-Петербург с. 159–173; Канарская, Л. Г., Милякова, Ю.А. «Где розы, там и тернии – таков закон судьбы»: символика розы в мужской лирике XIX–XX веков, – *Наука и образование*, 2022: <https://cyberleninka.ru/article/n/gde-rozy-tam-i-ternii-takov-zakon-sudby-simvolika-rozy-v-muzhskoy-lirike-hih-hh-vekov>; Голубцова, Н. В., Матвеева, О. Н., Гелашвили, Е. Н., Папшева, Г. О., Цветовые эпитеты в поэзии Н. С. Гумилева *Известия ВГПУ*, №4 (285), *Гуманитарные науки*, 2019, с.190–197; Федотова, К. С. Топонимические эпитеты Николая Гумилева, – *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*, 2022, 19 (1), с. 169–180.

¹⁸ См. Mielniczuk, J. На пути к «морали ценности». Рыцарская топика или аксиология нового рыцарства – опыт соотнесения: «Бедный рыцарь» Елены Гуро и «Рыцарь кубков» Терренса Малика, – *Acta Neophilologica*, 2 (XXIV), 2022, p. 165–180: <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/an/article/view/7804>

пределы. Наиболее устойчивые стереотипы рыцарства – представление его “сильным и блестящим”, “даром, ниспосланным с неба на землю для поддержания в ней добрых начал”¹⁹, призванным к служению “Богу, женщине и королю”²⁰. Соответственно с такими морально-этическими, религиозно-символическими взглядами формировалось природное пространство вокруг рыцарей в европейской мифологии, литературе, особенно с учетом роли пути, путешествий, подвигов, любви²¹. Общую структуру *рыцарского пейзажа* в лирике Гумилева можно представить следующими константными моментами.

Лирический герой Гумилева – конквистадор, странствующий рыцарь, – путешествуя по миру, видит, воспринимает и описывает его глазами рыцаря, что и задает, предопределяет сущность, топосы, границы рыцарского пейзажа. Его устойчивые элементы определены общеевропейскими представлениями о рыцарстве, его атрибутах, которые у Гумилева приобретают не столько индивидуальные смыслы, сколько их вариации, оттенки и нюансы. Хотя в лирике Гумилева, в отличие от его современников, почти нет образов, реалий, явно сопряженных с “артуровским текстом”²², для него важно “артуровское возрождение”, связанные с ним устойчивые для западноевропейской культурно-литературной традиции пейзажи: природные, фантастические, мистические, соотносящиеся с ними локусы. Они постепенно сложились под влиянием мифов, легенд, саг, сказаний средневековой Европы, ее нравоучительной, рыцарской, куртуазной литературы, с одной стороны. С другой – во многом продукт поздних, XVIII – XIX вв., эпох, который активизируется в модернизме,

¹⁹ Руа, Ж. Ж. *История рыцарства*. – Москва: Алетея, 1996, с.14.

²⁰ *Ibid.*, с. 7.

²¹ *Мифы и легенды Европы*. – Саратов: Надежда, 1994; Веселовский, А. Н. *Избранные статьи*. Ред., вступ. ст., прим. В. М. Жирмунского. – Ленинград: Худ. лит., 1939.

²² См. например, Mielniczuk, J. *На пути к «морали ценности»*.

включая его русский вариант, апеллирующий в религиозных, философских трактатах, эссе, художественных произведениях к западноевропейскому средневековью. Живая и неживая природа, городские, сельские локусы, их естественные, сверхъестественные обитатели – это пробуждение памяти о причастности лирического героя традициям предков. Несмотря на невозможность такого для лирического героя Гумилева, он пытается представить свой вариант рыцарского пейзажа.

1) *Рыцарь* – ключевой субъект видения с присущим ему убеждением: совершить “блестящие подвиги”, “заслужить самые почетные отличья”²³. Это заставляет его пребывать в постоянно сменяющемся, открытом пространстве пути. Его мировоззрение определяет границы ландшафтов, их смысловое, этическое, эстетическое наполнение, реализующееся в образно-эмоциональном спектре, заданном традицией (“Я конквистадор в панцире железном...”, “С тобой я буду до зари...”, “Credo”, “Греза ночная и темная...”, “Я вежлив с жизнью современной...”). Восприятие пейзажей осложняется их откровенно символическими, но азбучными смыслами, берущими истоки в Европейском средневековье, романтизме:

2)

Откуда я пришел, не знаю...

Не знаю я, куда уйду,

Когда победно отблистаю

В моем сверкающем саду,

Когда исполнюсь красотой,

Когда наскучу лаской роз,

Когда запросится к покою

*Душа, усталая от грез*²⁴.

²³ Руа, *История рыцарства*, с. 32.

²⁴ Гумилев, Н. Стихи. *Письма о русской поэзии*. – Москва: Худ. лит, 1990, с. 36.

Лирический герой, странствуя во имя подвигов, как должно рыцарю, и переживая чувства, положенные ему кодексом чести, что предсказуемо, видит ценностным зрением – результат личного выбора – прежде всего те цветы, которые в Средневековье, его литературе были доступны лишь европейским паладинам, – розы:

*А на высотах, столь совершенных,
Где чистых лилий сверкают слезы,
Я вижу страстных среди блаженных,
На горном снеге алеют розы*²⁵.

Александр Веселовский в статье “Из поэтики розы” (1898) обозначил пути розы в поэзию – “от Персии через Фритию и Македонию до Греции и Рима, от мусульманских окраин до севера Европы, куда проникла лишь в христианскую пору”²⁶, затем “из монастырских садов и рыцарских замков”²⁷. В отношении восточнославянской поэзии Веселовский подытожил: “легенды и иносказания о розе у нас не свои”²⁸. К XX в. этот путь представлен самостоятельной поэтикой розы, созданной уже русской литературой²⁹, что позволяет утверждать:

²⁵ Гумилев, *Стихи. Письма о русской поэзии*, с. 60

²⁶ Веселовский, *Избранные статьи*, с. 133

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, с.138

²⁹ Еще о цветах и садах: Мурьянов, М. Ф. Символика розы в поэзии Блока, – *Вопросы литературы*, № 6, 1999, с. 98–128; Молнар, А. Мотивы цветочного сада в романах Бальзака и Гончарова. – В: *Восток-Запад: Пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре*. – Волгоград: Парадигма, 2011, с. 314–322; Луцянь, У. Семантическое поле «цветок» в языке русской художественной прозы второй половины XIX века (на материале произведений И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, А.П. Чехова). Дисс на соис. уч.ст. к.ф.н. Москва, 2015; Каяниди, Л. Г., Павлова. Л. В. «Вертоград мой на горе высокой...»: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова. – Смоленск: Свиток, 2019.

Так в творчестве поэта-акмеиста Н. С. Гумилёва примиряются большинство известных мотивов, связанных с образом розы. Его розы просты и в то же время многозначны [...]. Поэт не наделяет розу принципиально новыми качествами, но он напоминает о тех, которые были забыты русской лирикой и остались живы только в европейском поэтическом сознании. Итак, образ розы на русской почве многолик и интересен. Несмотря на свою европейскую принадлежность, он получает в отечественной поэзии некоторые новые, свойственные национальному сознанию черты³⁰.

При этом образ розы не актуализировался рыцарским пейзажем, как автономным мотивом, топосом, а только связью розы и рыцарства. Смена ракурса позволяет увидеть механизмы, принципы взаимодействия чужой / своей культур, литературных традиций в лирике Гумилева, избежать констатации принципа влияния и отнестись с серьезностью к теме рыцарства, когда внешняя, ставшая своеобразной “визитной карточкой” декоративность проявляет через антураж нечто большее, чем моду на Европейское средневековье. Рыцарский пейзаж дает возможность рассмотреть розу и как один из символических атрибутов рыцарства, сопряженных с любовью и верой, Мадонной и Христом, и как явление природы.

Образ розы, пейзаж розового сада – это пространство и границы рыцарского мира, сопутствующей ему естественной и окультуренной природы, которая равноправна времени в его движении, умении предавать всё забвению и цикличности. Роза, ее аромат – это сигнал и зов рыцарского мира, в котором важны одновременно чувственно-телесные и символические составляющие цветка, природы. Это то, о чем писал Веселовский в статье “Тристан и Изольда” (1905), указывая, как с помощью идеализации природы, насыщения ее ароматами, цветами, деревьями, избегается в романе “Грязная сторона чувственности”³¹, решается вопрос о том, почему о

³⁰ Круглова, *Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII – начала XX веков*, с. 13.

³¹ Веселовский, *Избранные статьи*, с.128.

“пище нечего заботиться”³². В “Родосе” в рыцарском взгляде совместился, через со-противопоставление, намеченный эстетически значимыми мазками-знаками пейзаж острова и его объёмный символический план. Лирический герой видит ландшафты Родоса, воспринимая их сквозь двойную чужую систему координат: природную и наделенную религиозными, художественными, культурно-символическими смыслами европейской цивилизацией. В его взгляде они соотносятся со стариной, христианством и началом, уходящим в раннее, хранящее связь с язычеством Европейское средневековье, рыцарским культом любви, его “зерном сюжета”³³ “лесом Моруа”³⁴, “образами, подсказанными кельтскими представлениями об элизиуме, об острове блаженных”, садом на острове “Счастливой Страны”³⁵:

*Но в долинах старинных поместий,
Посреди кипарисов и роз,
Говорить о Небесной Невесте,
Охраняющей нежный Родос!*

...

*Мы идем сквозь туманные горы,
Смутно чувствуя веянье роз,
У веков, у пространств, у природы
Отвоевывать древний Родос*³⁶.

Но так увиденный и описанный ландшафт – это действительно реальный природный пейзаж или исключительно условный и символический, закрепленный длительной историей религиозного и литературного путей? Может ли рыцарский взгляд гумилевского лирического героя увидеть природную красоту Родоса “голым” зрением или же

³² *Ibid.*, с. 133.

³³ *Ibid.*, с. 130.

³⁴ *Ibid.*, с. 129.

³⁵ *Ibid.*, с. 128.

³⁶ Гумилев, *Стихи. Письма о русской поэзии*, с. 151–152.

она является всегда готовой, созданной, заданной чужим культурно-литературным мета-, мегатекстом? С помощью игры живыми (“пейзажными”) цветами и их объемной, поликультурной символикой предсказуемо актуализируются границы культур, времен, самосознания, самоидентификации героя, особенности манифестаций его рыцарского начала. Но неожиданно проявляется проблема повешенной эстетической, смысловой и семиотической значимости декоративности, антуража пейзажа как проблема не влияния, переосмысления, а освоения, присвоения и усвоения чужой культуры, обустройства в ней. Не случайно, аромат роз ощущается после признания необходимости *Высыхать в глубине кабинета / Перед пыльными грудами книг* (“Родос”). Это характерно для случаев, когда есть прямая отсылка к рыцарству (“Рыцарь с цепью”, “Роза”) и тех, когда герой “блуждает” по *как бы* неназванным временам, сущность которых проявляет пейзаж (“На горах розовеют снега...”, “Счастье”, “Однообразные мелькают...”).

Следовательно, возникает вопрос о том, возможно ли и насколько полно вести речь о теме рыцарства у Гумилева, с углублением в культурно-исторический, философский, религиозный аспекты проблемы, если его лирический герой видит пейзажи столь типичным образом? Это подтверждает и анализ следующих составляющих рыцарского пейзажа.

3) *Небесный мир*. Он значим для рыцарской культуры и героя Гумилева даже в те моменты, когда, казалось бы, идет их отрицание³⁷: в любом случае формируется пространство рыцарства, включающее характерный для него, хотя и во многом стереотипный, пейзаж. Так, в “Я и вы” через апофатический прием подтверждается и утверждается неразрывность связи рыцаря, его, уже канонизированного искусством, образа-клише и небесного мира:

³⁷ Об отталкивании, искусственности, пассивности образа рыцаря в этом стихотворении см. Зусева-Озкан, *Лирическая маска «рыцаря под забралом»* ..., с. 225–226.

*Я люблю – как араб в пустыне
Припадает к воде и пьет,
А не рыцарем на картине,
Что на звезды смотрит и ждет*³⁸.

Аналогично выстраивается мир рыцарства, включая его пейзажные составляющие, и в “Старой деве”, специально максимально актуализируя проблему экранирования видения, ценностного взгляда, описания мира чужим и готовым языком.

Небесный мир предсказуемо представлен одновременно природными явлениями и насыщен их полисемантическими символами. В очевидно двойной системе координат существуют образы *звезд, солнца, солнечных лучей, луны, месяца, радуги, небосклона, облаков, воздуха, тумана, эфира, планет*. Пейзажные описание строятся так, что герой видит общеизвестные по рыцарской теме небесные явления и может разглядеть, ощутить их нюансы, совместив с помощью эмоционально насыщенных сравнений, эпитетов различные фокусы зрения. Это позволяет играть прямым и символическим значением природных явлений, взаимно отражая, опрокидывая, “перепутывая” небесный и земной миры, различные времена, создавая иллюзии реальности: *Как смутно в небе диком и беззвездном! / Растет туман... но я молчу и жду* (“Я конквистадор в панцире железном...”); *Я увидел, что солнце зажглось для меня, / Просияв, как рубин на кольце золотом* (“Сказка о королях”); *золотисто-огненное солнце* (“Там, где похоронен старый маг...”); *кровавый туман* (“Смерти”); *Луна плывет, как круглый щит / Давно убитого героя* (“Одержимый”); *В дымном небе плавали кондоры / Нависали снежные громады* (“Старый конквистадор”); *Луной мечтательной томимы* (“Капитаны”); *облачные впадины, звезды, как гроздь виноградин, / Стремительно падали вниз* (“Ты помнишь дворец великанов...”).

4) Видение *земного мира* аналогично *небесному* и устроено относительно просто. Есть в нем природные

³⁸ Гумилев, *Стихи. Письма о русской поэзии*, с. 235

ландшафты (*пропасти, бездны, море, глубины морские, озера, утес, горы, лес, овраги, холм, чащи, густые дубравы, горные высоты, тропы*); рукотворные явления (*радостный сад*); представители флоры, фауны (*лилея голубая, морские лилии, фиалки, розы, ель, сосновые иглы, конь, ласточки, сова, морская птица, лебедь нежный и белый, сказочная птица, тигр*). Есть архитектурные сооружения – маркеры рыцарства (*селения, города, замки, лачуги, хижины возле замков, подземелья, кресты, могилы, храмы, громады каменных домов, заклинательная башня, капелла*) и вещи, образующие сельский, замковый пейзажи (*доспехи, мечи, кольчуги, копья, клинки, очаг, рога, щиты, бубны, литавры, кубок, лютня, арфа*). Обитатели этого мира: люди живые (*рыцарь, старый конквистадор, святые рыцари добра, рыцарь счастья, паладины, король, царь, поэт, принцесса, горбун, поселанки, скоморох, девушка, пастух, странствующий певец, нищий, старуха, сумрачный астролог*); умершие, умирающие (*женский труп, безумный король, убитый певец, умерли русалки, больные люди, могила старого мага, милый труп коня*); волшебные существа из христианской культуры (*Бог, дьявол, Люцифер, Мадонна*), европейской средневековой мифологии (*гномы, духи, Дева Солнца, тролль, дриада, русалки, дева-ундина, дева-воин, дева-птица, Фея Маб, маг, духи темных башен, наяды, меч-кладенец, неотцветающий сад, острова совершенного счастья*).

Как и в небесном мире, здесь важны нюансы видения: *Больные, плачущие ивы* (“Сказка о королях”); *Громады каменных домов* (“Пророки”); *И на высотах, столь совершенных* (“На мотивы Грига”); *развалины башни* (“За покинутым бедным жилищем...”); *трубный вой, бешенство мечей* (“Смерти”); *дымный дуг, и хмурый лес, / и угрожающее море, в болоте темном дикий бой, ночные топи, неверная мгла ночного дыма* (“Одержимый”); *неведомые горы, тень сухих смоковниц* (“Старый конквистадор”); *Там волны с блесками и всплесками / Непрекращаемого танца* (“Капитаны”); *Ты помнишь дворец великанов, / В бассейне*

серебряных рыб, конь золотистый у башен, / Играя, вставал на дыбы / И белый чепрак был украшен / Узорами тонкой резьбы (“Ты помнишь дворец великанов...”). Здесь совмещаются и отвлеченно-декоративные рыцарские, по Зобнину, эпитеты, сравнения, и авторские уточнения.

Пространство замков видятся мрачными, разрушенными или существующими в прошлом, в воспоминаниях. Они выстраиваются как пейзажи нарушенных, нивелированных границ мира людей, волшебных существ, природы: *Мой замок стоит на утесе крутом, властитель гордых могил, Влачились змеи по уступам, / Угрюмый рос чертополох, Как прежде в туманах не видно луча* (“Песня о певце и короле”). Возможен противоположный, хотя тоже очевидно декоративный, построенный на клише, на что указывает уже название стихотворения, образ замкового пейзажа в его соотношении с миром природы, описанным всё тем же чужим готовым языком:

*Родятся замки из грезы лунной,
В высоких замках тоскуют девы,
Златые арфы так многострунны,
И так маняще звучат напевы* (“На мотивы Грига”)³⁹.

5) *Небесный и земной миры* сосуществуют, соединяясь, со-противопоставляясь во взгляде лирического героя тоже с помощью *пограничных* природных явлений, реализующихся в прямом и символическом смыслах: *день, ночь, закат, утро, заря, полдень, мгла, огонь, сумрак*. Важны и детали их восприятия: *скудный день, тихие вечерние тени* (“Там, где похоронен старый маг ...”); *плащ весенней мглы, равнина дымно-белая, заалела пена* (“Поединок”).

6) Отсутствуют традиционные ристалища, поединки во имя прекрасной дамы, рыцарская любовь в идиллических пейзажах. Или же они даются в различных отголосках, начиная с поединка с любимой, о чем писали исследователи, и

³⁹ *Ibid.*, с. 59.

заканчивая откровенно сниженным, не пародическим, но более реалистическим, описанием влюбленного мужчины, но не рыцаря. В этом особую роль играет эстетическая и семиотическая смена кодов в пейзаже: *Я побегу в пустынном поле / Через канавы и заборы, [...] И не узнаешь никогда ты, / [...] В какой болотине проклятой / Моя закончилась дорога* (“Ты пожалела, ты простила...”). Нет и образов пажа (если не считать единичного упоминания в “Старой деве”), оруженосца, соотносящихся с ними пейзажных реалий.

Казалось бы, что намеченная схема рыцарского пейзажа позволяет перейти от анализа декоративных к религиозным, философским аспектам, внутренней истории литературных образов, сюжетов, по Веселовскому. Однако здесь и возникает вторая группа вопросов. Точнее, несколько принципиальных теоретических и методологических затруднений, не позволяющих с таких позиций во всей полноте рассмотреть рыцарский пейзаж, выстроив его полный, с детальным подбором, анализом поэтического материала. Еще точнее так: анализ пейзажа, сопряженного с темой рыцарства и проведенный в традиционной системе, необходим для воссоздания полноты этой темы, но он не даст максимально достоверных результатов, не позволит увидеть некоторые аспекты, проявляющиеся при смене подходов. Изменение ракурса рассмотрения рыцарского пейзажа позволит обозначить общетеоретические проблемы и описания, эстетики природы в художественном произведении, и памяти мирового, национальных словесно-культурных процессов, их взаимоотношений, влияний.

Если исходить из принятых в литературоведении тезисов о том, что “пейзаж [...] возникает сравнительно поздно”⁴⁰, первое описание любования цветком – письмо Петрарки⁴¹, “собственно пейзажи до XVIII в. в литературе редки. Это были скорее исключения, нежели «правило» воссоздания

⁴⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: Интелвак, 2003, стлб. 732.

⁴¹ Лосев, А. Ф. *Эстетика Возрождения*. – Москва: Мысль, 1998, с. 101.

природы”⁴², то невозможно не задуматься. Если эстетическое отношение к природе в литературе закрепляется после Средневековья, то правомерно ли, под каким углом зрения вести речь о *рыцарском пейзаже*? Это важно на фоне того, что средневековые воинские убежища, крепости, замки “возвышались над самыми высокими местами и, казалось, хотели “поработить всю природу”, как говорит Маршанжи в своей «*Gaule poetique*» («Поэтическая Галлия»)⁴³, а то, *что* и *как* изображалось в связи с рыцарством в средневековой живописи носило скорее сакральный, символический характер⁴⁴, нежели пейзажный. Но в литературе сформировался устойчивый набор пространств внешнего мира, сопутствующих теме рыцарства⁴⁵. Следовательно, необходимо вести речь и о самостоятельном рыцарском пейзаже, подобном идиллическому, сентиментальному, урбанистическому..., что подводит к следующим вопросам. Что такое рыцарский пейзаж в художественной словесности? Нужно ли вообще вести о нем речь или же ограничиться констатацией, что он соотносится, говорит языком сентиментализма, романтизма, модернизма? Но тогда непонятно, почему поэтам, писателям эпох после Европейского средневековья важно не только изображать рыцарство, но наполнить его мир пейзажами? С какой целью, кроме вторичной, рыцарский пейзаж приходит в русский

⁴² Хализев, *Теория литературы*, с. 242.

⁴³ Руа, *История рыцарства*, с. 17.

⁴⁴ Соколов, М. Н. *Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства*. – Москва: Прогресс, 2002; Мутер, Р. *Всеобщая история живописи*. – Москва: Эксмо, 2008.

⁴⁵ Петрова, Н. В. «Королевские идиллии» А. Теннисона в контексте «Артуровского возрождения» в английской литературе XIX века. Автореф. дисс на соис. Уч. ст. к.ф.н. Нижний Новгород 2003; Ширяева, Ж. Л. *Легенда о короле Артуре в английском романе XX века (на материале романов Т. Уайта и М. Стюарт)*. Автореф. дисс на соис. уч. ст. к.ф.н. Воронеж, 2008; Серенков, Ю. С. *Особенности культурного наследования литературных традиций (на материале «Артуровской легенды»)*. Автореф. дисс на соис. уч.ст. доктора культурологии. – Москва, 2012.

словесно-культурный процесс? Возможно ли при очевидной декоративности темы рыцарства у Гумилева вести речь еще и о “следах” рыцарства в его трактовке Львом Пумпянским, рассматривавшим в такой перспективе “Братьев Карамазовых”, “Медного всадника”, “Скупого рыцаря”, линию слуг, лирику Вячеслава Иванова и подчеркивающим “инстинкт, заставивший”⁴⁶ писателей, проявить их?

Так, еще в 1970-х гг. для анализа эстетики природы Алексей Лосев и Мина Тахо-Годи предложили *модели природы*⁴⁷, отметив, что поэтизация средневековых замков, их руин, окружающих их лесов, рек, – это романтическая в ее тесной взаимосвязи с руссоистской моделью. Рыцарский пейзаж несет в себе эстетические, этические, философско-культурные, национальные следы, память западноевропейского романтизма, “средневекового возрождения”, связанного с Альфредом Теннисоном, прерафаэлитами. Он в готовом, идеологически, культурно заданном и семантически объемном виде пришел в русский литературный процесс. Вроде бы понятно, что это многообразно, многократно прозвучавшее эхо, запечатлевшее, хранящее, преобразившее смыслы западноевропейской культурно-литературной традиции в инокультурном для нее пространстве. Но прояснить сущность рыцарского пейзажа – значит не только установить истоки образности, символики и т.п. при изображении природы, но обосновать сущность точек зрения лирического героя на окружающий мир, условия, основания, языки *объективно-картинного изображения природы, чувства природы, художественной аффективности* при ее описании (Лосев, Тахо-Годи). Если рыцарский пейзаж видится и описывается с помощью клише, как у Гумилева, то стоит ли вести речь о глубинных смыслах темы рыцарства или все же правильнее остановиться на процессах просто влияния?

⁴⁶ Пумпянский, Л. В. *Классическая традиция*. – Москва: Языки рус. лит., 2000, с. 522.

⁴⁷ Лосев, А. Ф., Тахо-Годи, М. А. *Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана*. – Киев: Collegium, 1998.

У Гумилева рыцарский пейзаж – апелляция к памяти западноевропейской культуры. Но может ли его лирический герой, не будучи причастным Средневековой, в том числе, рыцарской, культуре, не пройдя с нею все эпохи трансформации, помнить, припоминать, знать, чувствовать так же и то же в пейзаже, что и герой западноевропейского поэта? В этом плане важен аспект, подмеченный Шкловским, о встрече Толстого с женеvскими пейзажами:

Кларан, расположенный на берегу Женевского озера, был для Толстого местом, о котором он читал с детства. Он увидел пейзажи, которые знал наизусть, он посетил места, которые помнил, живя на Кавказе, прося у своей тетки прислать ему в станицу Старогладковскую тома «Новой Элоизы»⁴⁸.

Несколькими абзацами далее, Шкловский усиливает этот аспект, показывая, *как видит и описывает* чужой, но уже знакомый ему по художественной литературе, пейзаж Толстой:

В этом отрывке поражает то, что Женевское озеро названо именем Леман, в котором сохранилось старое латинское название. Пейзаж непривычно для Толстого обременен прекрасными литературными воспоминаниями и прямым использованием слов “красота”, «поэтический ужас»⁴⁹.

Это во многом согласуется с идеей определяющей роли национального начала в пейзаже и подводит к вопросу-выводу. Рыцарский пейзаж в лирике Гумилева – это рациональное знание и тоска по чужой культуре, прошлому, основанная на вычитанном в западноевропейской литературе, услышанном в операх Вагнера, увиденном на картинах старых европейских живописцев в музеях, к тому же выраженная чужим готовым языком? Эстетическое отношение лирического героя Гумилева к рыцарскому пейзажу всё же свое, оригинальное или

⁴⁸ Шкловский, В. Б. *Собрание сочинений в трех томах*. – Москва: Худ. лит., 1974, Т. II, с. 218.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 219.

существующее только в чужих готовых образах, эмоциях? Другими словами, когда лирический герой Гумилева видит во сне или вспоминает замки, водопады, рыцарского коня, поединки, то он и автор вспоминают, знают, подразумевают то же, что и, например, лирический герой португальского поэта Антеро де Кентал (1842–1891) “Замок счастья”? Ответить однозначно, точно, *что* видит герой Гумилева, зная, *как* он это описывает художественно, эстетически и риторически, невозможно. Как неправильно, некорректно говорить о простой декоративности и увлеченности Гумилева, его лирического героя Европейским средневековьем и его романтически-модернистскими отголосками: иначе бы не было постоянного возвращения к теме рыцарства и выстраивания жизнетекста по его идеалам. Чужой готовый язык рыцарского пейзажа в лирике Гумилева – это не столько антураж, влияние, реакция на отвлеченные образы рыцарства, сколько попытки увидеть то, *что* видели люди другой культуры, включая литературную, и невозможность этого. Для западноевропейского словесно-культурного процесса рыцарский пейзаж – естественный, родной, укорененный (даже в виде реальных руин) в истории, культуре, обнаруживающий себя в генетической, творческой памяти, пейзаж. Для русской литературы такого рода пейзаж – это всегда сигнал и символ чужой культуры, литературы, их языка. В связи с этим обнаруживается с особой остротой вопрос не только ответственного и полного отношения к философским, религиозным истокам темы рыцарства у Гумилева, о чем писал Зобнин и его последователи. Важны методы анализа, интерпретации рыцарского пейзажа и у Гумилева, и в русском словесно-культурном процессе. Это задача на перспективу. Ее решение позволит ответить на вопрос о (не)памяти Европейского средневековья, включая его пейзажную составляющую, во всей русской лирике, например, даже в таком известном, насыщенном типично национальными пейзажами произведении, как “Рыцарь на час” Николая Некрасова.

Библиография

Библиографическая база данных. Поэзия Н. С. Гумилева в зарубежных и российских исследованиях. Научные работы о жизни и творчестве Н. С. Гумилева за период 2010–2017 гг.: материалы к библиографии [*Bibliograficheskaya baza dannykh. Poeziya N. S. Gumileva v zarubezhnykh i rossiyskikh issle-dovaniyakh. Nauchnye raboty o zhizni i tvorchestve N. S. Gumileva za period 2010–2017 gg.: mate-rialy k bibliografii*]: <http://rossica-imli.ru/index.php/ru/bibliograficheskaya-baza-dannykh/17-russkaya-literatura-serebryanogo-veka-v-mirovom-kulturnom-kontekste/53-poeziya-n-s-gumileva-v-zarubezhnykh-i-rossijskikh-issledovaniyakh> (Посл. проверка 19.06.2023).

Бойко, В. Концептуальные основания рыцарского идеала Н. А. Бердяева: первые шаги [Boйко, V. Kontseptual'nye osnovaniya rytsarskogo ideala N. A. Berdyaeva: pervye shagi], – *Идеи и идеалы*, № 2 (32), Т. 2, 2017, с. 108–119.

Бойко, В. Рыцарский идеал Н. А. Бердяева в книге «новое религиозное сознание и общественность» [Boйко, V. Rytsarskiy ideal N. A. Berdyaeva v knige «Novoe religioznoe soznanie i obshchestvennost'»], *Идеи и идеалы*, № 3 (33), Т. 2, 2017, с. 94–107.

Бойко, В. Рыцарский идеал Н. А. Бердяева и мировая война [Boйко, V. Rytsarskiy ideal N. A. Berdyaeva i mirovaya voyna], – *Идеи и идеалы*, Т. 13. № 2, Часть 2, 2021, с. 94–107.

Бычков, В. *Теургическая эстетика Николая Бердяева*, В: Бычков, В. В., Маньковская, Н. Б. *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда* [Bychkov, V. *Teurgicheskaya estetika Nikolaya Berdyaeva*. – In: Bychkov, V. V., Man'kovskaya, N. B. *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda*]. – Москва: ИФ РАН, 2005, с. 39–67

Введение в литературоведение. Под ред. Л. В. Чернец [Vvedenie v literaturovedenie. Pod red. L.V. Chernec]. – Москва: Высшая школа, 2006.

Веселовский, А. *Избранные статьи*. Ред., вступ. ст., прим. В. М. Жирмунского [Veselovski, A. N. *Izbrannye stat'i*. Red., vstup. st., prim. V. M. Zhirmunskogo]. – Ленинград: Худ. лит., 1939.

Голубцова, Н., Матвеева, О., Гелашвили, Е., Папшева, Г. Цветовые эпитеты в поэзии Н. С. Гумилева [Golubcova, N., Matveeva, O., Gelashvili, E., Papsheva, G., *Cvetovye jepitety v poezii N. S. Gumileva*], – *Известия ВГПУ, №4 (285), Гуманитарные науки*, 2019, с. 190–197.

Гумилев *Pro et contra*. Сост. Ю. В. Зобнин [Gumilev *Pro et contra*. Sost. Ju.V. Zobnin]. – Москва: РХГИ, 2000.

Гумилев, Н. *Стихи. Письма о русской поэзии* [Gumilev, N. *Stihi. Pis'ma o russkoj poezii*]. – Москва: Худ. Лит. 1990.

Зусева-Озкан, В. «Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в «Гондле» Н. Гумилева (Статья первая) [Zuseva-Ozkan, V. «Ya sama, kak val'kiriya, budu...»: istochniki obraza geroini v «Gondle» N. Gumileva (Stat'ya pervaya)], – *Новый филологический вестник*, 2017, с. 129–140.

Зусева-Озкан, В. «Я сама, как валькирия, буду...»: источники образа героини в «Гондле» Н. Гумилева (Статья вторая) [Zuseva-Ozkan, V. «Ya sama, kak val'kiriya, budu...»: istochniki obraza geroini v «Gondle» N. Gumileva (Stat'ya vtoraya)], – *Новый филологический вестник*, 2018, с. 109–126.

Зусева-Озкан, В. Лирическая маска «рыцаря под забралом» в поэзии Серебряного века: стереотипы и разнообразие интерпретаций [Zuseva-Ozkan, V. *Liricheskaya maska «rytsarya pod zabralom» v poezii Serebryanogo veka: stereotipy i raznoobrazie interpretatsiy*], – *Вестник Томского государственного университета. Филология*, 2022, № 79, с. 208–239.

Зусева-Озкан, В. Образ девы-воина у Валерия Брюсова и Николая Гумилева: «Бой» и «Поединок» – В: *Мифологические образы в литературе и искусстве* [Zuseva-Ozkan, V. *Obraz devy-voina u Valeriya Bryusova i Nikolaya Gumileva: «Boy» i «Poedinok»*], – In: *Mifologicheskie obrazy v literature i iskusstve*. – Москва: Индрик, 2015, с. 206–227.

Канарская, Л., Милякова, Ю. «Где розы, там и тернии – таков закон судьбы»: символика розы в мужской лирике XIX–XX веков [Kanarskaja, L., Miljakova, Ju. «Gde rozy, tam i ternii – takov zakon sud'by»: simvolika rozy v muzhskoj lirike XIX–XX vekov], – *Наука и образование*, 2022: <https://cyberleninka.ru/article/n/gde-rozy-tam-i-ternii-takov-zakon-sudby-simvolika-rozy-v-muzhskoy-lirike-hih-hh-vekov> (Посл. проверка 19.06.2023).

Литературная энциклопедия терминов и понятий [Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij]. – Москва: Интелвак, 2003.

Литературный энциклопедический словарь [Literaturnyj jenciklopedicheskij slovar']. – Москва: Советская энциклопедия, 1987.

Лосев, А. *Эстетика Возрождения* [Losev, A. *Jestetika Vozrozhdenija Moskva*]. – Москва: Мысль, 1998.

Лосев, А., Тахо-Годи, М. *Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана* [Losev, A., Taho-Godi, M. *Jestetika prirody. Priroda i ee stilevyje funkcii u R. Rollana*]. – Киев: Collegium, 1998.

Мазур, Н. Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как Патриарх не древен я...») – В: *Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария*, Т. 4 [Mazur, N. *Eshche raz o deve-roze (v svyazi so stikhotvoreniiem Baratynskogo «Eshche kak Patriarkh ne dreven ya...»)*], In: *Pushkinskaya epokha: problemy refleksii i kommentariya* Т. 4]. – Тартуский университет, 2007, с. 345–379.

Мифы и легенды Европы [*Mify i legendy Evropy*]. – Саратов, Надежда, 1994.

Молнар, А. Мотивы цветочного сада в романах Бальзака и Гончарова. – В: *Восток-Запад: Пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре* [Molnar A. *Motivy tsvetochного sada v romanakh Bal'zaka i Goncharova*. – In: *Vostok-Zapad: Prostranstvo prirody i prostranstvo kul'tury v russkoy literature i fol'klore*]. – Волгоград: Парадигма, 2011, с. 314–322.

Мурьянов, М. Символика розы в поэзии Блока [Mur'janov, M. *Simvolika rozy v poezii Bloka*]. – *Вопросы литературы*, № 6, 1999, с. 98–128.

Мутер, Р. *Всеобщая история живописи* [Muter, R. *Vseobshhaja istorija zhivopisi*]. – Москва: Эксмо, 2008.

Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Сост. В. Крейд [Nikolaj Gumilev v vospominaniyah sovremennikov. Sost. V. Kreid]. – Москва: Вся Москва, 1990.

Огнев, Д. Мифопоэтика образа розы в творчестве У. Е. Йейтса и Н. С. Гумилева. – В: *Дергачевские чтения*, 2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций. [Ognev, D. *Mifopojetika obraza rozy v tvorchestve U. E. Jeytsa i N. S. Gumileva*. – In: *Derga-chevskie chtenija*, 2014. *Russkaja literatura: tipy hudozhestvenного soznaniya i dialog kul'turno-nacional'nyh tradicii*]. – Екатеринбург, 2015, с. 318–321.

Оцуп, Н. *Николай Гумилев: Жизнь и творчество* [Otsup, N. *Nikolaj Gumilev: Zhizn' i tvorchestvo*]. – Санкт-Петербург: Logos, 1995.

Пахарева, Т. Культура европейского средневековья в рефлексии Серебряного века: Николай. Гумилёв, – В: *Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания в школе и вузе* [Pakhareva, T. *Kul'tura evropeyskogo srednevekov'ya v refleksii*

Serebryanogo veka: Nikolay. Gumilev. In: *Russkiy yazyk i literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya v shkole i vuzе*. – Киев, 2009, с. 233–237.

Павлова, Л., Каяниди, Л. «Вертоград мой на горе высокой...»: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова [Pavlova, L., Kajanidi, L. «Vertograd moj na gore vysokoj...»: simbolika rastenij v poezii Vjacheslava Ivanova]. – Смоленск: Свиток, 2019.

Пинаев, С., Дмитриева, Ю. «Двери рая вскроются для нас...»: семантика медиальности в поэзии Н. С. Гумилева [Pinaev, S., Dmitrieva, Ju. «Dveri raja vskrojutsja dlja nas...»: semantika medial'nosti v poezii N.S. Gumileva, Litera]. – *Litera*, 2021, № 5, с. 15–24.

Поэтика. – В: *Словарь актуальных терминов и понятий* [Pojetika. – In: *Slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij*]. – Москва: Изд. Кулагиной: Intrada, 2008.

Пумпянский, Л. *Классическая традиция* [Pumpyanskiy, L. *Klassicheskaya traditsiya*]. – Москва: Языки рус. лит., 2000.

Раскина, Е., Сорокина, Е. Тема рыцарства и образы рыцарей в творчестве Н. С. Гумилёва [Raskina, E., Sorokina, E. Tema rytsarstva i obrazy rytsarey v tvorchestve N. S. Gumileva]. – *Український Гумільовський збірник* (Випуск 1), 2017, с. 72–76.

Раскина, Е., Сорокина, Е. Мальтийские рыцари как исторические пассионарии в творчестве Н. С. Гумилёва. – В: *Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений. О Гумилеве. О творчестве.* [Raskina, E., Sorokina E. Mal'tiyskie rytsari kak istoricheskie passionarii v tvorchestve N. S. Gumileva, In: *Nikolay Gumilev. Elektronnoe sobranie sochineniy. O Gumileve. O tvorchestve*], 2017: <https://gumilev.ru/about/300/> (Посл. проверка 19.06.2023).

Руа, Ж. Ж. *История рыцарства* [Rua, Zh. Zh. *Istorija rycarstva*]. – Москва: Алетейа, 1996.

Слободнюк, С. *Рыцарь Утренней Звезды: миры Николая Гумилева* [Slobodnyuk, S. L. *Rytsar' Utrenney Zvezdy: miry Nikolaya Gumileva*]. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2010

Полонский, В. Русская «дантеана» рубежа веков: о типологии рецепции классического наследия в литературе модернизма. – В: *Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст* [Polonskiy, V. *Russkaja «danteana» rubezha vekov: o tipologii recepcii klassicheskogo nasledija v literature modernizma*, In: *Mezhd� tradiciej i modernizmom. Russkaja*

literatura rubezha XIX–XX vekov: istorija, pojetika, kontekst]. – Москва: ИМЛИ РАН, 2011, с. 236–250.

Соколов, М. *Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства* [Sokolov, M. *Vremja i mesto. Iskustvo Vozrozhdenija kak pervorubezh virtual'nogo prostranstva*]. – Москва: Прогресс, 2002.

Федотова, К. Топонимические эпитеты Николая Гумилева [Fedotova, K. *Toponimicheskie jepitety Nikolaja Gumileva*]. – *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (1), с. 169–180.

Чевтаев, А. Стихотворение Н. Гумилева «Две розы» в контексте поэтической книги «Чужое небо»: символика и аксиология. – В: *Пушкинские чтения, 2021. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVI Международной научной конференции*. Отв. ред. Т. В. Мальцева [Chevtaev, A. *Stihotvorenije N. Gumileva «Dve rozy» v kontekste pojeticheskoj knigi «Chuzhoe nebo»: simbolika i aksiologija*. – In: *Pushkinskie chtenija – 2021. Hudozhestvennyye strategii klassicheskoj i novoj slovesnosti: zhanr, avtor, tekst. Materialy XXVI Mezhdunarodnoj nauchnoj konfere-cii*. Отв. ред. Т. В. Mal'ceva]. – Санкт-Петербург, 2021, с.159–173.

Чевтаев, А. Стихотворение Н. Гумилева «Поединок»: ценностно-смысловой статус героя в поэтическом нарративе [Chevtaev, A.A. *Stihotvorenije N. Gumileva «Poedinok»: tsennostno-smyslovoj status geroja v poeticheskom narrative*]. – *Журнал Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского*, 2012, с. 425–430.

Шелогурова, Г. Реликты рыцарского идеала в русской поэзии кризисной эпохи. А. Блоки Н. Гумилев [Shelogurova, G. N. *Relikty rytsarskogo ideala v russkoj poezii krizisnoj epokhi. A. Bloki i N. Gumilev*]. – *Вопросы литературы*, 2011 № 6, с. 205–228.

Шкловский, В. *Собрание сочинений в трех томах* [Shklovskij, V. *Sobranie sochinenij v trekh tomakh*]. – Москва: Худ. лит. 1974.

Эпштейн, М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии [Jepshtejn, Mihail «*Priroda, mir, tajnik vselennoj...*»: *Sistema pejzazhnyh obrazov v russkoj po-jezii*]. – Москва: Высшая школа, 1990.

Mielniczuk, J. На пути к «морали ценности». Рыцарская топика или аксиология нового рыцарства – опыт соотнесения: «Бедный

рыцарь» Елены Гуро и «Рыцарь кубков» Терренса Малика [Mielniczuk, J. Na пути k «moralі tsennosti». Rytsarskaya topika ili aksiologiya novogo rytsarstva – opyt sootneseniya: «Bednyu rytsar'» Eleny Guro i «Rytsar' kubkov» Terrensa Malika]. – *Acta Neophilologica*, 2 (XXIV). 2022, p. 165–180: <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/an/article/view/7804> (Посл. проверка 19.06.2023).

Eleonora Shestakova, DSc

Donetsk, Ukraine

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2000-9208>

E-mail: shestakova_eleonora@mail.ru; shestakovanora2016@gmail.com.

Граници на човешкото
Природни утопии и
дистопии

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

Виолета Вичева

Институт за литература – Българска академия на науките

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

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

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

Violeta Vicheva, PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

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

Keywords: *Marlene Haushofer, „Die Wand“, „Die Mansarde“, Humankind, Nature*

След като е живяла две години и половина сама в планината, вярвайки, че е последното оцеляло човешко същество, безименната протагонистка в романа „Стената“ застрелва смъртоносно мъжа, който е убил бика, а след това и кучето ѝ. Застрелва го без колебание и без да се опита да размени нито дума с него, броени секунди, след като го е заварила до труповете на животните. А после не съжалява: “[...] нямаше как да не го улуча. Радвах се, че е мъртъв, щеше да ми бъде трудно да убия ранен човек”¹.

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

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

Кой от двамата им се е отдалечил повече от човешкото?

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

Романът не проследява историята на мъжа. Остава ни да съдим как е оцелявал действията и вида му в единствената сцена, в която се появява. Той е лишен от собствен глас,

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

² *Ibid.* p. 184.

докато повествованието е водено от протагонистката, която решава да напише доклад за преживяното от нея за времето от мистериозното изникване на стената до настоящия момент.

Романът на Марлен Хаусхофер, излязъл през 1963 г. и смятан за нейното ключово произведение, е бил обект на анализи, изхождащи от различни перспективи, четен е на фона на ядрената надпревара по време на Студената война, като феминистки роман, като роман за Икономическото чудо (*Wirtschaftswunder*). Неслучайно Даниела Щригл, задълбочена изследователка на Хаусхофер, го описва като „роман, улавящ века“³. В третото десетилетие на 21 век, макар парадоксално отново да има повод за страх от ядрено унищожение, творбата продължава да разгръща значенията си и все по-често е разглеждана в контекста на екологичната етика и идеята за постантропоцентризма.

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

Дюил смята, че размишленията върху художествен текст като „Стената“ биха могли да бъдат средство, „макар и скромно“, да превъзмогнем неспособността си за осмисляне сериозността на „настоящото състояние на планетата“⁶. Тя обаче се възползва от това средство само доколкото да заключи, че романът изобразява резкия преход от изкопаеми

³ Strigl, D. *Marlen Haushofer: Die Biographie*. – München: Claasen, 2000. p. 260.

⁴ Dhuill, C. *Fuelling Lockdown: Haushofer's Die Wand as a Text of the Great Acceleration*. – In: *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*. A. Capovilla (Ed.). – Berlin: Frank u. Timme, 2022, p. 19–40.

⁵ Littler, M. *The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen*. – In: *Ibid.* p. 41–58.

⁶ Dhuill, C. *Fuelling Lockdown*, p. 21.

горива (света преди изникването на стената) към режим на пестене и ефективно използване на енергия (живота на героинята след стената) като стратегия за удължаване на настоящето, чийто бъдещ хоризонт е затворен⁷.

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

Дюил интерпретира убийството на мъжа в романа единствено като „кратко и катастрофично отклонение от поддържащото живота равновесие“⁸, което разказвачката е постигнала и към което ще успее да се завърне, тъй като на финала на разказа се очаква раждането на ново теле.

Не мисля, че е възможно да подминем факта, че убивайки мъжа, героинята на практика слага край на човешката цивилизация. Ето защо започнах с края. Тъкмо идеята за неизбежния край, и то не само на отделния индивид, а на човечеството, е според мен ключът към „екологичния“ прочит на творбата. Когато разтегляме настоящето прекалено, то неизбежно ще се прокъса⁹. Романът на Хаусхофер предлага едно радикално решение на този проблем – само съзнанието за собствената крайност може да отмести човека от антропоцентричната му гледна точка и да излекува мегаломанията и nihilизма му, които са в основата на завоевателския и разрушителен начин, по който третира

⁷ *Ibid.* p. 27.

⁸ *Ibid.* p. 36.

⁹ В своята теория за широкото настояще философът Ханс Улрих Гумбрехт описва времето, в което живеем, именно като епоха, препълнена със символи, но с изтънял смисъл – едно проточващо се настояще без бъдещ хоризонт: Gumbrecht, H. *Unsere breite Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015, p. 17.

природата.

В своята „Теория за Земята“ от края на XVIII в. Джеймс Хътън, основателят на геологията, разглежда Земята като самообновяваща се система, в която не се наблюдават край и начало. Той смята, че нейното предназначение е да бъде обитаем дом за хората, а силите в нея си взаимодействат така че:

ние получаваме в изобилие необходимите неща, за да живеем; доставят ни се неща, спомагащи растежа и съхранението на нашата животинска природа, както и други, чрез които да храним нашия интелект и да го използваме¹⁰.

Днес, макар да знаем, че не просто ни се доставят неща и че тези неща не са неизчерпаеми, антропоцентричното ни мислене не може да обхване идеята за край на човечеството. Макар че на фона на 4,5-милиарда години – от толкова съществува планетата – холоценът, да не говорим за антропоцена, са напълно незначителни периоди от време, не можем да си представим, че цивилизацията ни е именно това – период – и че няма външна цел или смисъл на съществуването ни, които да го правят наложително.

Героинята в „Стената“ разсъждава върху проблема за смисъла:

Случват се неща и аз, като милиони хора преди мен, търся в тях някакъв смисъл, защото суетността ми не позволява да призная, че целият смисъл на дадено събитие е ограничен до самото него. Никой бръмбар, който нехайно стъпча, ще съзре в това тъжно за него обстоятелство тайнствена предопределеност от универсално значение. Приятната топлина на слънцето, кратка пронизваща болка и нищо. Само ние сме осъдени да преследваме някакъв смисъл, който не би могъл да съществува. Не зная дали някога ще се примиря с това прозрение. Трудно е да надмогнеш древната вродена мания за величие¹¹.

¹⁰ Хътън, Дж. Из „Теория на Земята“. – *Пеат некогаи*, 2019, бр. 026.

¹¹ Haushofer, *Die Wand*. p. 160.

Смирението, себеотрицанието и чувството за дълг към животните – борбата с човешката (и) мания за величие – са онова, благодарение на което героинята оцелява.

Когато си спомням първото лято, забелязвам, че то е белязано много повече от грижата за животните, отколкото за собственото ми отчаяно положение. [...] Не зная какво би се случило, ако отговорността за животните ми не ме беше принудила да върша поне най-необходимите неща¹².

При това тя не просто остава жива, както е останал жив мъжът, а води достоен и удовлетворителен живот: „Все още ми харесва да съм жива, но един ден ще съм се наживяла достатъчно и ще съм доволна, че краят настъпва“¹³.

В приемането на това, че е смъртна като всички други създания, се корени нагласата, че е равнопоставена и дори зависима от природата, а не я превъзхожда:

Не виждам какво недостойно има в това, като всяко животно, да носиш своя товар и в крайна сметка като всяко животно да умреш. Не знам дори какво е достойнство. Да се родиш и да умреш не е достойно, случва се на всяко създание и не означава нищо повече от това¹⁴.

Този начин на себевъзприемане от страна на героинята – като същество, не по-различно от останалите живи твари, често се интерпретира от изследователите на Хаусхофер като загуба на идентичност, на женственост, на човешкост.

Повествователката сама говори за „трансформация“, която се случва с нея. Литлър тълкува тази трансформация в светлината на постхуманизма и постантропоцентризма на Роза Брайдоти, която дефинира последния като „сливане на човека с продуктивната и иманентна сила на живота в

¹² *Ibid.* p. 51, 52.

¹³ *Ibid.* p. 70.

¹⁴ *Ibid.* p. 51.

неговите нечовешки аспекти“¹⁵.

Но струва ми се това сливане не гарантира равнопоставяне на човешко и нечовешко то е по-скоро визия за надмогване на досегашните граници на човешкото. Постантропоцентризмът на Брайдоти не е антиантропоцентризм, човекът център не престава да бъде такъв, а се разгръща и обхваща всичко.

Макар безименната разказвачка да възприема животните си като семейство – в този смисъл тя говори за „моите“ животни, а не като някакъв собственически жест, – да сравнява външния си вид със стъблото на дърво и изобщо да обича природата, не означава, че мисли себе си като едно цяло с нея. Ако може да се говори, че тя се отдалечава по някакъв начин от човешкото, то това е в смисъла на морално разграничаване от него, и то от присъщите му агресивност, жестокост и липса на чувствителност:

Най-сетне котката изглеждаше готова да забрави злото, причинено ѝ от хората [...] ¹⁶; Но тъй като преди опасността винаги беше идвала от хора, не можех да се приспособя наново толкова бързо. Единственият враг, който дотогава бях познала, беше човекът ¹⁷; Спомням си много добре колко малко въображение имаха повечето хора. Може би това беше късмет за тях. Въображението прави човека твърде чувствителен, раним и беззащитен“¹⁸.

Екскурс: няма пълно сливане, само може би в смъртта. Романът „Мансардата“ (1969)

Именно въображението е онова, което спасява героинята на Хаусхофер в романа „Мансардата“, писан пред хоризонта на един радикален край – в последните месеци от живота на авторката, страдаща от неизлечимо заболяване.

¹⁵ Braidotti, R. *The Posthuman* – Cabridge/Malden: polity press, 2013, p. 66.

¹⁶ Haushofer, *Die Wand*. p. 33.

¹⁷ *Ibid*. p. 16.

¹⁸ *Ibid*. p. 30.

Изследователите с основание тълкуват произведението като роман за брака – динамиката между половете е основна тема в творчеството на писателката, но образът на природата много силно присъства и тук. Отношението към нея е своеобразен лакмус, който разграничава чувствителните и грижовните от безчувствените и жестоките. Въображението, предикат единствено на човека, корелира по точно определен начин с нагласата му към природата.

Не ми е важно да зная наименованията, посочени в книгите по естествена история. „Красиво дърво“ ми е напълно достатъчно. За мен някои птици се казват червенокрачки или зеленопернатки, а всеки бозайник, чието име не ми е известно, наричам „козинесто животно“, дългоухо, рунтавоопашато, кръгломуцунесто, меко като коприна козинесто животно [...]. На онова дърво му е все едно как го наричам. [...] То не знае за моето съществуване¹⁹.

Осезаеми са нежността и смирението, с които разказвачката говори за природата, както и въображението, с което я обича. Изходът от нейното монотонно ежедневие на домакия и от живота в брак, в който всичко е толкова удобно, че е станало нетърпимо, е мансардата, където тя остава насаме, за да рисува птици. Преди време въображението ѝ е намерило друг начин да я измъкне от непоносимия за нея свят, за който се чувства непригодна със съзнание, в което има само образи, но не и разумни мисли²⁰ – чрез психосоматична глухота. В онзи период тя сънува (или мечтае, глаголът на немски е един и същ):

...за разрушени градове и пейзажи, в които няма хора, само порутени статуи [...]. Лягам на земята, в избуялата трева, и заспивам. Но това не е сън, а безсъзнание, и е винаги. В последния момент на угасването винаги съм много щастлива²¹.

¹⁹ Haushofer, M. *Die Mansarde*. – Berlin: Ullstein, 2005 (2013), p. 6.

²⁰ *Ibid.* p. 220.

²¹ *Ibid.* p. 99.

Картина, впрочем силно напомняща на ситуацията в „Стената“. Този копнеж към (саморазтваряне в) природата героинята продължава да изпитва и след като е решила да се завърне, започвайки пак да чува, в света на хората, където е оставила твърде много. Само в своята мансарда може да се отдава на този копнеж отново – опитва се да нарисува птица, която да не е „единствената птица на света“²², т.е. да изглежда жива, „да знае, че освен нея има и други от нейния вид“. Веднъж е била близо, но картината се е загубила във войната – жестоката човешка същност е непреодолима пречка пред постигането на идеала на природата. Вкоренена като всеки човек в културата, колкото и да се опитва да избяга, разказвачката няма как да твори природа или да се слее с нея като в мечтателното съновидение. Въпреки всичко, накрая тя успява да нарисува картина, която я прави щастлива. Изобразява дракон, същество, на което му е „позволено да бъде единствено на света“²³, хибрид между култура и природа, плод на въображението и все пак животно. Тогава протагонистката най-после спира да мисли за каквото и да е: „... прекрасна празнота и тишина. Така си представям небето ... бях изпразнена, обвивка около нищо ... и бях доволна“²⁴.

Сякаш едва тоталното себеотрицание или смъртта е точката, в която човекът е в състояние да достигне природата.

Обратно зад стената

Макар и останала последният човек на земята, героинята от „Стената“ не си прави илюзии, че може да бъде част от природата, нито се заблуждава за човешката си същност и вина:

...по пътя обратно съвсем бавно се превърнах отново в

²² *Ibid.* p. 18.

²³ *Ibid.* p. 218.

²⁴ *Ibid.* p. 220.

единственото същество, което нямаше място тук, в човек, зает с объркани мисли, кършеш клони с грубите си обувки и практикуващ кървавото занимание на лова [...]. Хората играеха собствените си игри и те почти винаги свършваха лошо. Нямаше за какво да се оплаквам, бях една от тях и не можех да ги съдя²⁵.

Убийството на човек също не е връхна точка на нейното обезчовечаване, а е поемане на отговорност спрямо всичко друго живо в нейната гора: „И пак бих се опитала да го залича, защото не можех да допусна подобно създание да продължава да убива и руши“²⁶.

Не е случайно обаче, че тя започва да пише доклада си след тази случка. Макар, тъй като следва хронологията на събитията, да я разказва едва малко преди края, за читателя още в началото става ясно, че след две години и шест месеца в планината героинята е преживявала някаква травма: „пиша, за да не загубя разсъдъка си“²⁷. А след като, четейки разказа ѝ, сме я опознали като жена, която не само никога няма да свикнес убиването на дивеч, но и е неспособна да разруши мравуняк, лесно можем да си представим, че убийството на човешко същество не ѝ коства никак малко. Загубата на животните обаче е не по-слабо травматична, за нея тя означава намаляване с две на основанията да продължава да съществува: „докато в гората има нещо, което мога да обичам, ще го правя; а един ден, когато наистина вече няма нищо, ще спра да живея“²⁸.

Романът „Стената“ на Хаусхофер прави възможно да мислим един постантропоцентричен свят, без от това разсъдъкът ни да блокира. Свят, в който не преставаме да бъдем хора, но новият център е любовта, която не прави разлика между формите на живот. Думата, която е използвана в текста за назоваване на тази любов нее „чувство“ (Gefühl) –

²⁵ Haushofer, *Die Wand*, p. 42, 140.

²⁶ *Ibid.* p. 109.

²⁷ *Ibid.* p. 6.

²⁸ *Ibid.* p. 108.

единствено хората чувстват – а е „порив“, „импулс“, „възбуда“ (Regung).

Няма по-смислен импулс от любовта. Тя прави за обичайния и обичания живота по-поносим. Само да бяхме прозрели навреме, че това е единствената ни възможност за по-хубав живот... Не мога да спра да мисля за това. Не мога да разбера защо трябваше да тръгнем по грешния път. Знаем единствено, че вече е късно²⁹.

Като избират писането и съответно рисуването, героините и от двата романа се опитват да останат на верния път – чрез въображението, което ги прави „чувствителни, раними и беззащитни“, а с това им дава и единствената възможност за спасение – да обичат.

Библиография

ХЪТЪН, Дж. Из „Теория на Земята“ [Hutton, J. Iz „Teoriya na Zemyata“]. – *Печат некогаш*, 2019, № 026, <https://peatnekoga.com/issue-026/hutton-theory-of-the-earth/> (Посл. проверка 31.05.2023).

Bibliography

Braidotti, R. *The Posthuman* – Cabridge/Malden: polity press, 2013.

Dhuill, C. Fuelling Lockdown: Haushofer's Die Wand as a Text of the Great Acceleration. – In: *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*. A. Capovilla (Ed.). – Berlin: Frank u. Timme, 2022, p. 19–40.

Gumbrecht, H. *Unsere breite Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015.

Littler, M. The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen. – In: *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*. A. Capovilla (Ed.). p. 41–58.

Strigl, D. *Marlen Haushofer: Die Biographie*. – München: Claasen, 2000.

²⁹ *Ibid.* p. 160.

Violeta Vicheva, Assist. Prof. PhD
Institute for Literature – BAS
ORCHID ID: 0009-0009-4754-8448
E-mail: violeta_vicheva@hotmail.com

МЕГАРОМАНЪТ И МОДЕЛИРАНЕТО НА ПРИРОДАТА

Александър Попов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: *Статията работи с дефиниция на природното като онова, което е винаги на границата на човешкия свят. Човешкото в случая бива разбирано в един разширен смисъл, според който то вече е повече от човешко – плетеница от взаимовръзки между човешки и нечовешки сили, наред която класическите разграничения от типа субект – обект, природа – култура и пр. губят полезността си. Една от формите, които литературата изобретява, за да удържи това разбиране и да го задържи в диалог, е тази на мегаромана – специфичен тип роман, зародил се средата на XX в. и белязан от конкретни формални характеристики, като например комбинация от максимализъм и минимализъм, енциклопедичност, отвореност, параноично въображение и пр. Статията разглежда четири мегаромана и очертава теоретичните модели, които всеки от тях предлага като инструмент за мисленето на природата в контекста на съвременния глобализиран и климатично изменен свят.*

Ключови думи: *природа, повече от човешко, мегароман, модели*

THE MEGA-NOVEL AND THE MODELING OF NATURE

Alexander Popov

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Abstract: *This article adopts a definition of the natural as that which always inhabits the borders of the human world. The human in this case is understood in a broadened sense, according to which it has already become more than human – a tangle of relations between human and nonhuman forces, amidst which classical distinctions of the kind subject – object, nature – culture, etc. lose their utility. One of the forms which literature invents to hold on to this understanding and to dialogize it is that of the mega-novel – a particular type of novel born in the*

middle of the 20th century and marked by specific formal characteristics such as the combination of maximalism and minimalism, encyclopedicity, openness, paranoid imagination, etc. The article turns its attention to four mega-novels and adumbrates the theoretical models proposed by each of them as a tool to think nature in the context of our contemporary globalized and climate-changed world.

Keywords: *Nature, More-Than-Human, Mega-Novel, Models*

Въпросите за дефинирането и моделирането на природата днес са сякаш по-важни от всякога. От началото на ХХІ в. хуманитарните и социалните науки интензивно се занимават с понятието „антропоцен“ – все още неофициално название, предложено от Нобеловия лауреат в областта на химията Пол Крутцен, което да обозначи новата геологическа епоха, в която човекът се явява основен фактор за всеобхватни планетарни промени¹. Идеята за антропоцена позволява концептуално, стратегическо и тактическо прегрупиране на силите, които се борят за по-мъдро съжителство между човечеството и останалия природен свят. Формирането на новата екологична мисъл и на новото екологично въображение обаче се изправя пред сериозни трудности. Дори самото име „антропоцен“ бива оспорвано живо, най-малкото доколкото не е ясно дали отговорността за мащабните промени следва да падне върху целия човешки вид като такъв, или би било по-полезно и справедливо тя да се проследява до по-конкретни модели на организиране на света, като тези на капитала и на земеделската плантация. Може би дори би било полезно тази предполагаема нова епоха да се мисли като не просто човешка, а като *повече от човешка*, като ансамбъл от преплетени истории, в който различни видове, материалности и знакови системи творят безконечно един по дефиниция незавършен свят².

¹ Crutzen, P. *Geology of Mankind*. – *Nature*, 2002, № 415, с. 23.

² Haraway, D. *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. – *Environmental Humanities*, 2015, № 6.1, с. 159–165.

В епохата на антропоцена двойките човек – природа, човешко – нечовешко, субект – обект, вътре – вън, природа – култура и др. изглеждат като постоянно движещи се позиции. Така дефинирането на природата и моделирането ѝ се оказват всъщност въпроси за дефинирането и моделирането на самия човек, на неговите външни и вътрешни граници. Природата бива разобличена като несъществуваща в екокритиката³, или пък бива дефинирана като онова, което оказва съпротива на труда в новите материализми⁴. Във всеки случай тя е неидентичното, онова, което разколебава човешкото и го прави винаги повече от човешко. Това разбиране за природата я изважда от предварително ограничени топоси и ситуации, в които човекът пристъпва само понякога, сякаш в рамките на някакво специално, почти ритуализирано време. Напротив, природата е навсякъде, където е човекът, тя е призрачното присъствие, което го преследва повсеместно. С разгръщането на човешкото в *повече от човешко* – благодарение на сложното преплитане на видове, знакови системи и времеви хоризонти, характерни за глобализирания свят на антропоцена⁵ – понятието „природа“ като че ли за пръв заработва пълноценно и на равни начала с понятието за човешкото. Природата вече наистина е навсякъде, защото и човешкото, разтегнато до повече от човешко, е навсякъде. Тя оказва своето съпротивление във всяка една точка на света и по този начин го описва в цялост, макар и в негатив.

Ако природата представлява тази най-изчерпателна цялостна карта на света, съществуват ли форми на познание, които се опитват да преработват и удържат тази цялост? Науката е естествен кандидат за такова звание, но според това разширено разбиране природата взаимодейства с целия повече

³ Morton, T. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

⁴ Wark, M. *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. – London: Verso Books, 2015.

⁵ Haraway, D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. – Durham, NC: Duke University Press, 2016.

от човешки свят и съответно за нейното описание и моделиране не са достатъчни само естествените науки, към този проект трябва да бъдат привлечени хуманитарните и социалните науки, а всъщност и философията и изкуството. При това, всички тези форми на човешката мисъл⁶ следва да бъдат оркестрирани в сложна динамична структура, която да има капацитета да „заснеме“ менливата природа отново и отново. Опити за такова композиране на човешкото познание все пак има и настоящият текст ще се съсредоточи върху клас от обекти, в които се наблюдава в щрих подобно моделиране на природата.

Мегароман и мегатекст

През втората половина на ХХ век добива популярност нов тип роман, наричан „системен“, „максималистки“, „енциклопедичен“, „мегароман“ и пр. Мегароманът се отличава с извънредно голям обем и с комбиниране в различни степени на конкретни формални характеристики: стремеж към тотална репрезентация на света, енциклопедичност, интензивно смесване на максимализъм и минимализъм, полифоничност, наличие на различни форми на всезнаещ разказвач, параноично въображение, интерсемиотичност, преплитане на реализъм и анти-реализъм, етически залог и др.⁷ За емблематичен негов представител може да се счита романът *Gravity's Rainbow* (1973) на Томас Пинчън. Тази форма и до днес се позиционира успешно спрямо широк спектър от публики: от читатели на „висока литература“, през „мейнстрийм“, до жанрова и контракултурна литература, което подсказва, че бива

⁶ Науката, изкуството и философията са посочени като трите основни форми на мисълта в „Що е философия?“ на Делъоз и Гатари; вж. Делъоз, Ж. и Ф. Гатари. *Що е философия?* – София: Критика и хуманизъм, 1995.

⁷ Ercolino, St. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. – New York City, NY: Bloomsbury Publishing USA, 2014.

припозната като полезен инструмент за преработване на въпроси от универсална, или поне глобална, важност.

В настоящия текст предлагам хипотезата, че тази поливалентност на мегаромана следва естествено от неговия полифоничен и жанрово хибриден характер, чиято най-честа употреба е да гради когнитивна карта⁸ на необозримите „тоталности“ на съвремието: дълбоките промени в субектността, предизвикани от глобалните комуникационни технологии; желанието за утопично скъсване с отчужденото настояще; климатичната криза и отношението човек – природа. Всъщност, самото понятие за жанр все по-често бива разглеждано не като тясно обусловено от формална рамка, а като понятие от литературната прагматика и социология – инструмент, чрез който читателските общности се опитват да схванат все по-рязко променящия се свят, особено що се отнася до жанра на научната фантастика⁹. За самата научна фантастика пък може да се мисли като за инструмент, който от самото си начало е използван за осмисляне на различни типове „тоталности“: идеите за империята и за утопията, а в съвремието – за повсеместно свързания от технологиите свят и за планетарната климатична криза¹⁰.

В теоретичните разработки върху научнофантастичния жанр се откроява важното понятие „мегатекст“, което би могло да даде полезен механизъм за анализирането на мегаромана. В литературата на реализма мегатекстът е онова енциклопедично натрупване, било то на исторически, географски, научни и пр. „факти“, което подсказва на читателя пътищата на най-слабо съпротивление през реалисткия текст, тоест мегатекстът е на практика невидимото фоново познание, което не поставяме под съмнение. В научната фантастика

⁸ Jameson, Fr. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. – London: Verso Books, 1992, p. 51.

⁹ Rieder, J. *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*. – Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017.

¹⁰ Canavan, G. *Theories of Everything: Science Fiction, Totality, and Empire in the Twentieth Century*. Докторска дисертация, Duke University, 2012.

мегатекият е жанрова енциклопедия, състояща се от различни възможни светове, изградени от научнофантастични текстове в читателското въображение и поставени в контраст със стабилното енциклопедично познание за „истинския“ свят. В този смисъл жанровият мегатекст е динамично изменящ се набор от читателски стратегии¹¹. Научнофантастичният мегатекст може да бъде мислен като инструмент за схващане на липсващите тоталности, тоест за конструиране на алтернативни хипотези за функционирането на света, в противовес на утвърдените реалистички норми; за разкриването на една по-взеохватна природа, която представлява границата не просто на наличния човек, но и на човека като потенция.

Мегароманът наподобява организацията на мегатекста, с тази разлика, че неговият стремеж да изгради подобна система в собствените му рамки го подтиква към смесица от максимализъм и минимализъм, към силна формална и съдържателна фрагментаризация, която обаче в никакъв случай не се задоволява с фокус върху епизодичното, а напротив – устремява се към глобален обяснителен модел. Фредрик Джеймисън пише, че научната фантастика изземва традиционната за литературата функция да конструира алтернативни версии на стабилната репрезентация на света, а писатели като Пинчън полагат особени усилия да интегрират наново тези формални възможности във „високолитературния“ роман¹². В научнофантастичния роман другият, фантастичният свят е ясно разграничен от т.нар. „реалистична“ репрезентация на т.нар. „истински“ свят. Мегароманът, за разлика от фантастиката, често преплита другия свят в тъканта на реалното и подкопава презумпцията за единна, стабилна реалност; в този смисъл неговият текст е постмодерен текст, но в същото време той се родее с научната

¹¹ Broderick, D. *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*. – London: Routledge, 1995.

¹² Jameson, Fr. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. – London: Verso Books, 2005, с. 270.

фантастика по това, че алтернативните перспективи към реалното, които предлага, са изпълнени с потенция да *заменят* това консесусно „реално“, тоест те биха могли да бъдат антиципаторен проект за автентична промяна.

На следващите страници ще представя схематично четири романа, за които в различна степен може да се твърди, че спадат към категорията „мегароман“. Те споделят общ интерес към отношението човек – природа, но за да покажа, че има смисъл да бъдат разглеждани заедно, ще обърна особено внимание на три конкретни техни формални характеристики. Хипотезата ми е, че именно тези черти на мегаромана го правят подходящ инструмент за изследването на всеобхватни проблеми от този род. Трите характеристики формулирам по следния начин:

1) Наличие на различни форми на параноично или проноично въображение¹³ и/или на всезнаещ разказващ; и двете текстови характеристики указват, че в художествения свят съществуват позиции, от които е възможно той да бъде обзрян в неговата тоталност;

2) Интензивно енциклопедично натрупване на факти, понятия и вътретекстови модели, които се отклоняват от консенсусната „реалистична“ репрезентация на света. Въпросното натрупване не секва по продължение на целия текст, както в максималистки, така и в минималистки план, тоест както на ниво свят и макросюжет, така и на нивото на отделния епизод. Това води до усещането, че романът конструира сам себе си като „мегатекст“, тоест като *текст + енциклопедично познание*;

3) Противоречиво усещане за едновременната отвореност на романа и за неговата завършеност. Мегароманите рядко стигат до развързка, която възстановява света в състояние на баланс, те често изглеждат хаотични и лишени от ясни структуриращи принципи. Въпреки това,

¹³ Под „проноично“ или „проноя“ тук имам предвид обратното на „параноя“ – увереността, че съществува конспирация, чиято цел е да подкрепя и предпазва проноика.

поради стремежа им да обхванат тоталности, мегароманите са извънредно податливи на четене през модели, които споделят подобни стремления към описателна и обяснителна изчерпателност. Затова към всеки един от разгледаните романи ще предложи и по един теоретичен модел, загатнат от самия текст.

Просвещение, карнавал и картографирането на света

Първият пример за мегароман е и най-прототипен – *Mason & Dixon* (1997), отново на Томас Пинчън¹⁴. Той разказва за съвместната работа на Чарлс Мейсън и Джеремайа Диксън – английските геодезисти и астрономи, които през 60-те години на XVIII в. очертават границата между щатите Пенсилвания, Мериленд, Делауеър и Западна Вирджиния – изкуствена човешка линия, която разсича природното чрез методите на съвременната наука. Романът разказва още за приключенията на Мейсън и Диксън във Великобритания, Южна Африка и острова Света Елена в Атлантическия океан. Написан като емуляция на британските романи от фикционалното му съвремие, в него се усещат отгласи от Стърновия „Тристрам Шанди“ (1759) и от „Пътешествията на Гъливер“ (1726) на Суифт. Пинчън влита в текста огромно разнообразие от влияния – класически, библейски, орфически, просвещенски. Тези разнородни елементи се боричкат в карнавални аранжimenti, наред които консенсусната реалност като че ли се оттегля и изпод нейното одеяло се разкрива далеч по-странен и неуталожен свят на потенциална трансформация, но и на страховити, безлични, античовешки сили. Героите му кръстосват свят, който е на ръба на гигантско превръщане, на преход към епохата на капитализма, задвижена до голяма степен от робовладелство, колониализъм и екоциден екстрактивизъм. Главите, развиващи се в Америка, показват земя, бременна с революция, привиждана едновременно като библейски рай и като потенциалната рационална утопия на

¹⁴ Pynchon, Th. *Mason & Dixon*. – London: Picador, 1997.

Просвещението, но също така и като изпълнена със знаци, предвестващи установяването на глобалния капитализъм, конsumerизма и климатичната криза.

Като във всички Пинчънови романи, параноичното въображение е всепроникващо и в случая разгърнато като реакция спрямо безличния рационализъм на Просвещението, срещу неназовимите и невидими „Те“, бъдещите господари на света, които присъстват на практика във всички романи на Пинчън. Макар *Mason & Dixon* да е исторически роман, той също така попада в жанра на алтернативната история, или поне на потенциалната история, тъй като очертава възможни траектории на развитие, които се различават от познатите ни, както например когато ненадеждният разказвач на романа се пита дали когато Британия сънува, нейният сън не е именно Америка. Мегатекстът на *Mason & Dixon* се опитва да очертае потенцицията на историята, сноповете минало, настояще и бъдеще, положени в поле на взаимодействащи си сили. Моделът, който бихме могли да възприемем като организиращ тук, е този на Бахтиновия карнавал, на завръщането към телесното и на карнавализацията на историята, която винаги клони към ново превръщане; на карнавалния смях в неговото утопично измерение на пробив в реалността; на постсекуларизма като отхвърляне както на религиозната догма, така и на сциентисткото еснафство. Този потенциал за различно случване на историята е маркиран като възможност за осмисляне на път, който не води към климатичната криза и процесите на изтощаване на планетата, разгръщащи се днес.

Природата като автор

Романът „Дървесна история“ (2018) на Ричард Пауърс е епически опит за претворяване и пренастройване на митологичните, концептуалните и феноменологическите апарати, чрез които хората взаимодействат с природния свят¹⁵. Романът атакува антропоцентризма, като в своя неназовим

¹⁵ Пауърс, Р. *Дървесна история*. – София: Колибри, 2022.

център поставя *нечовешки* разказвач – дърветата на планетата, или по-скоро световните гори. Той се опира на действителни научни открития от последните десетилетия, които показват, че дърветата са способни да комуникират с индивиди както вътре в своя собствен вид, така и извън него, използвайки хиляди различни химически съединения; че могат да сигнализируют за опасност, да отблъскват насекоми, да призовават на помощ съюзнически хищници, да изпращат информация и дори хранителни вещества – всичко това благодарение на широкообхватна подземна мрежа от микоризни гъби, наречена от някои учени „wood wide web“¹⁶.

„Дървесна история“ имплицитно признава, че всеки опит за неантропоцентричен разказ е обречен, тъй като той няма как да съществува извън езика. Затова този ефект е постигнат косо, чрез целенасочено пречупване на нечовешката гледна точка през човешки форми на повествование – на разказа, на буржоазния роман, на приказката, на научната фантастика. Дървесните разказвачи никога не се показват пряко – те винаги са маскирани иззад човешките герои, но организацията на текста указва, че полифоничната сюжетна конструкция на романа е всъщност дело на самите гори – техният разказ през сетивата на човешките герои е същевременно начин да разгърнат планетарните си коренища и микоризни мрежи в човешката семиосфера. Многобройните човешки гледни точки, въввлечени в битка за спасението на горите, се оказват оркестрирани от надчовешки разум, разгръщащ се в рамките на надчовешки времев и пространствени мащаби – разказът се оказва и *действието*. Мегатекстовото натрупване се осъществява по множество линии, специфични за разнообразните човешки гледни точки: на художник, програмист, психолог, инженер, юрист, театрал, войник, ботаник, дори застраховател. Шекспир, Овидий, Станфордският затворнически експеримент, изследванията на

¹⁶ Волебен, П. *Тайният живот на дърветата*. – София: Ера, 2017.

Сюзан Симард¹⁷, историята на американския кестен, легенди от индийски и китайски произход, идеята за изкуствен интелект, пърформанс на Марина Абрамович – целият този материал бива преработен под формата на знакова мрежа от взаимни препращания; енциклопедичното познание за света е усукано и интерпретирано от нечовешка гледна точка и чрез тази мегатекстова стратегия „нашият“ свят се измества и спира да бъде наш. Природата пише сама себе си.

Един потенциален модел на четене на романа е семиотичният модел на знака на Чарлс Сандърс Пърс и по-конкретно неговата типология на знака, разграничаваща между икони, индекси и символи. В своето етнографско изследване, посветено на племената Руна в еквадорска Амазонка, антропологът Едуардо Кон показва, че навсякъде, където съществуват форми на живот, присъстват и знаци¹⁸. Макар и човешкият вид единствен да е способен да създава и интерпретира символи, той е неразривно свързан в семиотична мрежа, изтъкана от трите типа знаци и включваща цялата жива околна среда. Анализът чрез теорията на Пърс позволява на Кон да не попада в капана на панпсихизма и да държи сметка за специфичните преходи на информация, които се осъществяват в тази тотално свързана мрежа. „Дървесна история“ използва формите на литературата, за да създаде модел на тази тоталност, който в никакъв случай не е ко-екстензивен с нея, но създава илюзията за друго, нечовешко преживяване на света, което дестабилизира онтологическите ни схващания.

¹⁷ Която е и вдъхновението за една от главните герои в книгата; вж. Simard, S. *Finding the Mother Tree: Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*. – London: Penguin Books, 2021.

¹⁸ Kohn, Ed. *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*. – Berkeley, CA: University of California Press, 2013.

Човечество, природа, свръхприрода

New York 2140 (2017) на Ким Стенли Робинсън дава ракурс към природното, който в някакъв смисъл синтезира разгледаните досега¹⁹. От една страна, това е роман за финансовата криза от първото десетилетие на XXI в., която се повтаря отново и отново в бъдещето като кошмарен сън; по тази линия романът може да се разглежда като занимаващ се основно с тоталността на глобалния финансов капитал. От друга страна, романът разказва също за климатично изменената планета 120 години след нашето настояще – нивата на световния океан са се повишили значително, в резултат на което крайбрежните градове са напълно или частично залети. Историята се занимава с полупотопения Манхатън, превърнал се в „Супер Венеция“ на бъдещето, и по-конкретно със свързаните премеждия на група нюйоркчани, живеещи в преобразуван в жилищен кооператив небостъргач в наводнения даунтаун. Също като при романа на Пауърс, героите представляват полифоничен ансамбъл от гледни точки, които в рамките на повествованието постепенно се хармонизират до степен дори вътретекстово да бъдат описвани чрез неантропоцентричния теоретичен апарат на мрежите от агенти на Бруно Латур²⁰. Драматично изменената природа принуждава човешкия свят да се адаптира към нея. Ню Йорк – сам по себе си метонимия за всички крайбрежни градове – се превръща в хибрид между природа и човечество, в диалектическо снемане на разликата между тях; човешкото съзнание, чийто произход е в природата, едновременно я претворява и бива претворявано от нея в динамична система, която Ернст Блох нарича *свръхприрода* в монументалния си труд върху утопичния принцип²¹.

¹⁹ Robinson, K. *New York 2140*. – London: Orbit Books, 2017.

²⁰ Latour, Br. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. – Oxford: Oxford University Press, 2005.

²¹ Bloch, E. *The Principle of Hope*. – Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

Що се отнася до другите две характеристики на мегаромана – те също присъстват, дори в хипертрофирала форма. Няколко от героите на романа са охарактеризирани с елементи на параноично въображение, а един от героите е всъщност безпльтен всезнаещ глас, наречен просто „гражданина“ – нещо като събирателен образ на нюйоркчанина, който залива читателя със светостроителна информация, често го хока и му обяснява как сюжетът на романа всъщност само илюзорно обяснява глобалните процеси на утопичната революция, една от тоталностите, с които се занимава той. Бидейки *научнофантастичен* мегароман, *New York 2140* също така съвсем съзнателно се отдава на строенето на мегатекст, като директно реферира към множество автори на научна фантастика. Успоредно с това романът представлява и своеобразна енциклопедия на Ню Йорк, чийто собствен мегатекст го позиционира като хипербект²², чието постъпателно превращение в свръхприрода все повече проблематизира границите между материално и семиотично.

Природата през лещата на перспективизма

Последният пример за мегароман можем да наречем спокойно и *анти-роман*. Това е *Always Coming Home* (1985), най-внушителният труд на Урсула Ле Гуин, друг голям утопист на XX и XXI в. и впрочем също така учител на Ким Стенли Робинсън. *Always Coming Home* маркира прехода между двата основни периода в кариерата на Ле Гуин. Този роман е „студена утопия“ – термин, който тя използва първо в есето си „Един не-Евклидов поглед върху Калифорния като бъдещо студено място“²³ и който заема от Клод Леви-Строс.

²² Morton, T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

²³ Ле Гуин, У. Един не-Евклидов поглед върху Калифорния като бъдещо студено място. – *dVersia*: <https://dversia.net/4424/a-non-euclidean-view-of-california-as-a-cold-place-to-be/> (последна проверка 3.06.2023).

Това е място, към което новодошлият трябва да се пригоди, вместо обратното; тази околна среда не следва универсални модели на прогрес и стандартизация, напротив, тя е дива, менлива, често предизвикваща дискомфорт, изпълнена с живот, но и със смърт; температурата на историческото време в нея е значително намалена.

Книгата представя сама себе си като етнография на народ, който „може би ще е живял дълго, дълго време след настоящето в района на северна Калифорния“²⁴, в едно бъдеще, което е преживяло екологичен колапс и се е възстановило от него. Битът и културата на обитателите на долината Напа не са пресъздадени чрез обичайните за западната литература линейни наративи. Текстът на Ле Гуин не разполага с център, нито с организиращ модел; състои се от фрагменти от автобиографичен роман, разкази, поеми, пиеси, антопологически есета, етнографски записи, легенди, музикални партитури, готварски рецепти, рисунки, карти, реконструирани митологични системи. Както отбелязва Браян Атебери, той е „хипертекст без компютърен интерфейс“²⁵ – в него може да се влезе от множество точки, той не би могъл да бъде четен в предвидима последователност и темпо и според обичайните читателски протоколи, поради което разпръсква читателското внимание обратно на центростремителните сили, които обикновено свързваме с романа като форма. Този мегатекст препраща дори на структурно ниво към себе си чрез кодексите и речниците, включени в етнографията. Параноичният разказвач в случая пък е самата етнографка, която епизодично изразява собствената си несигурност от привилегированата позиция на наблюдател; нейната параноя е

²⁴ Le Guin, U. *Always Coming Home (Author's Expanded Edition)*. – New York City: The Library of America, 2019, с. 7.

²⁵ Attebery, Br. *Always Coming Home and the Hinge in Ursula K. Le Guin's Career*. In: *The Legacies of Ursula K. Le Guin: Science, Fiction, Ethics*. Съст. Chr. Robinson, S. Bouttier and P. Patoine. – London: Palgrave Macmillan, 2021, с. 9–24.

свързана най-вече с отношението ѝ към възможността да се построи портрет на този бъдещо-минал народ.

Моделите, чрез които полезно можем да четем и организираме този анти-роман, разбира се произхождат от антропологията и етнографията. На първо място, самата структура на книгата следва труда върху калифорнийските индиански народи, издаден от бащата на Ле Гуин, антрополога Алфред Кръобер²⁶. Друг полезен модел е идеята на бразилския учен Едуардо Вивейрош де Кастро за *перспективизма* на америндските народи, който обръща семиотичните функции на тялото и душата – западната метафизика постулира, че само хората притежават душа, докато телата на живите същества са онтологически сравними и разположени в континуум²⁷. Според америндската космология всички живи същества, човеци и нечовеци, имат душа от един и същ онтологически тип, а именно разликите в телесното ситуират различно перспективата им в света. *Always Coming Home* несъмнено е перспективистки текст в този смисъл, доколкото целенасочено размножава гледните точки и измества центъра извън човешкото и доколкото представя човека като обживян от няколко различни души, тоест сам същество с множество центрове на битие. В него природата бива преживявана винаги наново, защото всяко място е свой собствен център на света, населено от множество перспективи, които обаче не са изцяло недостъпни за човека, останал свързан в природната семиосфера.

Мегатекст и мегамодел

Всеки от предложените тук модели – литературоведски, семиотичен, философски, антропологически – бива загатнат в по-малка или по-голяма степен от литературен текст, който се

²⁶ Kroeber, A. *Handbook of the Indians of California*. – New York City: Dover Publications, 1976.

²⁷ Viveiros de Castro, Ed. *Cannibal Metaphysics*. – Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

опитва да репрезентира тази постоянно убягваща тоталност на природата. Мегароманът изначално си дава сметка, че задачата му е неизпълнима, че той може само да приближава това усещане. Всеки мегатекст, породен от мегароман, е по необходимост незавършен и отворен, на практика тематизиращ собствената си незавършеност, за разлика от други литературни произведения, които умишлено търсят формална затвореност и херметизъм. Тъй както научнофантастичните текстове често препращат едни към други, мегароманите разработват собствените си модели така, че последните да подлежат на комбинация и сплитане с други модели. Тази възможност за комбиниране с нарастваща сложност на моделиращи инстанции е именно големият проект на мегаромана, устремил се към мегамодел на природата. Такъв един мегамодел също не би бил затворен, защото самото му наличие продължава да разширява понятието „природа“ и да поддържа нуждата от ново моделиращо усилие.

Библиография

Волебен, П. *Тайният живот на дърветата* [Wohlleben, P. *Tauniyat zhivot na darvetata*]. – София: Ера, 2017.

Делюз, Ж. и Ф. Гатари. *Що е философия?* [Deleuze, G. i Félix Guattari. *Shto e filosofiya?*]. – София: ИК Критика и хуманизъм, 1995.

Ле Гуин, У. Един не-Евклидов поглед върху Калифорния като бъдещо студено място. – *dVersia* [Le Guin, U. Edin ne-Evklidov pogled varhu California kato badeshto studeno myasto. – *dVersia*]. – <https://dversia.net/4424/a-non-euclidean-view-of-california-as-a-cold-place-to-be/> (Посл. проверка 3.06.2023).

Пауърс, Р. *Дървесна история* [Powers, R. *Darvesna istoriya*]. – София: Колибри, 2022.

Bibliography

Attebery, Br. Always Coming Home and the Hinge in Ursula K. Le Guin's Career. In: *The Legacies of Ursula K. Le Guin: Science, Fiction,*

Ethics. Съст. Chr. Robinson, S. Bouttier and P. Patoine. – London: Palgrave Macmillan, 2021.

Bloch, E. *The Principle of Hope*. – Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

Broderick, D. *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*. – London: Routledge, 1995.

Canavan, G. *Theories of Everything: Science Fiction, Totality, and Empire in the Twentieth Century*. Докторска дисертация, Duke University, 2012.

Crutzen, P. Geology of Mankind. – *Nature*, 2002, № 415, с. 23.

Ercolino, St. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. – New York City, NY: Bloomsbury Publishing USA, 2014.

Haraway, D. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. – *Environmental Humanities*, 2015, № 6.1, с. 159–165.

Haraway, D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. – Durham, NC: Duke University Press, 2016.

Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Jameson, Fr. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. – London: Verso Books, 2005.

Kohn, Ed. *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*. – Berkeley, CA: University of California Press, 2013.

Kroeber, A. *Handbook of the Indians of California*. – New York City: Dover Publications, 1976.

Latour, Br. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. – Oxford: Oxford University Press, 2005.

Le Guin, U. *Always Coming Home (Author's Expanded Edition)*. – New York City: The Library of America, 2019.

Morton, T. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. – London: Verso Books, 1992.

Pynchon, Th. *Mason & Dixon*. – London: Picador, 1997.

Rieder, J. *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*. – Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017.

Robinson, K. *New York 2140*. – London: Orbit Books, 2017.

Simard, S. *Finding the Mother Tree: Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*. – London: Penguin Books, 2021.

Viveiros de Castro, Ed. *Cannibal Metaphysics*. – Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

Wark, M. *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. – London: Verso Books, 2015.

Благодарности и финансиране

Статията е подготвена с финансовата подкрепа на националната програма „Млади учени и постдокторанти – 2“ към Министерството на образованието и науката на Република България

Acknowledgments & Funding

The article was prepared with the financial support of the National Programme “Young Scientists and Postdoctoral Fellows – 2”, administered by the Ministry of Education and Science of the Republic of Bulgaria.

Alexander Popov, Senior Assistant Prof. PhD

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

ORCID ID 0000-0001-7676-3600

Researcher ID AAL-8176-2021

E-mail: aleksandarnp@uni-sofia.bg

*Мисълта за природата
в българската фантастика*

ТРАВМАТА ВИТОША: ПОВЕСТТА „ВИРТ“ НА ГЕОРГИ МАЛИНОВ

Николай Генов

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: *Настоящата статия разглежда повестта „Вирт“ през призмата на траура, за да обособи тясната връзка между човека и природата, която мотивира наратива на посоченото литературно произведение. Текстът предлага известно разширение на психоаналитичната дефиниция и разглежда загубената природна хармония като сериозна травма, която пронизва повествованието и обяснява по-важните движения в него.*

Ключови думи: *„Вирт“, травма, Витоша, екокритика*

THE VITOSHA TRAUMA: ON GEORGY MALINOV'S "VIRT"

Nikolay Genov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *The following paper examines the long-short story "Virt" through the prism of mourning in order to distinguish the close relationship between man and nature which motivates that particular literary work. The analysis offers some extension of the psychoanalytic definition and considers the lost harmony of nature as a serious trauma that pervades the narrative and explains its more important turns.*

Keywords: *Virt, Trauma, Vitosha Mountain, Ecocriticism*

„Човечеството трябва да смени пътя. Технологичната цивилизация е мъртва и ние все още се храним от трупа ѝ“¹, смята Милко, по-познат като Ага Хан – човек, който се явява

¹ Малинов, Г. Вирт. – Във: *Вирт: Българска фантастична литература*. Съст. Ив. Ханджиев, А. Славов. – София: ИК Квазер, 2002, с. 183.

„Марк Аврелий за софийските подземия“². Престъпен бос, държал цялата власт в ръцете си, той се отказва от господстващата си роля в политическия живот на постапокалиптична България, за да се отдаде „както приказват злите езици, на гнусни занимания като четене на книги и размишления“³ под покрива на симеоновското си имение. А то определено може да предизвика завист у простите граждани, тъй като в грижливо подрязания двор, „в който някога сигурно е гъмжало от дървета и всякакви треви“⁴, макар и сега да се поклаща „само жилав трескот“⁵, расте истинска ябълка – „едно нещастно, хилаво дърво, далечен и блед потомък на разни айвании, златни и зелени превъзходни“⁶, което „раждаше по три-четири плода на година, и те смачкани и нещастни като майка си“⁷. Така изглежда истинският лукс в повестта „Вирт“ на Георги Малинов.

Творбата е публикувана през 2002 година и получава награда „Еврокон“ за дебют през 2003-а. Нейният сюжет проследява премеждията на един наркодилър – бивш силов агент на компанията „Микроген“, търсец някаква нова и екзотична дрога, която да му позволи да избяга от хаоса на разпадащата се държава⁸.

Светът на „Вирт“ е претърпял тежка екологична катастрофа и е на прага на това да се срина: мутационни

² *Ibid.*, с. 179.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, с. 181.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, с. 181.

⁸ „Направи нещо за родината си – напусни я“, цитира той своето кредо, заето от „един познат“ (Малинов, *Вирт*, с. 179). Всъщност цитатността в творбата е не просто силна, но и обхваща няколко нейни равнища; от една страна, тя присъства като паратекст в общо четири глави на електронното издание, публикувано на сайта „Моята библиотека“ (публикацията на повестта в едноименния сборник от 2002 г. си е спестила паратекстовете). От друга, самият протагонист демонстрира отявлена склонност да се позовава на други хора, изтъквайки колективния опит на своите преживявания.

епидемии, които са превърнали петрола в безполезна „извара“⁹, се ширят и унищожават флората¹⁰ и фауната на планетата, етнически войни, подкладени от нарушените електромагнитни полета¹¹, разделят опияненото престъпно население, обречено на кратък и безполезен живот, органите на реда са отхвърлили своята висша отговорност и сами са избрали да се сраснат с механизмите на всемогъщата мафия, Слънцето е скрило лицето си¹² под „тлъстите облаци,

⁹ *Ibid.*, с. 203.

¹⁰ „След отвратителните мутационни епидемии, които наред с тютюна и кестените унищожиха осемдесет процента от флората на Земята, последва крах на петролните залежи“ (Малинов, *Вирт*, с. 169), съобщава ни главният герой, но един от по-любопитните детайли е разположен в непосредствена близост до този стандартен постулат на екодистопиите: „Някой зарази петролните кладенци в САЩ с генномодифицирани бактерии, които се използваха за прочистване на морето от петролни разливи“ (Малинов, *Вирт*, с. 169). За амбивалентността на критическата позиция, изразена в творбата, и бягството от лесни обвинения ще стане дума малко по-нататък в текста; на този етап е напълно достатъчно да се има предвид само първоначалната цел или доброто намерение, с което са изработени въпросните бактерии.

¹¹ „По време на тридневната война в Централна Азия бяха пуснати стотици така наречени електромагнитни антиинформационни бомби. Неясно как трябваше да предизвикат смущения в информационния ефир. Оказаха се сполучливи. И двете страни, или по-точно всички страни в конфликта, получиха информационен стрес. Радиовълните се изкривяваха страхотно. По всички кабели, включително оптичните, започнаха невероятни смущения. Хаосът беше пълен. Само че после се получиха самовъзбуждащи се кохерентни трептения, които излязоха от контрол, заляха цялата планета и точно за няколко часа върнаха човечеството в епохата отпреди Александър Бел. Сега радио и телевизионни излъчвания можеха да се предават и хващат само в разстояния на около десетина километра“ (Малинов, *Вирт*, с. 176).

¹² Един от най-въздействащите епизоди на повестта е кратката поява на слънцето и реакцията, която тя предизвиква: „Над площата се понесе шум. Слънцето се беше показало през облаци. Това събитие се бе случвало за последно преди повече от месец. Парниковият ефект така ни беше спарил, че хората се радваха на слънцето повече, отколкото на собствените си физиономии. Като по команда всички обърнаха поглед нагоре и подложиха бледите си лица на живителните лъчи. Сигурно и древните египтяни не са се радвали така на своя Амон Ра. Все пак той се е показвал всеки ден, а

натезжали от киселини“¹³, а радиацията е сложила край на всичко освен на национализма, оказал се по-траен от всяка катастрофа¹⁴. Улиците на София са опасни руини, сред които бродят генномодифицирани¹⁵ гангстери, корумпирани държавни служители и всякакви дребни типове, търсещи нова стока и пазари за неизчерпаемите запаси от лепило, хашиш, марихуана, опиум, ЛСД, каптагон, морфин и кодеин, амфетамин, бензедрин, бифетамин, секонал, либриум, буфотенин от жабешка кожа и прочее наркотични вещества¹⁶. Всичко, което е можело да бъде откраднато или потрошено, е откраднато и потрошено¹⁷: статуите на Христо и Евлоги Георгиеви са отрязани и на тяхно място са останали само краката им, куполът на „Александър Невски“ е пробит от снаряд, орлите и лъвовете на Орлов и Лъвов мост са задигнати и претопени, кулата на телевизията е срутена, хотел „Хемус“ е взривен, а съдбата на ЦУМ е преразказана с изключителна ирония:

И ЦУМ почти се е разпаднал. Половината му етажи не работят,

нашият, когато му скимне. Понапекох и аз синусите си, вдигнал глава заедно с още няколко хиляди души, зажаднели за слънце. Тази слънчева баня обаче не трая дълго...“ (Малинов, *Вирт*, с. 199).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Това би могло да бъде погрешно обяснено като опит за консолидация в лицето на общата заплаха, но един по-внимателен прочит лесно би могъл да докаже, че колективната форма „нация“ се е разпаднала на дребни общности без споделен идеал. Останките на национализма, значи, са гръмките имена (кръчмата „Велика България“), които контрастират на жалката действителност, и омразата към другия, който отдавна е бил прогонен.

¹⁵ „[...] навремето в полицията на всички курсанти бяха имплантирани нанорепитори за ускоряване на нервните импулси. Нали тогава се готвехме за Армагедон и битката на битките“ (Малинов, *Вирт*, с. 175, разяснява протагонистът, макар и да не се връща повече към този мотив.

¹⁶ Това са дрогите, които изброява дилърът Мърльо – „Ходещ справочник по фармакология – раздел „Наркотици“ (Малинов, *Вирт*, с. 171).

¹⁷ Само скалата на Вазов „бе устояла на времето. Ама то какво да ѝ направят?“ (Малинов, *Вирт*, с. 173)

а другите липсват. Преди години един двадесетгодишен юнак реши да повтори подвига от единадесети септември две хиляди и първа и заби едно допотопно музейно анче в предпоследния етаж на помпозната сграда. Всъщност ефектът от удара не беше кой знае какъв, дори може да се каже, че анчето не успя кой знае колко да помръдне масивните каменни блокове на сградата. Но в настаналата суматоха народът се хвърли да изнесе каквото може, от страх да не би сградата да падне и да зарие под себе си всички несметни богатства, намиращи се в този символ на София.

Няколко хиляди души отвън, обидени, че не могат да се включат в това опазване на материалните блага, шурмуваха сградата, помитайки хилавите полицейски отряди по пътя си. После пристигнаха и няколко хиляди цигани, въоръжени с чували и търговски чанти тип „Илиянци“ и се впуснаха и те в спасяването на търговското имущество на ЦУМ. Самолетът стърчеше смешно откъм страната на „Мария Луиза“ и леко пушеше, а вътре двадесет-тридесет хиляди души се опитваха да изнесат каквото могат, преди да е станало късно. Полицаяте гледаха, гледаха, пък и те се включиха в битката, а когато в претъпканата като мравуняк сграда се изсипаха и още двадесет хиляди души – простодушни хорица, разбрали със закъснение, че ЦУМ е жертва на атентат и може всеки момент да се срути, стана това, което трябваше да стане. ЦУМ, гордостта на София, първата спирка на всеки пристигнал гостенин на столицата и мечтата на всеки търговец, взе, че се срина¹⁸.

Но на фона на тази разруха човечеството продължава да преживява, да мисли и да помни; да създава разкази, теории и прогнози, дори да изглежда, че „Целият ни Аз е обърнат към миналото, понеже настоящето е неясно поради причина на несъществуващото бъдеще“¹⁹. И в това е заложена същинската стойност на повестта.

Тероризмът, упадъкът на държавността и екологичната криза са трите основни тематични ядра на „Вирт“, трите стълба на творбата. Първото вписва България в международните конфликти и глобалните вражди, второто

¹⁸ *Ibid.*, с. 189–190.

¹⁹ *Ibid.*, с. 221.

набляга на локалния контекст, или „родната действителност“, а третото приравнява социалното към природното, показва тяхната тясна взаимовръзка. Настоящата статия възнамерява да се фокусира именно върху последното, макар и да го прави с ясното разбиране, че то не може да бъде напълно изолирано от останалите две. Нейна основна опора ще бъде рекурентният мотив за погубената Витоша, пропиления природен рай, чийто образ натрапчиво пронизва повестта и оказва силно въздействие върху думите, действията и преживяванията на героите; оголена до син камък, планината се е превърнала в символ на прекъснатата връзка между човека и природата и травматично обобщение на резултатите от нарушения баланс между двете инстанции. Освен това тя изпълнява и две второстепенни функции – на национален маркер²⁰ от една страна, и на пространствено-времеви ориентир²¹, от друга – употреби, които няма да попаднат в прекия фокус на анализа поради спецификата на неговата насоченост.

В своя опит да дефинира разликата между траур и меланхолия Фройд уточнява, че „по правило траурът е реакция спрямо загубата на любим човек или на някаква, поставена на негово място абстракция като родина, свобода, определен идеал и т.н.“²² При същите обстоятелства обаче е съвсем възможно на мястото на траура да се появи меланхолия, а тя „се отличава с дълбоко болезнено униние, с оттегляне на интереса от външния свят, със загуба на способността за любов, със задръжка във всяка дейност и с понижаване на самочувствието, изразяващо се в себепорицания и себеоскърбления и ескалиращо до налудно

²⁰ Изпуснатото в сборника мото на втора глава гласи „Високи сини планини / Реки и златни равнини“, което е хитро намигване към оголения от киселините планински камък.

²¹ В края на творбата, след като героят (може би) се освобождава от капана на халюцинацията, читателят успява да разпознае новата България благодарение на възстановилата се Витоша, която ни показва, че действието в повестта всъщност обхваща две съвсем различни епохи.

²² Фройд, З. Траур и меланхолия. – Във: Фройд, З. *4 основни текста*. – София: Критика и хуманизъм, 2018, с. 18.

очакване за наказание“²³. Траурът е твърде сходен; той „демонстрира същите характеристики с изключение на една – при него отсъства разстройството на самочувствието“²⁴. Механизмът, по който работят и двете, може да бъде лесно обяснен:

Проверката на реалността е показала, че обичаният обект вече не съществува и сега изисква цялото либидо да бъде оттеглено от своята обвързаност с обекта. Това изискване поражда обяснима съпротива – като цяло може да се наблюдава, че човек не изоставя с охота определена позиция на либидото дори и в случаите, в които вече има индикации за наличие на заместител²⁵.

Загубата на обичания обект би могла да бъде загуба с идеален характер, при която „обектът не е реално мъртъв, а е бил загубен в качеството си на любовен обект (например в случая на изоставена годеница)“²⁶. В тези случаи болният все пак „знае *кого* е загубил, но не и *какво* е загубил чрез него“²⁷, което по логичен път води до специфичната отлика, че „меланхолията се отнася до една, някак оттеглена от съзнанието, обектна загуба за разлика от траура, където нищо от загубеното не е несъзнавано“²⁸. Казано по друг начин: „При траура беден и пуст е станал светът, при меланхолията такъв е самият Аз“²⁹.

Премавайки обратно в художественото пространство на „Вирт“, литературният лесно би могъл да забележи, че цялото синтетично изобилие на Георги-Малиновата повест не е нищо повече от един непълноценен заместител на нещо неуловимо; нещо, което винаги остава неизговорено, макар и твърде често да се намира на върха на езика. То приема облика на Витоша,

²³ *Ibid.*, с. 18.

²⁴ *Ibid.*, с. 19.

²⁵ *Ibid.*, с. 19–20.

²⁶ *Ibid.*, с. 21.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, с. 22.

но се простира отвъд регионалното и се опитва да обхване друг, универсален фундамент; да означи природната хармония, която изглежда безвъзвратно загубена. За добро или зло обаче, времето на абстрактните теории отдавна е отминало в творбата; то е достояние само на богопомазани мошеници като Ага Хан, които имат „достъп до слънцето постоянно, а не като нас един-два пъти месечно“³⁰, сиреч ният кехлибарените зърна на своите молитвени броеници и с лекота дискредитират антитетичното отношение между живота и смъртта³¹.

Топонимът „Витоша“ е използван общо 35 пъти в произведението, но неговото значение, а и жанровият му контекст са менливи; в някои случаи планината „прозвучава“ като стих на забравения поет Смирненски³², в други се явява като своеобразна перифраза или ехо от разговор между Алековия пътешественик и приспособимия, твърде адаптивен Бай Ганьо³³, но винаги образът е ефимерен и

³⁰ Малинов, *Вирт*, с. 183. Значението е фигуративно; има се предвид кехлибарената броеница, която Ага Хан непрекъснато премията между пръстите си.

³¹ Настроен по-съзерцателно от своето обкръжение, Ага Хан проумява, че това, което се случва, е не по-малко естествено от предишното състояние на нещата. Според него Витоша „невинаги е била покрита с гори и клекове. Сега тя е като излъскан скъпоценен камък“ (Малинов, *Вирт*, с. 184), защото „за природата раждане и смърт са едно и също нещо“ (Малинов, *Вирт*, с. 183). Човешката дейност следователно, била тя и унищожителна, е част от същата тази природа и би могла да навреди само на човека, не и на планетата. Подобни изводи обаче разгневяват дилъра, който обвинява събеседника си в „нещо извратено, некрофилско“ и признава, че „Нищо в този свят вече не ми харесва“ (Малинов, *Вирт*, с. 185).

³² Явно в опит да изтъкне своето интелектуално превъзходство Ага Хан спонтанно предлага цял стек цигари, скъпа и рядка стока, срещу правилен отговор на въпроса за авторството на стиховете „Тази вечер Витоша е тъй загадъчна и нежна – / като теменужен остров в лунносребърни води, / и над смътния ѝ гребен, сякаш в болка безнадеждна, / се разтапят в тънка пара бледи есенни звезди“.

³³ Мимо, поредният престъпен бос във „Вирт“, успява да изтъкне на фона на останалите персонажи не само благодарение на своя търгашки нюх, дребнавост и пресметливост („Отдели няколко банкноти, помисли малко и

обвързан с културната и индивидуална памет. Нещо повече – Витоша е имплицитното обяснение, немият свидетел, доказателството, че дивото не може да бъде напълно премахнато, а само преместено; когато не остане гора, която да обитава, то слиза в града и го разгражда отвътре.

Вината от щетите, нанесени на природния свят, обаче не е никак тиха; тя се завръща отново и отново като равносметка и блян по изгубеното – в сънищата, в спомените, дори в ежедневието. „Не трябваше да ме питаш“³⁴, сърди се Дебелия Матей, коравият шеф на МВР, от когото „се страхуваха и подчинените му, и бандитите“³⁵ и който „не подбираще средства, за да остане във властта. Купуваше политици и сам се продаваше. Пазареше се с бандюгите като на селски пазар, но и се биеше с тях, когато му противоречаха“³⁶. Той додава: „Бях я забравил. Сега я сънувах цяла нощ. Една такава зелена и рошава с огромни дървета по е-хе-е...“³⁷. Неговият добър приятел, разказвачът, го разбира добре. „Естествено, сънувах снежна Витоша“³⁸, признава в един от епизодите той:

Огромни борове и смърчове се надвесваха над мен и аз се чудех дали някога изобщо е имало толкова огромни дървета, или всичко е плод на нереалността на съня. В съня си се опитах да си спомня

подмени две от тях с по-стари. После помисли още малко и добави още една банкнота“ (Малинов, *Вирт*, с. 192), но и с прагматичното отношение към Витоша, или „гората“, която не се простира отвъд кръчмите, ресторантите и старите локали: „В гората ли? Ходил съм, разбира се – смачаната му физиономия се оживи. – Имаше страхотни кръчми от Бистрица до Княжево. Чепишев, Воденицата, Чушката, Боянското ханче, Княжевския рибен. Хе, дали съм бил ходил. Та аз другаде не ходех, там ми бяха любимите. [...] Слончето в Бояна, Чеков в Бистрица, Кръчмата на Златните мостове, Барът на Копитото, Ресторанта на Щастливеца. Дали съм бил ходил на Витоша? Покажи ми някой, дето я познава по-добре” (Малинов, *Вирт*, с. 194–195).

³⁴ *Ibid.*, с. 237.

³⁵ *Ibid.*, с. 209.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, с. 237.

³⁸ *Ibid.*, с. 229.

дали някога на Витоша наистина е имало гора. Дали всъщност е имало дървета? Не можех да си спомня. Напъвах се насън да изровя някой, пък макар и блед спомен, и не успях. Уплаших се и затичах по снега сред гората от нереалните огромни дървета.

Събудих се изпотен и уморен³⁹.

Тази фиксация по загубения обект би могла да обясни твърде много елементи от поведението на наркопласъора, който, затънал дълбоко в своята скръб, се излага на всякакви опасности, за да се сдобие с легендарния наркотик вирт и да откупи с него своя билет към миналото; своя малък дял от някое запазено късче природа⁴⁰, където – сред тишината и зеленото спокойствие – героят би могъл да притъпи болката от травматичната раздяла. Поривите на нагона към смъртта стават все по-явни по протежение на повествованието: от случайното спречкване с уличните гамени в началото на наратива, в лицата на които мъжът не трепва, до смъртоносния бой между тъмните колони на „Хилтън“ в края, където бившият „умиротворител“ едва не оставя живота си. Експлозивните изблици на брутален садизъм, примесени с горчивата резигнация, доловима в циничния език и сардоничните вметки на главното действащо лице, само служат да покажат колко дълбока всъщност е неговата цивилизационна рана, а работата по нейното лечение, опитите по изговарянето ѝ са самата матрица, около която са създадени всички важни характери в повестта. Истинският обект, значи, не е непознатото вещество, а е езикът, който може да изговори и изцели, който може да обясни и оневини; който безпощадно обвинява. Това става особено видимо в сблъсъка на противоречивите позиции, в разнобоя на

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ „Териториите, където те все пак се бяха запазили някак, макар и твърде слаби, бяха най-желаните места за хората. Някогашната свръхбедна Етиопия, върху която международната общност тренираше милосърдието си, за да не закърнее, сега можеше да е по-богата от Емирствата. Говореше се, че там кафените плантации почти не са мръднали“ (Малинов, *Вирт*, с. 182).

мненията, който всъщност мотивира художествената форма и често се отлива в тезисните маски на говорещите:

Ние сме в положението на вавилонските майстори. В момента, когато човечеството беше на път да построи своята кула, когато имахме обединено световно правителство, когато имахме обединен проект за заселване на Марс, обединени научни теми и най-накрая глобална и демократична световна комуникация чрез Мрежата – кръц, някой ни обърка езиците. По най-простия и елементарен начин, като промени физическата структура на пространството, чрез която ние си комуникирахме и строяхме кулата. Някой не желае ние да излизаме в космоса, да ставаме надпланетен вид и да се разселваме по вселената. И най-простият начин да ни попречи е като ни попречи да се разбираме помежду си. Затова сега ние трябва да търсим нов начин за комуникация помежду си. Нищо, че когато го открием и развием, пак може да ни попречат⁴¹.

И ответният отговор:

Нищо не казах на Ончо. Мълчаливо кимах с глава в знак на съгласие и хич не ми се искаше да му припомням, че така нареченото световно правителство всъщност беше правителство на една-две държави и често те вземаха решения през главата му, че обединените изследвания всъщност бяха финансирани от няколко надправителствени компании и целта им беше единствено и преди всичко монопол върху знанията, че монополът върху тези знания всъщност доведе до гигантските земеделски кризи в Южна Америка и Азия, че единственото спонтанно откритие на човечеството – Мрежата – също беше поставено под контрол и вкарано в досадните юридически рамки на монополното право. Всичко, което под някаква форма се квалифицираше като знание, бе оградено с бодливата тел на лицензионното право. И целта бе една единствена – печалба. Така че едва ли някой толкова се бе притеснил за бесния възход на човечеството. В крайна сметка ние, а не някой друг измислихме генните мутации на разни бактерии, дрожди и гъби, които ни изядоха петрола, ние, а не извънземни си пуснахме електромагнитни бомби, които сбъркаха ефира и всички видове

⁴¹ *Ibid.*, с. 231–232.

електромагнитни лъчения, ние, а не господ се заиграхме с гените на растенията и животните, та сега човек не може да изпие едно кафе и да види сваятно дърво. [...] Нищо от това не казах на Ончо. Нека си извежда теории. Важното е, че все пак мисли⁴².

Какъв, значи, е изходът от това печално състояние? Въз основа на какво можем да начертаем пътя към бъдещето? Дали наистина „най-голямата грешка, която правим сега е, че се мъчим да възстановим цялата технология и култура такива, каквито бяха преди“⁴³? Трябва ли да приемем по-пасивна позиция спрямо околната среда, или напротив – за да успеем да се съхраним като вид, е добре да бъдем дори по-агресивни в своята научна интервенция, за да разберем самата същност на вредата, така че да добием власт над нея, както смята словоохотливият барман Доктора:

Всичко, което стана в последните тридесет години, е закономерно [...]. Забележете, че човечеството успя да промени физическата структура на пространството. Електромагнитните вълни вече не се разпространяват по законите, които бяхме извели. Гравитацията май не се съобразява с нашите учебници и формулите, по които работехме, да не говорим за светлината, звуковите вълни и химическите процеси. Това е сламката, за която трябва да се хванем. Ние променихме фундаментални закони. Наистина несъзнателно, след безогледно експлоатиране на планетните ресурси и никакво внимание към ноосферата. Кажете ми друг жив организъм, населявал някога нашата планета, да е успял да промени по някакъв начин физическата структура на пространството? Да не би динозаврите да са накарали електромагнитните вълни да се движат по различен от известния ни доскоро начин, или мамутите? Не са го сторили и делфините, нито кучетата, нито маймуните. Значи, можем да се опитаме да направим целенасочено това, което сме направили погрешка. Защото по някакъв начин ние успяхме да променим нашата планета за няколко месеца. Така, както дивакът, запалил някога случайно огън и изпепелил гора, се е чудил и вайкал, така и ние сега. Чудим се и се вайкаме над изпепелената гора. Трябва да

⁴² *Ibid.*, с. 232–233.

⁴³ *Ibid.*, с. 183.

разберем кое копче сме натиснали и кой лост сме дръпнали⁴⁴.

Решението – съобразно примера на добрата фантастична литература – в крайна сметка не бива заявено в рамките на „Вирт“; то остава в полето на хипотезите, в сблъсъка на различните теории, в полифонията на гледните точки. Цивилизацията, оказва се, е по-крехка от природата, която има своите методи за възстановяване. Микросистемите рухват, макросистемата продължава да съществува, макар и това да не означава свършек на човешката история. А може би е обратното? Все пак последната сцена на повестта, макар и оптимистична, не може да гарантира своята истинност; тя би могла да е продукт на халюцинаторната кибернетика, фантоматизирана фикция⁴⁵, телесно бягство от тялото⁴⁶. Но тези съмнения биха отвели прочита в друга посока.

Да разширим списъка на „онеправданите тела“⁴⁷ и да добавим към него животните, растенията и минералите, е призив на изследователката Ашли Уилокс, която предлага да използваме траура като инструмент за преодоляване на политическите прегради с цел култивиране и разпространяване на една по-щадяща природата етика⁴⁸. Тя

⁴⁴ *Ibid.*, с. 220–221.

⁴⁵ Понятието „фантоматизирана фикция“, или продукт от работата на фантоматична машина (виртуална реалност), разглеждам по-подробно в монографията си „Виртуалният човек: Опит върху фантоматиката“. Вж. Генов, Николай. Виртуалният човек: Опит върху фантоматиката. София: ВС Пъблишинг, 2022.

⁴⁶ Тялото е символичен интерфейс, но ритуалното му „окабеляване“ в края на повестта трудно би могло да се причисли към силните моменти на произведението.

⁴⁷ Като онеправдани тела, или тела, които са непропорционално дереализирани в публичната сфера, Уилокс посочва жените, расовите и сексуалните малцинства, хората с различни религии, определените етнически групи, икономически и политически маргинализираните групи, коренното население, хората, живеещи с ХИВ/СПИН, и др. (Willox, A. Climate Change as the Work of Mourning. – In: *Ethics and the Environment*, 2012, Vol. 17, № 2, p. 139).

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 137–164.

напомня, че процесът по справянето със загубата е трансформативен, труден, дълъг и може никога да не приключи, но именно в това се крие неговият потенциал; с преодоляване на антропоцентризма траурът се превръща във възможност да изведем засегнатите субекти на преден план и публично да отречем несправедливостта към нечовешкото⁴⁹. „Вирт“ прави именно това; със своята социална и екологична ангажираност повестта последователно преработва самата представа за урбанизъм и градска среда, подчертавайки косвената корелация между обществения и природния ред. Без Витоша София е просто „накъсан парцал, хвърлен да гние бавно“⁵⁰; една празна черупка, лишена от култура и смисъл. Хаосът се нормализира, кризата се натурализира. Планината се превръща в загубен обект, в травма, а траурът – в наративна парадигма.

В заключение може да се изтъкне важната роля на литературата при евентуалната реализация на един такъв грандиозен проект, какъвто е разширяването на комуникационното поле по отношение на увредената от човешка дейност планета. Жанрът на екодистопията, към който бихме могли да причислим творбата на Малинов⁵¹, вече предлага устойчива и добре разработена стратегия за усилване на посланието; той изпълнява функцията на предтравма⁵², която улавя тревогите на настоящето и ги проектира напред във времето, сиреч разгръща вероятни сценарии на едно бъдеще, което все още може да бъде избегнато – ако не заради

⁴⁹ *Ibid.*, с. 137–164.

⁵⁰ Малинов, *Вирт*, с. 175.

⁵¹ Доколко уместно е да говорим за „Вирт“ като за произведение на екопънк литературата и какви са границите на научната фантастика, е въпрос, който заслужава да бъде разгледан отделно предвид жанровия хаос, с който ни се налага да живеем.

⁵² Понятието заемам през статията на Майкъл Ричардсън (Richardson, M. Climate Trauma, or the Affects of the Catastrophe to Come. – In: *Environmental Humanities*, 2018, 10(1), pp. 1–19), в която той се позовава на книгата на Е. Ann Kaplan – Climate Trauma.

„нечовешките тела“, то поне заради тясно свързаните с тях хора.

Библиография

Генов, Николай. Виртуалният човек: Опит върху фантоматиката [Genov, Nikolay. Virtualniyat chovek: Oпит varhu fantomatikata]. – София: ВС Пъблишинг 2022.

Малинов, Г. Вирт. – Във: *Вирт. Българска фантастична литература*. Съст. Ив. Ханджиев, А. Славов [Malinov, G. Virt. – In: *Virt. Bulgarska fantastichna literatura*. Sast. Iv. Handzhiev, A. Slavov]. – София: ИК Квазер, 2002, р. 168–251.

Фройд, З. Траур и меланхолия. – Във: Фройд, З. *4 основни текста* [Freud, S. Traur i melanholiya. – Vav: Froyd, Z. 4 osnovni teksta]. – София: Критика и хуманизъм, 2018, р. 17–42.

Bibliography

Richardson, M. Climate Trauma, or the Affects of the Catastrophe to Come. – In:

Environmental Humanities, 2018, 10(1), pp. 1–19.

Willox, A. Climate Change as the Work of Mourning. – In: *Ethics and the Environment*, 2012, Vol. 17, № 2, pp. 137–164.

Nikolay Genov, Senior Assistant Prof. PhD
Institute for Literature – BAS
E-mail: nk.genov@gmail.com

ЧОВЕКЪТ И ПРИРОДАТА В БОРБА ЗА ОЦЕЛЯВАНЕ: „СЪДЪТ НА ПОКОЛЕНИЯТА“ И „ДЕСЕТИЯТ ПРАВЕДНИК“ НА ЛЮБОМИР НИКОЛОВ

Елена Борисова

*Институт за литература – Българската академия на
науките*

Резюме: *Романите на Л. Николов „Съдът на поколенията“ и „Десетият праведник“ разгръщат две посоки на съдбата на човечеството и природата и най-вече проследяват последствията от борбата им за оцеляване. Какво ще се случи ако природата реши да отвърне на човешките набези и поеме контрола върху планетата Земя? Какво е мястото на човека в една глобална екосистема, която го възприема като паразит? Това са някои от въпросите, които романите поставят като важни, а отговорите, разгърнати през научнофантастичните им проекции във и прогнози за бъдещето, са една възможна реализация на крайния резултат от битката за оцеляване на човека и природата.*

Ключови думи: *българска научна фантастика, екотравма, екологична катастрофа*

MAN AND NATURE IN A STRUGGLE FOR SURVIVAL: “THE JUDGMENT OF THE GENERATIONS” AND “THE TENTH RIGHTEOUS MAN” BY LYUBOMIR NIKOLOV

Elena Borisova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *L. Nikolov’s novels “Judgment of the Generations” and “The Tenth Righteous One” unfold two directions of the fate of humanity and nature, trace the consequences of their struggle for survival. What would happen if nature decided to fight back against human invasions and take control of planet Earth? What is the place of man in a global ecosystem that perceives him as a parasite? These are some of the questions which novels pose as important, and the answers unfolded*

through their science fiction projections and predictions of the future are a possible realization of the ultimate outcome of the battle for survival between man and nature.

Keywords: *Bulgarian Science Fiction, Eco-Trauma, Ecological Catastrophe*

Екологията и научната фантастика споделят немалко идеи и тези. Доказателство за подобно твърдение са множеството произведения, появили се от началото на ХХ век, и особено през последните няколко десетилетия¹, които разработват различни сценарии, в повечето случаи катастрофични, за взаимодействието между човека и околната среда. Екокритиката все по-осезаемо признава централното значение на научната фантастика като жанр, който проявява сериозен интерес към връзката между човека и другите видове, към планетарната заплаха. През 1999 Урсула К. Хайзе² пише писмо до участниците в научен форум, посветен на литературата и околната среда, в което отбелязва важността на научната фантастика в мисленето за околната среда.

Екокритиката анализира начините, по които литературата представя отношението на човека към природата в определени моменти от историята, какви ценности се приписват на природата, защо и как възприятията за природата оформят литературните

¹ Вж. „Удаденият свят“ (англ. изд. 1962) на „Heat“ (1977) на Артър Херцог, „The Sea and the Summer“ (1989) на Джордж Търнър, някои от романите на Ким Стенли Робинсън („Forty signs of Rain“ (2004), „Fifty Degrees below“ (2005) и др., „Пътят“ на Кормак Маккарти (англ. изд. 2006, бълг. прев. 2009, 2012.), „Орикс и Крейк“ (англ. изд. 2003, бълг. прев. 2020) на Маргарет Атууд и много др.

² Ръководител на катедрата по английски език към Калифорнийския университет. Временно е ръководител и на Лабораторията за екологични наративни стратегии към Института по околна среда и устойчивост към същия университет. Нейните изследвания се фокусират върху съвременната литература и екологичните хуманитарни науки; литература и наука, научна фантастика и др., а именно: „Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global“ (2008), „Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species“ и др.

тропи и жанрове. Нито един жанр не е изключен от този вид анализ. Един от съвременните жанрове, в който най-ясно се поставят въпросите за природата и околната среда, е научната фантастика. [...] Научната фантастика е жанрът, който най-упорито и смело се ангажира екологичните въпроси и тяхното предизвикателство към нашата визия за бъдещето³.

В периода 2007–2008 г. се заговаря за т.нар. климатична фантастика (cli-fi)⁴, литература, изцяло фокусирана върху изменението на климата. Климатичната фантастика влиза в обращение и в полето на екокритиката. Според Антония Менерт климатичната фантастика отразява етичните и социалните последици

от тази несравнима екологична криза, отразява настоящите политически условия, възпрепятстващи действията срещу изменението на климата, изследва как се материализира рискът и засяга обществото. [...] По този начин служи като културно-политически опит и иновативна алтернатива за осмисляне на климатичните промени⁵.

За Ан Каплан разказите за изменението на климата представят чувствителност, натоварена с травма. Дискусиите около климатичната фантастика провокират проучвания за начините, по които тази литература изобразява бъдещето. Критиците се питат дали жанрът неизбежно предвижда апокалипсис, унищожаване на човешкия вид и като цяло животът на планетата. Или отразява икономическите, политическите и социалните договорености, предизвикали изменението на климата.

³ Вж. Heise, U. K. "Letter", PMLA 114.5 (Oct. 1999): 1096–1097: https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_PMLAForum.pdf (посл. проверка 10.02.2023).

⁴ Терминът се приписва на английския журналист и екоактивист Дан Блум, който за пръв път лансира климатичната фантастика като художествена литература, обърната към екологичните проблеми.

⁵ Mehnert, A. *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*. – London: Palgrave Macmillan, 2016, p. 4.

***Катастрофичността в романите на Л. Николов
„Съдът на поколенията“ и „Десетият праведник“***

Първите стимули на българската научна фантастика за художествено осмисляне на борбата на човека за оцеляване сред природата се проявяват през 1930 г. в романа на Георги Илиев „О-Корс“. Земята е скована в лед поради угасване на Слънцето вследствие на падането на Венера върху него. Човечеството се е скрило в подземни градове, приготвя храната си по синтетичен път. Растителността и животните са унищожени. Ученият Виних Дъждански събужда слънчевата активност чрез „лъчеви змиевици“ (ракети-мълнии, лазерни импулси) и успява да спаси планетата. В другия му роман „Теут се бунтува“ (1933) планетата е спряла въртенето около оста си. Ученият Кантемир я задвижва с „въжейни лъчи“. Георги Илиев описва планетарно-социален катастрофизъм, а произведенията му, по думите на Огнян Сапарев, са „символ на пътищата на окървавеното човечество, вяра в доброто начало, показалец, че гръмотевици ще разтърсят земята, защото „за отделния човек не трябва да се ограбва човечеството“⁶. Катаклизмите идват отвън, предизвикани са от нарушения космически порядък, а един от пътищата, по които трябва да поеме човечеството, за да не се самоунищожи, е създаването на нов ред, в който запазването на човешкото е единственият начин за спасение.

В българската научна фантастика след появата на произведенията на Г. Илиев, които описват глобален катаклизъм, до 90-те години темата за изменението на климата не е във фокуса на писателите. Това се дължи не само на политическата и културната обстановка у нас до 1989 г., но и на тенденциите като цяло в научната фантастика в световен мащаб: проследяването на взаимодействието на човека с новите технологии, картографирането на бъдещето на

⁶ Сапарев, О. *Фантастиката като литература*. – София: Просвета, 1990.

човешката природа, трансформациите на тялото, психиката и др.

През 1978 г. у нас се появява романът на Любомир Николов и Георги Георгиев „Съдът на поколенията“ който, макар и идеологически уплътнен, осмисля бъдещето на природата вследствие на разрушителните действия на човека върху нея. Няколко години по-късно излиза романът на Хаим Оливер „Енерган 22“ (1981), който проследява живота на общество в бъдеще, в което въздухът е отровен от гъстия и непроницаем стайфли (смесица от серен двуокис, оловни аерозоли, сероводороди и др.), много растителни и животински видове са унищожени, а мощна корпорация („Албатрос“) се грижи за поддържането на замърсяването на околната среда и въздуха с производството на храна, дрехи, аромати, енергия в петролните рафинерии и химически заводи. И в „Енерган 22“ спасителният комунизъм, макар и не ясно заявено, както е в „Съдът на поколенията“, се визуализира имплицитно през образа на митичния Остров на спасението, където малка група от хора се борят срещу капиталистите, отговорни за замърсяването на природата. Романът на Хаим Оливер ангажира читателското съзнание с екологичните проблеми на бъдеще, в което кислородът се заплаща, въздухът е отровен, поддържането на живота се превръща в лукс. Противогазът е „новото лице“ на човешките същества, издаващи нечленоразделни звуци заради маските, заради гумените хоботи вместо устни, стъклата вместо очи и др.

През 1999 г. излиза романът на Любомир Николов „Десетият праведник“, който представя кървавата борба за оцеляване между природата и човека. Човечеството се пренася назад в своето технологично и социално развитие, а природата успешно го изтласква встрани, давайки приоритет на развитието на животните.

Ангажираността на българските писатели към проблемите, провокирани от климатичните изменения, по-видимо нараства

след 2010 г. Автори като Георги Коновски⁷, Тихомир Димитров⁸, Васил Георгиев⁹, Александър Ненов¹⁰, Владимир Тодоров¹¹ и др. проследяват промените и травмите на човешката психика в свят, в който инстинктите за оцеляване (физическо и емоционално) са единствената движеща сила. Във всичките посочени произведения е отразена реакцията на човека към заплахата или към случилата се вече екологична катастрофа; отчуждението на индивида не толкова от колектива, колкото от личностните морални и етични категории, които са поддържали, били са опора на културния живот. Катастрофичните крайности, генерирани от начина на светостроене на произведенията, осмислящи бъдещето на природата и човека, изразяват реални глобални проблеми.

Изменението на климата неизбежно ни провокира да преосмислим собственото си място в света. В същото време чрез визуализирането на екологичната криза художествената литература създава среда за генериране на митове за нашата епоха, трансформирайки почитани от времето разкази, които съответстват на нашите знания и страхове (например библейския мит за потопа, за апокалипсиса). Климатичната фантастика разкрива начина, по който човешкото същество възприема собствената си култура, ценностна система, вярвания в бъдещето и др. Проследяването на подобни нишки в произведенията позволява на читателя не само да вникване в актуалните теми и проблеми, свързани с изменението на климата, но и в „структурите на чувствата“, които циркулират около тях. Структурата на чувството е концепция, създадена

⁷ Произведенията „С храна си живял“ (2014), „Територията“ (в сборника „Бъдеще евентуално“)

⁸ Романът „Аварията. Ново небе и нова Земя“ (2016).

⁹ Романът „Апарат“ (2013).

¹⁰ Романът „Летящата планета“ (2017).

¹¹ Романът „Архипелаг Ню Йорк“ (2018).

от социолога Реймънд Уилямс. Той подчертава, че афектите, емоциите и чувствата имат отношение не само с индивидуални, когнитивни и/или психологически събития, но често са и сложно свързани със социалния и историческия свят. Структурата представлява културата на даден период: това е конкретния жив резултат от всички елементи в обща организация. Едно поколение би могло да предаде на следващото, на своя т.нар. наследник, общ културен модел, който се променя с всяко поколение, променя се и структурата на чувството, но основата е положена от неговите предци. Най-отчетливо „промяната в организацията произлиза от живия организъм: новото поколение реагира по свой начин на уникалния свят, който наследява“¹², но приемствеността може да бъде възпроизведена и проследена в колектива.

В произведенията на Любомир Николов „Съдът на поколенията“ (в съавторство с Г. Георгиев) и „Десетият праведник“ се наблюдават следи от структурата на чувството и в психологически, и във физически аспект, разкрити чрез действията на героите, и най-вече от следите, оставени им от предишните поколения. Структурата на чувството се изразява най-отчетливо при проявленията на травмата – човешката и екологичната, и при активизирането на нагона за самосъхранение.

В „Десетият праведник“ травмата и нагонът за самосъхранение са изведени в по-чист вид, отколкото в „Съдът на поколенията“, но и в двете произведения тези структури са движеща сила в отношенията между човека и природата. В „Съдът на поколенията“ авторите акцентират върху реалната отговорност, която човек трябва да поеме за собствените си действия спрямо природата. В бъдещето (в XXV век) е организиран съдебен процес срещу определени хора от миналото, нарушили естествените процеси в природата с помощта на технологиите: моретата и океаните са замърсени от ежегодните разливи на нефт и газ от танкерите, атмосферата е замърсена от промишлени газове и

¹² Williams, R. *The Long Revolution*. – London: Penguin Books, 1965, p. 65.

радиоактивни частици, храната е синтетична; военни организации въздействат върху населението на дадени райони с генетични отрови, които оказват влияние върху наследствеността:

Като в някакъв кошмар се редуват обезобразени детски тела – без ръце, без крака, с китки, излизащи направо от раменете, с изкривени черепи, гладки лица, върху които няма и следа от очи, уста, нос, със зеещи дупки на мястото на лицето – близнаци, преплетени така, че са се превърнали в подобие на октопод¹³.

Природата също е представена през нейните аномални състояния. „Тропическата растителност е изчезнала. Отстрани са само дънерите на дърветата, протягащи към небето своите голи, почернели клони¹⁴“; „Реката е пресъхнала. Край нея се простират голи скали¹⁵“; „На пясъка лежат мъртви риби, изхвърлени от вълните¹⁶“; „Радиацията е предизвикала мутации на морските звезди... [...] Потомството на оцелелите екземпляри се е превърнало в съвсем нов вид“¹⁷.

„Съдът на поколенията“ щрихира бъдещите сценарии на реакцията на природата и човека към разрушителните проявления на антропоцена. Травмата, освен като психологическа фиксираност на индивида и общността, е отразена и като екотравма. Подобно реконцептуализиране на травмата и нейните неантропоцентрични изобразявания разкрива преплитането, взаимозависимостта между човешките и други видове травми. Идеята за екотравмата е представена от Анил Нарине в предговора към сборника „Есо-Траума“ (2015) като „вреда, която ние, като хора, нанасяме на нашата естествена среда или вредите, които поддържае в природата, в коравосърдечните им повторения. Терминът

¹³ Георгиев, Г., Л. Николов. *Съдът на поколенията*. – София: Народна младеж, 1978, с. 41.

¹⁴ *Ibid.*, с. 36.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, с. 68.

¹⁷ *Ibid.*

обхваща и двете обстоятелства, тъй като тези привидно различни случаи на екологична вреда често са свързани и дори симбиотични: травмите, чрез които увековечаваме в една екосистема замърсяването и неустойчивото управление на ресурсите неизбежно се връщат, за да ни навредят¹⁸. Според Нарине природата понася вредите от травмите, както би го направила човешка жертва, а травмизираната земя ражда травмизирани хора¹⁹.

Подобни призиви за преосмислянето на травмата в по-широк контекст на органичната, и дори неорганичната, природа отмества изследванията отвъд фиксацията им върху човека. Някои изследователи²⁰ твърдят, че е жизненоважно да се „разруши господството на човешките тела като единствените обекти на траур и да се разшири пространството на опечалените“²¹. Освобождаването на травмата от нейния антропоцентризъм и пренасянето ѝ в полето на нечовешкото, по-цялостното обхващане на живата и неживата природа, задава друга посока на осмислянето ѝ. Проявена е първичната травма на природата, архаичната памет на взаимодействието на човека и останалия свят.

В „Съдът на поколенията“ травмата е изразена, освен чрез горепосочените цитати, които изобразяват измененията на природата и на човека от продуктите на техноеволуцията и химическите науки, и чрез крайния резултат от задълбочената екологична криза, достигнала апокалиптични измерения²².

¹⁸ A. *Eco-Trauma*. – New York: Routledge, 2015, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰ Вж. Introduction: To Mourn beyond the Human, – In: A. Cunsolo and K. Landman (eds) *Mourning Nature: Hope at the Heart of Ecological Loss and Grief*, Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2017, pp. 3–26.

²¹ *Ibid.* p. 16).

²² „Светът е мъртъв. Животът е изчезнал завинаги от планетата Земя. Небето е почерняло, закрито от тежки черни облаци. [...] От облациите се сипе черен сняг и покрива безкрайните равнини. Над голите полета са носят снежни смерчове и падат по земята. Реките са замръзнали, сковани в ледове. (...) Човекът е възникнал в един ледников период и е загинал в друг. Великолепен надпис за надгробен камък на човечеството, ако има

Човечеството е достигнало до прагови точки, от които няма възможност за връщане към „домашния уют на холоцена“. Социално-екологичните проблеми и борби за връщане на баланса между човека и природата са изобразени и през борбата с капитализма, с щетите от индустриализацията. Извеждането на капитализма като основна причина за бедстващата Земя има отношение и към политическата обстановка в страната през периода, в който е написан романът. В него се наблюдават идеологически маркери, а комунизмът е представен като единствената възможност за спасение: „Комунизмът стана не просто главна, не само дори водеща сила – той е единствената възможност за ясно бъдеще“²³. За произведението Любомир Николов споделя:

„Съдът на поколенията“ мина през първите рецензии без затруднения – все пак в книгата се гromяха капиталистите. Но ненадейно един рецензент зададе безкрайно коварния за онова време въпрос: А защо авторът не споменава социалистическите страни. [...] Наложил се да вмъкна нов текст и да усуквам, че всичко добро в екологията идва от соца, а ако има нещо лошо, то е заради натиска на капиталистите²⁴.

Извън идеологическите клишета, разпръснати пестеливо, но на точните места, в произведението, „Съдът на поколенията“ отразява напрежението, породено от щетите, нанесени на природата. Романът на Л. Николов и Г. Георгиев създава среда за етически главоблъсканици и психологически дилеми, свързани с изменението на климата, неизбежния политически натиск, независимо от наложената система, визуализира втвърдените навици на мисленето за природата като средство за задоволяване на потребностите, независимо

кой да го издигне. [...] В замръзналите океани са загинали последните останки от живота.“ (Георгиев, Николов, *Съдът на поколенията*, с. 114)

²³ *Ibid.* с. 5.

²⁴ Николов, Л. Едно лекомислено заиграване с формите и функциите на човешкото тяло може да доведе до ужасни последствия. В: *Фантастика и бъдеще*. – София: ИЦ Б. Пенев, 2021, с. 219)

от последствията, и търси идентификация с нови перспективи, с колективния човешки ангажимент към бъдещето на света.

Другото произведение на Любомир Николов „Десетият праведник“ е написано през 80-те години²⁵, но поради различни обстоятелства излиза от печат през 1999 г. Докато в „Съдът на поколенията“ екоотравмата е разкрита чрез опустяващата, оголена на места от растителност и изчезващи животински видове, природа, в „Десетият праведник“ тя проявява своя „нагон за самосъхранение“, реагирайки на човека с отключването на обратната еволюция. Човечеството е изправено на ръба на оцеляването след т.нар. Колапс, който е засегнал не само Земята, но и Вселената. Природата изменя някои от своите закони и като резултат много от химичните елементи (злато, мед и др.) стават нестабилни, а оттам губят ценните си свойства. Някои елементи стават взривоопасни²⁶.

Градовете и селата са разрушени, животните постепенно разширяват своя ареал, завръщат се в обезлюдените от човека региони. Хората са изтласкани в периферията на природата на ръба на оцеляването, а осигуряването на огън там, където в селищата все още се поддържа някакво общество, се превръща в лукс, контролиран от военни групи, поели ръководните

²⁵ В интервю Л. Николов споделя, че през 1989 г. Тед Търнър обявява конкурс за научнофантастичен роман с награда 500 хиляди долара. Изискванията на Търнър са романите да имат определен брой думи, действието да се развива в средата на следващия век и да се решават глобалните проблеми на Земята. Любомир Николов изпраща ръкопис за конкурса, но договърът, задължителен елемент към ръкописа, не достига до получателя (вж. повече в интервюто „На лов за въображение“, публикувано в края на книгата „Десетият праведник“).

²⁶ „Сякаш уморена от толкова лудост, природата нанесе втори удар. [...] Само за няколко дни златото и среброто се превърнаха в нестабилни, черни на цвят радиоактивни елементи. [...] Третият удар, истинския удар на Колапса, дойде на 4 април. [...] [С]амо за секунди цивилизацията загуби най-важния си метал. Мед... [...] [Н]якаква неизвестна сила промени тези свойства и в един миг лишената от електричество цивилизация рухна на колене. Гладът, епидемиите и сраженията между оцелелите довършиха останалото“ (Николов Л. *Десетият праведник*. – София: Аргус, 1999, с. 49).

функции. Горите са населени от бунтовници, налагащи над окупираните територии свои закони и правила. Обратната еволюция е засегнала и човека като елемент от природната картина. Цивилизацията е представена през останките, напомнящи за някогашен живот²⁷.

Връщането към предишен стадий на развитие, към обратна еволюция, разкрива органичната взаимозависимост между всички елементи на биоеволюцията, към която спада и човекът, генерира обща памет, а оттам и проявената травма, макар и с различни интензивност в живата и неживата природа, носи своя опустошителен заряд. Нагоните за самосъхранение се превръщат в единствения импулс, който движи човека. От друга страна, нагоните (по З. Фройд) са устремени към регресия, към възстановяване на предишно състояние, което е трябвало да бъде изоставено под влияние на външни въздействия, нещо като органична еластичност, или проява на инерцията на органичния живот. В живата субстанция се извършват два противоположни вида процеси, „едните – изграждащи, или асимилаторни, другите – разграждащи, или дисимилаторни“²⁸. Промяната във всяко живо същество се осъществява чрез промяна на заобикалящата го среда. Появата на *Homo sapiens* е резултат както от катастрофите, случили се на подходящо място в подходящо време, така и на тези, които в други епохи и на други места не са станали. Ако погледнем историята на нашата планета, а в по-общ план и на Вселената, ще видим, че светът се движи в някаква посока вследствие на множество случайни катастрофи – едновременно съзидателни и унищожителни, които обаче се подчиняват стриктно на физическите закони.

²⁷ „Сред плътния пръстен на тъмната елова гора развалините (на зимен курорт – бел. Е. Б.) изглеждаха като някаква уродлива рана от полусрутени стени със зеещи дупки вместо прозорци и изкривени решетести метални конструкции. [...] Прашните останки от някогашния асфалт бяха целите в ями“ (*Ibid.*, с. 17).

²⁸ Фройд З. *Психология на несъзнаваното*. – София: Колибри, 2014, с. 190.

В своята статия „Съзидателно-унищожителният принцип. Светът като катастрофа“²⁹ Станислав Лем представя процесите на развитие на Земята и във Вселената като резултат именно от съзидателните и унищожителните сили. Възникнали сме, пише Лем, „и сме се размножили до милиарди, защото милиарди други същества са били унищожени“³⁰. Лем много ясно извежда съзидателния аспект на катастрофата на Земята, довел до появата на нови видове, до еволюцията на старите, който е генератор на две енергии, два импулса – импулса за самосъхранение и деструктивния импулс³¹, неизменна част и от еволюцията на човека, важно звено в нейното развитие³².

Разрушаването на досегашния еволюционен път и на природата, и на човека, за да се създадат условията за нова еволюционна посока, е единствената реакция срещу сегашния ред. Романът го изобразява посредством жертвите, които природата и човекът дават, тяхното неизбежно, на моменти

²⁹ Станислав Лем описва процесите във и развитието на Вселената именно през енергиите за създаване и разрушаване. Земята, пише авторът, „е възникнала, защото Праслънцето е навлязло в зоната на унищожение; животът е възникнал, защото Земята е напуснала тази зона: човекът е възникнал, защото през следващото милиардолетие изстреблението отново се е сгромолясало върху Земята“ (Лем, С. Съзидателно-унищожителният принцип. Светът като катастрофа. В: *Избрани фантастични произведения в два тома. Том втори*. – София: Народна младеж, 1988, с. 322).

³⁰ *Ibid.*, с. 338.

³¹ Разклонението на еволюционното дърво, създадо бозайниците, е свързано с катастрофата на Земята преди около 65 милиона години, когато метеорит унищожава живота на планетата, а оттам и най-висшите животни – влечугите, които господствали на сушата и във водата двеста милиона години. Човекът не е можел да възникне през мезозойската ера, защото заложеният за развитието ѝ капитал, наследствена маса, не е притежавал ресурсите, необходими за появата на антропоиди.

³² „Родили сме се, преминавайки – чрез историята на нашата звезда, после на планетата, после на биогенезиса и еволюцията – през много иглени уши, и затова деветте милиарда години, разделящи възникването на протосоларния облак от газовете до възникването на Homo Sapiens можем да сравним с гигантски слалом, в който не е пропусната нито една вратичка.“ (Лем, *Съзидателно-унищожителният принцип...*, с. 322)

насилствено за втория, но необходимо, завръщане към първоизточника, искрата на твореца, положила основите на една балансирана система на живот, в която всяко звено е важно за оцеляването на следващото. Борбата за оцеляване и на природата, и на човека е безмилостна. В романа героите са на ръба на оцеляването. За разлика от „Съдът на поколенията“ тук много по-ясно е изведена структурата на чувството и нейните измерения – травмата и нагонът за самосъхранение. Докато в първия роман на автора изобразените картини, описващи състоянието на природата, разкриват останките на една унищожена екосистема, в „Десетият праведник“ можем да проследим първо: постепенното физическо изтласкване на човека от наченалите процеси по самосъхранение на природата, връщането към нейно по-ранно съществуване³³, и второ: неизбежната духовна и емоционална регресия на човешкия вид, изгубил своя вътрешен баланс и опори³⁴, изобразени както чрез останките,

³³ „След Колапса планините постепенно се превръщаха в истинско животинско царство. Цивилизацията отстъпваше позициите си и зверовете се размножаваха с изумителни темпове, бързайки да навакнат узурпираната от векове свобода. [...] Пасящите крави не обръщаха никакво внимание на минаването му. Сега те бяха артистите на тези планински краища. От тях до голяма степен зависеше животът на тукашните селяни. И изглежда го разбираха, ако се съдеше по ленивото им господарското придвижване из пасището“ (Николов, *Десетият праведник*, с. 28) „[М]ежду руините вече растяха млади дръвчета, устремени нагоре, за да засенчат завинаги това кътче, което човекът преди време бе отвоювал за собствено развлечение“ (*Ibid*, с. 39). „Тревата и бурените бяха навсякъде из мъртвото село. Гъсталаци от коприва обсаждаха старите каменни стени, див бръшлян пълзеше нагори към хлътналите покриви, където вече се бяха вкоренили млади дръвчета. Яркото утринно слънце на младата зеленина странно контрастираха с изтлелия спомен за отдавна отминала смърт, още тегнещ из въздуха като едва доловим дъх на пепел от изгаснало слънце“ (*Ibid*, с. 50).

³⁴ „Хората бяха изгубили вяра в каквото и да било, освен в днешното парче хляб“ (*Ibid*, с. 53) „Не знам, може би ние всички заедно сме решили подсъзнателно, че е време да отървем света от присъствието си. Обаче в своята неизмерна гордост сме избрали смърт, чрез която да го повлечем

напомнящи цивилизацията, през агресивните стремежи за оцеляване³⁵, така и чрез някои от героите (като отец Донован, физика Жак Бержерон, Николай, Мишин), които, като че ли са от малкото останали праведници, съхранили в голяма степен човешкото у себе си.

Извеждането на екотравмите, на нагоните за самосъхранение като проявления на структурите на чувствата в произведенията на климатичната фантастика представят сложните връзки между човека и природата и тяхната взаимозависимост. Афектите, емоциите и чувствата са не просто моментни състояния, разкриващи човешкия дискомфорт от дразнител, идващ отвън, а част от вътрешни структури, персонифициращи невидими корени на съзнанието, предавани от поколение на поколение като памет за еволюцията на човека и за неговата връзка с наличните в природата съзидателните и унищожителните сили.

Любомир Николов разкрива проблемите на своето съвремие посредством художественото изобразяване на изменението на климата не само чрез духовните, психологическите промени у човека, не само чрез екологичните рани, нанесени на природата, но и през колапса, обхванал всички нива на съществуване, включително прекомерната технологична зависимост, икономическата нестабилност и засиленото социално разделение. Регистрира отговорността на поколенията към действията на техните бащи, възможната гибел вследствие на арогантното възприемане на човешкия вид като изключителен, а оттам и като господар, контролиращ живота във всичките му форми. Същевременно извежда и потенциала за промяна със

подир себе си“ (*Ibid.*, с. 169); „Няма кой да го измие за полагане в гроба“ (*Ibid.*, с. 34).

³⁵ „Бесилката на пътя се тъмнееше в сянката на околните дървета и полуразложеният труп под нея бавно се полюшваше и въртеше“ (*Ibid.*, с. 50). „Разпадането на световната комуникационна система бе довело след няколко месеца кървави безредици до стабилизиране на почти средновековно ниво – хиляди разпокъсани държавици, управляване с жестока ръка от новопоявили се диктатори...“ (*Ibid.*, с. 53).

завръщането към екологичната чувствителност у човека като необходим залог за предотвратяването на бъдеща глобална катастрофа.

Библиография

Илиев, Г. *О-Корс* [Iliev, G. *O-Kors*]. – Стара Загора: Печ. Светлина, 1930.

Илиев, Г. *Теут се бунтува* [Iliev, G. *Teut se buntuva*. – Plovdiv: „Hristo G. Danov“, 1983.]. – Пловдив: Христо Г. Данов, 1983.

Георгиев, Г., Л. Николов. *Съдът на поколенията* [Georgiev, G., L. Nikolov. *Sadat na pokoleniyata*]. – София: Народна младеж, 1978.

Лем, С. Съзидателно-унищожителният принцип. Светът като катастрофа. – В: *Избрани фантастични произведения в два тома. Том втори*. [Lem, S. Sazidatelno-unishtozhitelniyat printsip. Svetat kato katastrofa. In: *Izbrani fantastichni proizvedeniya v dva tova. Tom втори*]. – София: Народна младеж, 1988, с. 317–344.

Николов, Л. Едно лекомислено заиграване с формите и функциите на човешкото тяло може да доведе до ужасни последствия. – В: *Фантастика и бъдеще* [Nikolov, L. Edno lekomisleno zaigravane s formite i funktsiite na choveshkoto tyalo mozhe da dovede do uzhasni posledstviya. – In: *Fantastika i badeshte*]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2021, с. 219–224.

Николов, Л. *Десетият праведник* [Nikolov, L. *Desetiyat pravednik*]. – София: Аргус, 1999.

Оливер, Х. *Енерган 22* [Oliver, H. *Energan 22*]. – София: Vision Books, 2019.

Сапарев, О. *Фантастиката като литература* [Saparev, O. *Fantastikata kato literatura*]. – София: Просвета, 1990.

Фройд, З. *Психология на несъзнаваното* [Froyd, Z. *Psihologiya na nesaznavanoto*]. – София: Колибри, 2014.

Bibliography

Cunsolo, A., K. Landman. Introduction: To Mourn beyond the Human. In: *Mourning Nature: Hope at the Heart of Ecological Loss and*

Grief. A. Cunsolo and K. Landman (eds). – Montreal and Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2017, 3–26.

Heise, U. K. “Letter”, PMLA 114.5 (Oct. 1999): 1096-1097: https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_PMLAForum.pdfq (посл. проверка 10.02.2023)

Mehnert, A. *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*. – London: Palgrave Macmillan, 2016.

Narine, A. *Eco-Trauma*. – New York: Routledge, 2015.

Page, M. Evolution and Apocalypse in the Golden Age. – In: *Green Planet. Ecology and Science fiction*. – London: Middletown, Wesleyan University Press, 2016.

Williams, R. *The Long Revolution*. – London: Penguin Books, 1965.

Elena Borisova, Assistant Prof. PhD

Institute for Literature – BAS

ORCID ID: 0000-0003-0109-972X

E-mail: elena39789@gmail.com

ПРИРОДНИ НАГЛАСИ И ПРЕНАГЛАСИ В НЯКОЛКО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА БЪЛГАРСКАТА НАУЧНА ФАНТАСТИКА

Чавдар Парушев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: Статията сравнява четири български научнофантастични произведения, написани от четирима автори с отстояние (между първото и последното произведение) от 85 години. Това сравнение открива както сходства, така и промяна в отношението към природата. Може да се твърди, че тази промяна показва определена криза. Криза, доколкото изглежда, че във всички по-късни представи за бъдещето националният характер не може да бъде изобразен като устойчив, е отсъства или е отстъпил мястото си на природата.

Ключови думи: българска научна фантастика; природа, Светослав Минков, Георги Малинов, Васил Георгиев, Владислав Тодоров

DISPOSITIONS AND REDISPOSITIONS TOWARD THE NATURE IN COUPLE BULGARIAN WORKS OF SCIENCE FICTION

Chavdar Parushev

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Abstract: *The article compares four Bulgarian works of science fiction by four authors written with a time span (between the first and the last) of 85 years. This comparison finds similarities but also traces a shift in the disposition toward the nature. A shift it could be argued that illuminates a particular crisis in the imagination of the future. As it seems that in all the latter imaginings of a future the national character cannot be imagined as persisting, is absent or has given its place to nature.*

Keywords: *Bulgarian Science Fiction, Nature, Svetoslav Minkov, Georgi Malinov, Vasil Georgiev, Vladislav Todorov*

Какви образи на природа намираме в българската научна фантастика? И какви нагласи към природното можем да видим в тях?

През 1932 г. Светослав Минков публикува „Лунатин... Лунатин... Лунатин“. Последен и завършващ разказ от сборника му „Автомати“. Този сборник се свързва с повратна точка в творчеството на Минков. Момент на преход от диаволизъм към сатирична научна фантастика. Рецепцията на този сборник по-често минава през разказа „Човекът, който дойде от Америка“, с който сборникът започва¹. Смятам обаче, че „Лунатин... Лунатин... Лунатин“ е особено подходящ за съпоставки с по-късни произведения от други автори. Съпоставки, които очертават важни отлики в тематизираното на природа и бъдеще, които не биха се открили толкова добре, ако подходим по друг начин.

Централно място в разказа заема фигурата на Хераклит Галилеев, учен, който в хода на разказа се превръща в предприемач-индустриалец, за да разиграе сам двойката между учен и предприемач така важна за научната фантастика през XX век². Името е значещо. „Минков, винаги скептик, търси парадоксите, опасностите, опакото“³, в този случай можем да кажем, търси и антигерои. Име, което парадоксално събира почти абсолютната закономерна повторителност в движенията на небесните тела и астрономията с философската позиция, че всичко тече и всичко се променя.

Това не е единствената двойственост, която Минков вражда и от която той изгражда персонажа. Галилеев е описан като малко, гърбаво човече с живи, черни очи, което

¹ Николчина, М. *Бог с машина*. – София: ВС Пъблишинг, 2022, с. 505-530; Спасова, К. *Модерният мимесис*. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2021, с. 252–269

² Николчина, *Бог с машина*, с. 453–454.

³ Сапарев, О. Светослав Минков като фантаст. – В: С. Минков, *Дамата с рентгеновите очи* [Saparev, O. Svetoslav Minkov kato fantast. – V: S. Minkov, *Damata s rentgenovite ochi*]. – Варна: Г. Бакалов, 1982: <https://chitanka.info/book/301-damata-s-rentgenovite-ochi> (Посл. проверка 12.02.2023).

още в невръстните си години събира децата от квартала, за да гледат зрелище срещу билет. Зрелището са лакирани картички поставени в сглобен от него прожекционен апарат, а билетът са по две копчета на дете. В образа на Хераклит Галилеев Минков преплита едновременно чертите на гърбавия магьосник, свързан с нечистите сили⁴, който открехва завесата към тайнствени знания, така и на конструктора-демиург, чиито машини обхващат в себе си пренареждат света⁵.

Целта ми тук обаче е не да правя близък прочит или дори някакъв по-системен анализ на разказа, а да си послужи с него за сравнение и съпоставка. Да насоча вниманието към специфичното самочувствие в отнасянето към природата и другите, което проличава в разказа на Минков. Самочувствие, което 80 години по-късно отсъства при останалите автори и произведения от българската научна фантастика, на които ще се спра.

Хераклит Галилеев забележимо не страда от котловинен комплекс, за който Цветан Стоянов заговаря 30 години след публикуването на „Лунатин... Лунатин... Лунатин...“. Персонажът, физически дребен, боязлив и гърбав, не се чувства малък или изостанал спрямо голямата световна наука и култура. Напротив, в рамките на фикцията на разказа, той пътува и се вписва съвсем добре в нея. Нещо повече, придърпва я със себе си при завръщането си обратно на родна земя от Америка. Вписва световната наука и култура в контекста на българското макар и през иронично криво огледало.

С недокрай изчезнала диaboличност в сатиричната си усмивка Минков, не се свени да строи *три кръга от вечно будна стража* да пазят спокойствието на нашия новозавърнал се Хераклит Галилеев вече не астроном, а астрофармацевт индустриалец.

⁴ *Ibid.*

⁵ Николчина, *Бог с машина*, с. 40-44, 59-63; Генев, Н. *Виртуалният човек*. – София: ВС Пъблишинг, 2022, с. 70-80.

Първо нашенски стражари в нови униформи, после американски детективи с [...] по два пистолета, но не стигат те ами и английски полицаи от Скотланд Ярд с породисти кучета⁶.

Самата важна работа на Хераклит Галилеев, за която той е така добре охраняван от българския, английския и американския силов елит, е не по-малко грандиозно грандоманска. Малката му бяла къщица се тресе като курдисана играчка под напора на тайнствената му машина, която сгъстява изцедена лунна светлина в желатинови хапчета „Лунатин“.

Защото тия хапчета сгъстено кондензирана романтика искат всички. И влюбените, и лекарите, и офицерите, и световните дипломати, дори и обикновените хора, а след тях даже и адвокати. На всички желатиновите хапчета „Лунатин“ носят двучасово романтическо опиянение без каквито и да е странични ефекти.

Гладът за и потреблението на тая романтическа полуда с български доставчик достига такива колосални размери в иначе почти ковчеговото урбанистично живеене на разказа, че в кратко време Луната се оказва съвсем орфана и изцедена досущ като лимон и напълно изчезва от небосвода.

Тази саркастична бутафорност и карнавална гротесковост на Минковата стилистика, вече е посочвана от изследователи като Едвин Сугарев. В нея обаче струва ми се, се прокрадва и едно специфично отношение към природата и българското, което си струва да бъде коментирано. Отношение лишено от заявен пиетет и преклонение, но в същото време, отношение далеч нелишено от самочувствие на космполитна принадлежност.

Хераклит Галилеев усвоява американския прагматизъм и модерни постижения с лекота, само за да ги надмине в пъти. В крайна сметка чудните американски машини умеят да

⁶ Минков, С. Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!... – В: Светослав Минков. Съчинения в два тома. Том 1. Разкази и фейлетони. – София: Български писател, 1982: <https://chitanka.info/book/596-sychinenija-v-dva-toma> (Посл. проверка 12.02.2023).

превърнат само една жива свиня за 8 минути в 3 адвокатски чанти, в 6 четки за дрехи и в 15 кутийки за маникюрени принадлежности с ловкото прилагане на заклинателните принципи „рационализация“, „динамизъм“, „тайлоризъм“. Докато предприемчивостта на нашият магнат Хераклит Галилеев в кратко време успява да изконсумира без остатък цяла луна. А отправя поглед и към Венера, научаваме от края на разказа.

Да продължим по-нататък със сравненията и съпоставките. През 2002 година излиза „ВИРТ“ на Георги Малинов. Повестта развежда читателите из криминално опасното ежедневие на полуразрушените улици на София след световна екологична катастрофа. Протагонистът (авторът не му дава собствено име) търси „ВИРТ“. Предполагаемо нова форма на синтетична дрога. Търси я не за собствена консумация, а за да си оправи положението като я продаде.

И в този наратив водеща е дълбоката ирония на сатирично-карнавален абсурд. Повестуването отново е с гротески. Нагласата към природата и тук е катастрофична, но вече от позицията на потърпевши, а не на индустриални експлоататори. Оръфана и изцедена като лимон е не луната, а самата Земя вследствие на свръхконсуматорство. „ВИРТ“-тът обаче вече не е българско изобретение. Самочувствие от родна гениалност, било тя и дяволска, вече няма. Фигура на магьосник и конструктор демиург или фигури на учен и предприемач също няма.

През 2016 излиза „Екс орбита“ на Васил Георгиев. Обратно на природната катастрофа от „ВИРТ“, романът представя България като климатичен оазис. При това оазис, от който се е оказала зависима цяла Европа, а и отвъд. Тази завидна геополитическа позиция добре идеологически закрепена и от пан-българизъм, обаче, се е оказала и нож с две остриета. С нея са се върнали жителството, снабдяването със стоки от първа необходимост през втори мрежи, синдикати, патронажи, сектанти-мистици, а оказва се и работи с привилегирован достъп до световния български разум-

организъм. В тази твърде сложна за навигиране обстановка брат и сестра опитвам да се придвижат от София до Самоград, за да уредят работите около наследствен имот. Наследство, което остава и ненаследено.

През 2017 година от печат излиза „Пумпал. Брутална приказка“ на Владислав Тодоров. В романа дистопична приказка, авторът въобразява бъдеще, в което героят му Криптон е принуден да избира между смъртен живот с пол и половост и безполово безсмъртие.

Обещанието е пумпалът да излети в космоса, за да отнесе женския пол в мавзолея на историята и да се рее в бъдещи пространства свободни от него. Това бъдеще в наратива за бъдеще, не се осъществява. И тук романтиката е възстановена, отново с магическа субстанция. Но този път – чрез минно добиван от урунгели маджун, вместо таблетки, „Лунатин“. Затова пък, възвръщането на романтиката е трайно. Приказно спящата белогърла красавица, някогашна фолк певица, е разбудена от изправения Криптон. Смъртното желание (по „малката смърт“) е възвърнато. Природата на нещата е обновена и възстановена според изискванията на вълшебноприказния жанр. Замъкът на злото е взривен с нагорещена тенджерата под налягане. В същото време романът случайно или не, някак забравя да завърши с финалната формула на вълшебните приказки „и заживели честити до края на дните си“.

Прави впечатление, че съпоставям произведения, които се различават по време на написване (1932, 2002, 2016, 2017), жанр (разказ, повест, роман, роман-приказка) и автори, между които трудно могат да се открият никакви преки връзки. Жизнените им траектории, професионалната им биография, творческите им нагласи са много различни. И тримата са автори, които пишат на български език, произведения, които попадат в полето на научната фантастика. С това сякаш се изчерпва общото между тях.

За някакво взаимно повлияване също трудно може да се говори. Минков се повлиява от Хофман. Неговите

„Автомати“ от 1932 изглеждат и като отпратка към Хофмановите „Автоматите“ от 1814 година⁷. Васил Георгиев свързва идеята за „Екс орбита“ с българските протести от 2013 година⁸. Владислав Тодоров пък черпи вдъхновение от „Ние“ от 1920 г. на Евгени Замятин⁹ и „чинията“ паметник на връх Бузлуджа, завършен през 1981 г. По-лесно можем да прокараме връзка между виртуалното изследване на историята от повестта на Георги Малинов с компютърната игра „Кредото на убиеца“, появила се десетина години по-късно, която сюжетира също такава виртуално-генетично изследване на историята, отколкото да намерим някой биографичен или друг факт, който да го свързва с някой от другите романи.

Смятам обаче, че това прави съвпаденията и общите места между четирите произведения, включително и контрастите между тях, толкова по значими. Защото причината за тези съвпадения и контрасти остава да търсим само по силата на най-общ споделен контекст. При това контекст, който по някакви причини отдава себе си за художествена обработка специфично чрез ирония, гротеска и абсурд.

При всичките си различия, между четирите произведения има натрапчиво очевидни паралели и сходства. Освен научно-фантастични, те са и сатирични. Без да са стилистично еднакви, използват едни и същи стилистични похвати – ирония, гротеска и абсурд. Всички проблематизират българското по оста ние (българите) и те (чужденците) с прав и обратен знак. Артикулират българското през природни реалии, природни дадености, релеф, територия. Артикулират го като място за живеене.

⁷ (Николов, Е. *Човекът-машина в разказа на Светослав Минков „Човекът, който дойде от Америка“* – София: Литературен клуб, 2002; Спасова, К. *Модерният мимесис*. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2021, с. 259.

⁸ „Екс орбита“ – нов роман на Васил Георгиев. – *Култура.БГ*, 12.04.2016: <https://bnt.bg/bg/a/eks-orbita-nov-roman-na-vasil-georgiev> (Посл. проверка 12.02.2023).

⁹ „Пумпал“ – новият роман на Владислав Тодоров. – *Култура.БГ*, 15.05.2017: <https://bnt.bg/bg/a/pumpal-noviyat-roman-na-vladislav-todorov?page=3> (Посл. проверка 12.02.2023).

Българското като природа е повод за гордост и завист. Гордост сякаш идваща от желание, породено от желанието на другите да живеят и да искат да се преселват тук. Иронията в тази фигура струва ми се няма нужда от специален коментар.

По-съществено според мен е, че в произведенията от 2002, 2016 и 2017, за разлика от това от 1932, българското е като че ли вече само природа. Във фантастичното въображение за бъдеще то е място за живеене, но не е, и изглежда не може да бъде, форма на съвместно живеене въз основа на някакви други, освен природни споделености. Липсва съобщност. Съвместно живеене въз основа на договорени споделени ценности, споделен език, минало, цели, култура, цивилизационен модел или принос.

Минковият разказ приобщава българското към европейския и световния консуматорски индустриализъм. Но приобщава и този индустриализъм към българския диaboлично-научен гений. Това живеене е иронизирано и гротескно, но то е общо и споделено. Ние и другите споделяме и делим, част сме от един общ исторически процес макар и изглежда тръгнал накриво, затова иронизиран. Част от чувството за заплашителност на Минковия разказ идва тъкмо от тази обща повсеместност. На дисидентите спрямо нея, на влюбените в изследването, а не в консумирането на луната американски астрономи, е оставено единствено да се обесят, и толкова.

Въображението за бъдещето 70 и 80 години по-късно предлага друга картина. В „Пумпал“, освен общия природен катаклизъм, друго приобщаване между нас и другите няма. В „Екс-орбита“ българското приобщаване се оказва конспиративна фасада, зад която се крие нещо друго. Във финалния обрат от „Вирт“ от българското е останало сякаш само географските топоними и Витоша.

България във въображаемото бъдеще е балканизизирана до крайност. Тя е привлекателно природно, но вече не и културно място за живеене. Самите природни ресурси и територия са контролирани строго от изолиращи човешки и нечовешки

микрообщности. Дилърски мрежи, престъпни бейове и брутална паравоенна полиция в бъдещата София на Георги Малинов. Рекетърски синдикати, милитаризирани еко-активисти, роботи екс-орбитанти, селски автономии от частни производители на оръжия при Васил Георгиев, полово неутрализиран биотитани, мутренски тартори, ватузи, пурдоти, урунгели и радикализирани пубери-столетници при Владислав Тодоров.

Подобно на Хреаклит Галилеев, протагонистите в тези въобразени Българи са подчертано антигерои. Но за разлика от него, те са пасивни, снишени, изчакващи „големите“ да разрешат въпросите помежду си, за да устройват битието си в пролуките и пукнатините на техния контрол. Действат когато и защото се налага, по принуда на обстоятелствата, сякаш нямат лична инициатива. Водещото в мотивацията им е да оцеляват на дребно, надигравайки системата поединично, доколкото е възможно. Желаят да избягат или да се уредят някак с някакво по-добро положение. Въображаемото ни бъдеще възвръща с увеличение острата ни несолидарност със себе си, бележеща настоящето ни, ако заема тази формулировка от Калин Янакиев.

Възможното българско бъдеще е сякаш без възможности. То е редуцирано до география и природа, до единичности.

Така сме се квантирали, че вече не знаем кое е хубаво и кое лошо, дали сме живи или не сме¹⁰.

Научната фантастика е преимуществено екстраполиращ поглед, насочен към настоящето от изместена перспектива. Перспектива, която третира настоящето като археология. Разглежда го като формиращия пласт за едно или друго възможно бъдеще. Измества перспективата от близост, потопеност и краткосрочност към одългосрочаване, към поглед от рефлексивна дистанция, поглед, който спекулира възможности: какво ще бъде, ако нещата продължат или не продължат така?

¹⁰ Малинов, Г. *Вирт*. – София: Квazar, 2002.

Общото в картините на бъдещето, което трите произведения обрисуват е, че българското от културно пространство се е редуцирало до желана природа, география и релеф. В бъдещето, което тези наративи си представят, има твърде малко продължение на България от „тук и сега“. Те сякаш сублимират чувство за загубване и разпадане на несводими единичности, на несъбираеми в общност единични жизнени траектории. В разгледаните въображения за бъдеще няма културно наследство, някаква ценност, някакъв собствен влог, чиято следа да бъде удължавана и продължавана.

Отварянето на дългосрочна перспектива към настоящето ни, е извадило на показ една празнота. Отсъствие на посока. Отсъствие на общо припознато ценно, което дори просто във въображаемо бъдеще бихме искали да си представим, че остава и ни надживява. Оставането на завидната природа и релеф никак не вдъхновяват. По някаква причина, изглежда че дори в свободата на въображението си в този момент тук и сега не можем да си дадем определена физиономичност. Не можем да си представим не какви сме, а какви искаме да бъдем. А може би това е важно.

Библиография

Генов, Н. *Виртуалният човек* [Genov, N. *Virtualniyat chovek*]. – София: ВС Пъблишинг, 2022.

Георгиев, В. *Екс орбита* (Georgiev, V. *Eks orbita*). – София: Хермес, 2016.

Игов, А. Криптон и Гаргара [Igov, A. *Krypton i Gargara*]. – *Култура*, № 22 (3167), 09 юни 2017. <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/26182> (Посл. проверка 12.02.2023).

Малинов, Г. *Вирт* [Malinov, G. *Virt*]. – София: Квазар, 2002: <https://chitanka.info/text/296-virt> (Посл. проверка 12.02.2023).

Минков, С. Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!... – В: Светослав Минков. *Съчинения в два тома*. Том 1. *Разкази и фејлетони* (Minkov, S. *Lunatin!... Lunatin!... Lunatin!... V: Svetoslav Minkov. Sachineniya v dva toma*. Том 1. *Razkazi i feyletoni*). – София:

Български писател, 1982: <https://chitanka.info/book/596-sychinenija-v-dva-toma> (Посл. проверка 12.02.2023).

Николов, Е. *Човекът-машина в разказа на Светослав Минков „Човекът, който дойде от Америка“* [Nikolov, E. *Chovekat-mashina v razkaza na Svetoslav Minkov "Chovekat, koyto doyde ot Amerika"*]. – София: Литературен клуб, 2002: <https://litclub.bg/library/nbpr/emonik/machine.htm> (Посл. проверка 12.02.2023).

Николчина, М. *Бог с машина* [Nicolchina, M. *Bog s mashina*]. – София: ВС Пъблишинг, 2022.

Сапарев, О. Светослав Минков като фантаст. – В: С. Минков, *Дамата с рентгеновите очи* [Saparev, O. *Svetoslav Minkov kato fantast*. – V: S. Minkov, *Damata s rentgenovite ochi*]. – Варна: Г. Бакалов, 1982: <https://chitanka.info/book/301-damata-s-rentgenovite-ochi> (Посл. проверка 12.02.2023).

Спасова, К. *Модерният мимесис* [Spasova, K. *Moderniyat mimesis*]. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2021.

Сугарев, Е. Бегонията и нищото (Един възможен прочит на „Разказ за една бегония“ от Светослав Минков). – В: *Модерният наратив. Интертекстуални пресичания* [Sugarev, E. *Begoniyata i nishtoto (Edin vazmozhen prohit na „Razkaz za edna begoniya“ ot Svetoslav Minkov)*. – V: *Moderniyat narativ. Intertekstualni presichaniya*]. – София: Век 21 – Прес, 2006, с. 122–128: https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/edvin_3 (Посл. проверка 12.02.2023).

Тодоров, В. *Пумпал* [Todorov, V. *Pumpal*]. – София: Колибри, 2017.

Chavdar Parushev, PhD
Sofia University “St Kliment Ohridski”
E-mail: ch.parushev@gmail.com

*Човешката природа
и природата на текста*

ДВОЙСТВЕНИЯТ НАЧИН НА ПИСАНЕ У ТЕОФИЛ ГОТИЕ И ВЪОБРАЖАЕМИЯТ ОБЕКТ НА ЖЕЛАНИЕ

Валери Личев

*Институт по философия и социология –
Българска академия на науките*

Резюме: *Статията разглежда „двойствения начин“ на писане на френския писател Т. Готие, който прибегва до особеностите на меланхолично-депресивния комплекс (Ю. Кръстева), за да разкаже в рамките на един текст две различни истории. В хоризонталното измерение това е приказка или фантастична история; във вертикалното – свършено различна история. Готие дава ясни знакови инструкции за местата, където читателят трябва да преустанови хоризонталния си прочит, за да премине към интерпретативен. Привидно това са несъответствия, логически или стилистични грешки. С тяхна помощ авторът въвежда раздвоението на своите герои, които се опитват да обърнат въображаемо посоката на времето, за да се срещнат в миналото със своите първите обекти на желание.*

Ключови думи: *меланхолично-депресивен комплекс, психоанализа, меланхолично разцепване*

THE DOUBLE WAY OF WRITING IN THEOPHILE GAUTIER AND THE IMAGINARY OBJECT OF DESIRE

Valeri Lichev

Institute of Philosophy and Sociology – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *The article discusses the “dual mode” of writing of French writer T. Gautier, who resorted to the peculiarities of melancholic-depressive complex (J. Kristeva) to tell within one and the same text two different stories. On the surface, it usually is a fairy tale or a fantastic story about love torments of the main characters. In the vertical dimension of the text, however, Gauthier tells a completely different story. He gives sufficiently clear instructions and signs to allow encoding of this story, although in some cases they appear as seemingly*

logical or stylistic errors or inconsistencies. With their help he introduced the splitting of his melancholic characters and the reversal of time to which they aspire in order to meet in the past their first objects of desire.

Keywords: *Melancholic-Depressive Complex, Melancholic Splitting, Psychoanalysis*

Според Теофил Готие изкуството трябва да се стреми към постигане на съвършенство на формите. Поради това художественото произведение трябва да бъде освободено от всякакви излишни примеси, включително и от личността на твореца. За тази цел френският символист разработва своя собствена поетическа техника, наречена « *transposition d'art* ».

Благодарение на богатата си обща култура Т. Готие влага в творчеството си множество интертекстуални препратки към изобразителното изкуство, скулптурата, религията, митологията, литературата, философията, историята и т.н. Смисълът на въвеждането им е свързан с особеностите на неговия начин на писане. В текстовете на Готие винаги могат да бъдат открити два плана. Единият от тях обикновено представлява приказна или фантастична история. Вторият план не е очевиден за наивния читател, тъй като е свързан със закодиран разказ, за чието разчитане е необходимо да бъдат „уловени“ различните интерпретативни ключове, подхвърлени от автора. С тяхна помощ става възможно декодирането на история, съвършено различна от първия сюжет. Обикновено тя описва фантазиите на главния герой, който в търсенето си на щастие бяга от неудовлетворяващото го настояще чрез въображаемо обръщане на посоката на времето.

Чрез избора си на двойствен начин на разказване Т. Готие поставя на сериозно изпитание класическите представи за идентичност. За да разкаже едновременно две истории, едната от които е явна, а другата закодирана, той умишлено прибегва към разцепването на героите си, които на повърхността на повествованието са представени под формата на нямащи нищо общо един с друг образи. Подобен род разцепване се

наблюдава и в процеса на сънуване. През XX в. О. Ранк открива присъствието му в митовете и приказките¹.

За разлика от тях обаче Т. Готие търси разцепването умишлено, тъй като то му позволява да разкаже една закодирана история, родена от въображението на героите му. Ако фантазиращият се опитва да заживее изцяло в създадения от самия него идеален свят на мечти, то тогава и разказът за тези „сънища наяве“ (Фройд) не трябва да прокарва разграничение между реално и въобразено. Би било глупаво, ако разказвачът направи уточнението: „А сега аз ще ви пренеса в мечтите на моя герой, който продължава да обича майка си, останала рано без съпруг“. Вместо да заеме авторската позиция на всемогъщ и всезнаещ творец, Готие предпочита да дава знаци, чрез които интерпретиращият читател да улови настъпващата промяна в повествованието.

В потвърждение на тезата, че героят е влюбен в ранната си майка, могат да бъдат приведени думите, които произнася пред статуята на Венера Милоска: „Кой ще ти върне ръцете, за да ме притиснеш в *мраморните си обятия* (к. м. – В. Л.)?“². От психоаналитична гледна точка в случая става дума за „*disiecta membra*“ (разчленени крайници). Техният образ според М. Торок и Н. Абраам се появява в случаите на ендокриптни идентификации. Една пациентка изказва фантазията си, че ръцете на баща ѝ били отрязани, за да не може да я държи в ръцете си. При този тип идентификации изпитваната скръб се приписва на изгубения обект на желание. В резултат собственият „Аз“ се въобразява като принадлежащ на родителя от противоположния пол³.

За да намекне, че героите му са разцепени, Готие прибегва към различни похвати. Например, логично е да се допусне, че в новелата „Фортунио“ главен герой би трябвало да бъде персонажът, носещ същото име. Произведението започва с описанието на среднощен меланхоличен пир, който протича

¹ Ранк, О. *Миф о рождении героя*. – Москва: Рефл-бук, 1997, с. 60.

² Готие, Т. *Фантастични новели*. – София: Колибри, 1998, с. 64.

³ Абраам, Н., М. Торок *Кора и ядро*. – София: ЛИК, 2000, с. 162–163.

вяло, поради отсъствието от него на основния участник. Самият автор признава, че също не знае къде е главният му герой, което меко казано изглежда странно.

Неочаквано Фортунио пристига от Венеция (града на влюбените), вземайки (през XIX в.) разстоянието до Париж за няколко часа. На сутринта отново изчезва. Един от героите допуска, че е отишъл или при Великия могул в Индия, или при етиопския цар. Кратка историческа справка показва, че по времето на писането на новелата етиопското царство е било разцепено под влияние избухналите политически междуособици.

Препратката към този действителен исторически факт всъщност е знак, който трябва да насочи читателя към меланхоличното разцепване, което – в явна или закодирана форма – присъства във всички текстовете на Готие. Странното поведение на Фортунио може да бъде разбрано, ако се допусне че е главен герой в *семеиния роман* (Фройд) на героинята Мюизидора. Това обяснява незнанието на разказвача, който в началото на новелата не знае и не е може да каже нищо за него, тъй като не е бил изобретен от въображението на героинята.

Обратното – по отношение на Мюизидора Готие не скрива авторството си. Този женски образ според разказвача е толкова надут, че трябва да бъде спукан като сапунен мехур с игла. От литературна смърт героинята бива спасена благодарение на неочакваната, подобна на *deus ex machina*, поява на Фортунио.

Пряко назоваване на меланхоличното разцепването може да бъде открито в новелата на Готие „Мъртвата възлюбена“. Главният герой е свещеник, който „разравя пепелта на спомените си“ (типичен меланхоличен символ), за да разкаже за ужасните събития, случили му се на младини. По време на ръкополагането му забравил за препоръката на Йов и вдигнал очи. Тогава забелязал рядко красива жена, пред която всичко останало в църквата помръкнало⁴.

Всъщност в сумрака на култовата сграда възкръсва един

⁴ Готие, *Фантастични новели*, с. 23–25.

неуспешно изтласкан обект на желание. Думите на Готие са твърде показателни: „затлачените *отдушиници*“ на душата на героя му „се *отпушват* във всички посоки“ (Готие 1998: 26). В очите на красавицата младежът сякаш прочел: „Аз съм красотата... ела с мен, ние ще станем *любовта*... *Съществуването* ни ще тече като *сън*, ще бъде една *вечна целувка* (к. м. – В. Л.)“⁵.

Белег за двойствената, смесена природа на прелестното видение, е ефектът от телесния контакт с него. След приключването на ритуала непознатата докосва ръката на ръкоположения свещеник със *студена* като *змейска кожа* длан. Следата, която оставя обаче, е „*пареща* като от *дамгосване* с нажежено желязо“⁶. От този момент стигматизираният меланхолик не спира да мисли за това изкушение⁷.

Веднъж бива извикан, за да даде последно причастие на куртизанката Кларимонда, оставила в душата му парещата следа от несбъднатата любов. Когато пристига в замъка ѝ, вече е късно. През прозирния покров той обаче долавя извивките на съблазнителното тяло. Повдига покривалото и целува мъртвата, която отвръща на целувката му⁸.

Всъщност действието на свещеника възпроизвежда повдигането на сватбено було. Във фантазиите си той възкресява мъртвата, която му отвръща, че вече са сгодени. Аналогичен пример от практиката си описва М. Торок⁹. След целувката душата на куртизанката излита през прозореца, а младият свещеник припада върху гръдта – *обект а* в терминологията на Лакан. От духовния си наставник научава, че е прелъстен от гула или женски вампир¹⁰. Този демон започва да посещава свещеника всяка нощ. Белег за инцестната му природа е „*майчината гордост*“, която

⁵ *Ibid.*, с. 27.

⁶ *Ibid.*, с. 28.

⁷ *Ibid.*, с. 30.

⁸ *Ibid.*, с. 36–37.

⁹ Абраам, Торок, *Кора и ядро*, с. 104–105.

¹⁰ Готие, *Фантастични новели*, с. 39.

изпитва, след като го предрешава в нови светски дрехи¹¹. В подкрепа на кръвнородствена връзка може да бъде посочено и едно произшествие. Младежът се порязва с ножче, а любимата му засмуква бликналата кръв¹².

В резултат природата на героя се раздвоява и той става неспособен да определи къде преминава *границата* между *блян* и *действителност*. Подобно на един известен дзен-будистки коан не може да каже дали е свещеник, сънуващ всяка вечер, че е благородник, или, обратното, че е благородник, сънуващ всяка вечер, че е духовник¹³. Двата човеци, които съжителстват у него, *не се познават* взаимно. Смисълът на тяхното неразпознаване е да бъде заобиколен, както и в другите произведения на Готие, Законът на бащата, налагащ забрана върху кръвосмешението. Въпреки „двуглавото си битие“ героят обаче запазва ясни спомени за двете си съществувания, без да прекрачи нито един път границите на безумието¹⁴. Противоречието тук е допуснато умишлено, тъй като само интерпретаторът може да отговори на въпроса в чия памет се съхраняват спомените за двете взаимно непознаващи личности на героя.

На аналогично разцепване е подложена и майката. Ако през нощта тя е красив демон, посещаващ регулярно несъзнаваното на сина си, в реалния живот тя е възрастна и болна жена, която бива навестена от него само два пъти годишно¹⁵. Първата е развратна, докато втората – целомъдрена. Бащата, който би трябвало да наложи Закона, забраняващ

¹¹ *Ibid.*, с. 43.

¹² *Ibid.*, с. 46.

¹³ *Дзен-будизъм* – София: Наука и изкуство, 1991, с. 44. Будисткият монах Соджи разказва:

Веднъж спях и сънувах, че съм пеперуда... В съня си знаех, че съм пеперуда и изобщо не се съзнавах като човек. Изведнъж се събудих и си казах, че отново съм аз. Но кой бях аз? Вече не знаех, дали съм човек, сънувал, че е пеперуда, или съм пеперуда, която сънува, че е човек.

¹⁴ Готие, *Фантастични новели*, с. 44.

¹⁵ Числото „две“ почти винаги означава меланхолично раздвоение, не само у Готие.

кръвосмешението, отсъства.

Младежът се опитва да прекрати двойното си съществуване, но щом „пясъкът на дрямката“ засипе погледа му, той отново се озовава в обятията на Кларимонда. Пясъкът е характерна за меланхолията метафора. Когато засипе погледа на свещеника, възкръсването на обекта на желание, погребан в криптата на несъзнаваното, става възможно.

В края на новелата свещеникът успява да се справи с разцепването си. За да върне душата на куртизанката в отвъдното, той разравя гроба ѝ. Върху устните на мъртвата има малка капка кръв – белег за инцестния характер на целувката, която е положил върху тях¹⁶. След като духовният му наставник поръсва мъртвото тяло със светена вода то се разпада на „смесица от пепел и полуизтлели кости“¹⁷.

На следващата нощ духът на Кларимонда за последен път посещава младежа, като го упреква за прекратяването на връзката им, след което окончателно се пренася в отвъдното. Така въображаемата връзка с мъртвата майка бива прекъсната. Свещеникът продължава да скърби за нея, но вече без да бъде спохождан нощно време от демоничния ѝ образ.

Разцепването в текстовете на Готие е свързано със закодирано обръщане на хода на времето. Поради любовната си неудовлетвореност меланхоличните герои бягат в миналото си, докато не се натъкнат на Реалното, което Ж. Лакан дефинира като невъзможност или със „стената на езика“, ако използваме една друга метафора на френския психоаналитик¹⁸. Очевидно описание на обръщането на посоката на времето можем да открием в новелата на Готие „Ариа Марцела“. При посещението си в Неаполитанския музей главният герой Октавиен се натъква на вулканичен отпечатък от гърдата и торса на трагично загинала в Помпей девойка. Тази следа е

¹⁶ Готие, *Фантастични новели*, с. 48.

¹⁷ *Ibid.*, с. 50.

¹⁸ Лакан, Ж. *Функция и поле речи и языка в поле психоанализы*. – Москва: Гнозис, 1995. с. 87.

достатъчна за влюбването му в личност, която дори не знае как е изглеждала¹⁹. Всъщност става дума за отпечатък, който гърдата – като *обект а* – е оставила в несъзнаваното на героя²⁰.

Под влияние на фетишистките си фиксации меланхоликът по-рано е опитвал да възкреси своя изгубен обект на желание. След като открива няколко кичура в разровен античен гроб, се обръща към медиум, за да върне живота на покойницата. За съжаление флуидът-посредник се е изпарил от косите и магьосникът не успява да изведе мъртвата от „вечната нощ“.

Както отбелязват Ж. Шевалие и А. Геербрант, косата „запазва особена, интимна връзка с човешкото същество след отделянето си от него“. Оттук произтича и семейната традиция за съхраняване на кичури коса²¹. Например Башо написва стихотворението „Косите на умрялата ми майка“, след като открива в родния си дом само един бял кичур, останал от косите на майка му. Мъката си той описва в следните строфи:

*Взема ли ги в своята ръка,
ще ги стоят като есенен скреж
горещите ми сълзи²².*

За разлика от японския поет героят на Готие обаче отказва да приеме загубата и вместо да поднови връзката си с изгубената майка в Символния регистър, той си въобразява, че може да стори това в Реалното. За да бъде прикрит инцестният характер на инцестното му желание, образът на обекта на желание бива заличен. Разпознаваем е на принципа на метонимията – чрез косите или гърдата.

¹⁹ Готие, *Фантастични новели*, с. 53.

²⁰ Вание, А. *Лакан*. – София: ЛИК, 2000, с. 59. Обектите *а* са изтласкани източници на удоволствие. Освен гърдата към тях спадат екскрементите, погледът и гласът на майката.

²¹ Шевалие, Ж., А. Геербрант *Речник на символите*. т. 1. – София: Петриков, 1995, с. 521.

²² *Пълнолуние. Японски тристишия*. Превод от японски: Холодович, Л., Г. Василев, София: Народна култура, 1985, с. 37.

Една нощ, докато меланхоликът се разхожда из руините на древния град – символ на опустошения му вътрешен свят – той стига до мястото, където е намерен отпечатъкът на най-стария източник на удоволствие. В този момент под влияние на „ретроспективната любов“ на младежа миналото оживява и той проронва една закъсняла с две хиляди години сълза. Пожелава си да напусне времето на този живот и да пренесе душата си във века на Тит²³.

По един странен начин това желание бива удовлетворено. Героят се пренася в Помпей малко преди изригването на вулкана Везувий. Това означава, че той би могъл да спаси девойката, в чиято гърда ще се влюби деветнадесет века по-късно. Млад помпеец завежда героя на театър, където той вижда своята „ретроспективната химера“²⁴.

В този момент „колелото на времето излиза от коловоза си“, а „победилото желание“ започва да си „търси място сред отминалите векове“²⁵. Според героя няма нищо невъзможно за една любов, пред която „времето отстъпва, принудено да пропусне два пъти един и същи час през пясъчния часовник на вечността“²⁶.

Белег, че девойката е въображаем обект, възкръснал от криптата на меланхолията, е нейното лице, което е едновременно пламенно и хладно, жизнено и мъртво. Тя също обича дошлия от бъдещето и му изпраща една робиня, която да го заведе по заобиколни пътища (символ на заобикалянето на моралните табу) до нейния дом. През тайна врата (предвид забраненото желание) Октавиен влиза в двор, в който „въображаемостта се слива с действителността“²⁷.

Помпейката признава на младежа, че била събудена за втори живот под влияние на неговото силно желание. По този

²³ Готие, *Фантастични новели*, с. 60.

²⁴ Агасински, С. *Минувачът във времето. Модерност и носталгия*. – София: ЛИК, 2001, с. 148. През античността думата „театър“ е означавала не сцената, към която се гледа, а мястото, от което се гледа.

²⁵ Готие, *Фантастични новели*, с. 74.

²⁶ *Ibid.*, с. 69

²⁷ *Ibid.*, с. 75–76.

повод Октавиен казва:

И наистина, нищо не умира, всичко съществува винаги; няма сила, способна да унищожи нещо, което е било. Всяко действие, всяка дума, всяка форма, всяка мисъл, щом падне във всеобщия океан на нещата, образува кръгове, които се разширяват чак до границите на вечността... Парис все така отвлеча Елена в някое непознато селение на пространството²⁸.

По отвращението, което е изпитвал към другите жени и по непреодолимото мечтание, което го е привличало към лъчистите образи на отминалите векове, той разбрал, че може да намери *любовта* си единствено *извън пространството и времето*.

Тези думи на героя всъщност описват прехода към *автокомуникация*. Ю. Лотман разграничава два основни типа култура въз основа на преобладаването на един от двата принципа на комуникация – *аналогов* или *дигитален*. За да онагледя първия, естонският семиотик прибягва до образа на вложените една в друга матрьошки или до този на концентрично разпространяващите се по водната повърхност кръгове. Тук е в сила *цикличното време* и *аналоговото мислене* във всички негови форми – от мистиката до математическия изо-, хомо- и хомеоморфизъм²⁹.

Тези изводи са валидни и по отношение на описанието на преживяванията на множество литературни герои, които загубват връзката си с реалността под влияние на напирашите у тях чувства и емоции. Към тях спада и главният герой на Готие от „Ариа Марцела“.

На забранените му желаня обаче се противопоставя бащата на помпейката. Като въплъщение на Закона, забраняващ кръвосмешението, той я упреква, че дори *след смъртта* си тя е продължила да бъде *разпусната*, като е

²⁸ *Ibid.*, с. 77.

²⁹ Лотман, Ю. *Култура и информация*. – София: Наука и изкуство, 1992, с. 93, 160.

прекрасила във векове, които не ѝ принадлежат. Затова настоява дъщеря му да престане да притиска *безумците* към *мраморните* си (у Готие мраморът винаги означава обект от отвъдното) *гърди*³⁰.

Мотивите на стареца са религиозни: девойката е езичница, докато възлюбеният ѝ – християнин³¹. Зад професионалните ограничения всъщност се крие забраната на инцеста, която според Ж. Лакан е първообраз на всички норми и закони, правещи ни социални същества.

Следва звън на камбана и тялото на помпейката се разпада на купчина кости и пепел, а украсената ѝ стая се превръща в развалини. След като се справя с меланхолията си, Октавиен се оженва за англичанка, от която обаче не успява да скрие любовта си към *другата жена*. Съпругата му неуспешно се опитва да открие коя е нейната конкурентка, но дори в тайното отделение на работната маса на мъжа си не открива нищо компрометиращо³². Тя не се досеща, че тайникът всъщност се намира в неговото несъзнавано под формата на меланхолична крипта. Разцепването на героите на Готие повдига въпроса за тяхната идентичност.

В най-очевидната му форма той може да бъде открит в новелата на Готие „Превъплъщение“. В нея френският писател изхожда от мисловния експеримент, описан от Д. Лок в главата „За тъждеството и разликата“ на основното му произведение „Опит за човешкия разум“. Тук английският философ се опитва да провери какво би станало, ако съзнанието на един принц бъде преместено в тялото на обуцар. Изводът му е, че обуцарят ще стане принцът, какъвто си спомня, че е бил, а няма да остане обуцарят, когото хората виждат³³.

За П. Рикьор казусът, повдигнат от Д. Лок няма

³⁰ Готие, *Фантастични новели*, с. 39.

³¹ *Ibid.*, с. 79.

³² *Ibid.*, с. 81.

³³ Лок, Д. *Опит за човешкия разум*. – София: Наука и изкуство, 1972, с. 448–474.

еднозначно решение. Поради това той се превръща в източник на множество апории, за които английският философ изобщо не си е давал сметка, че ще бъдат изобретени от последователите му. В тази връзка П. Рикъор отбелязва, че без ясни критерии за различаване на *телесната* от *психичната идентичност*, както и без помощта на *наративната медиация* „въпросът за личната идентичност се губи в дебрите на трудности и парализиращи парадокси“. Въображаемото преселение на душата, създава проблеми, тъй като остава неизяснено отношението на паметта към чуждото тяло. Въпросът е дали тя ще намери външен израз в гласа, жестовете, обноските и т.н., или не³⁴.

В новелата си „Превъплъщение“ Т. Готие предлага решение на някои от изброените въпроси. Той обаче се обръща към темата за трансфигурацията, за да разкаже с нейна помощ отново две коренно различни истории, свързани с разцепването на героите му.

Едната от тях завършва със смъртта на главния герой, чиято душа отказва да се върне в старото си тяло след временното ѝ пребиваване в тялото на един граф. Втората е закодирана. Тя описва възстановяването на връзката на героя с реалността след идентификацията му с авторитет, заместващ отсъстващия баща.

На повърхността сюжетът създава впечатлението за литературно възпроизвеждане на мисловния експеримент на Д. Лок: мистичен доктор, специализирал в Индия при пандите и брамините, пренася душата на влюбен в графиня меланхоличен младеж в тялото на съпруга ѝ. Зад последния всъщност се крие образът на ранния баща на героя. Естествено графинята репрезентира майката като обект на символно непреработеното меланхолично желание.

Новелата започва с описание на главния герой, който е подал оставката си пред Бог и е оставил дните му да изтичат с „безразличието на човек, който не се надява на утрешния

³⁴ Рикъор, П. *Самият себе си като някой друг*. – Плевен: ЕА, 2004, 202.

ден³⁵. Заради майка си младежът се съгласява да посети специализирания в Индия лечител, който приема само болни, страдащи от неизлечими болести. Най-много обаче го трогват молбите на *майките*, молещи за спасението на единственото им *дете*, или на *влюбените*, просещи *милост* за своята обожавана *половинка*³⁶. За интерпретиращия читател тези характеристики на лечителя би трябвало да са достатъчни, за да разкрие действителните причини за страданието на младежа.

Констатацията на доктора е непозната на европейската наука: душата на пациента му е останал свързана към тялото единствено благодарение на една тънка нишка. За да не изтече и да се слее с великото цяло, тя трябва да бъде завързана на възел³⁷. Окончателната диагноза е „хронична невъзможност за живот“. Тя се причинява от отровното действие на мисълта, която убива като цианкалий, само че без да оставя следи. Именно следите в текста на Готие обаче са важни, тъй като разчитането им позволява извеждането на закодираната във вертикален план история на меланхоличното разцепване.

Според лечителя младежът е измамен от жена³⁸. Това предположението не е далеч от истината, само че с уточнението, че младежът се опитва да заблуди самия себе си, като въображаемо замества майката си с омъжената полска графиня Прасковя Лабинска – също табуиран обект, чиято добродетелност той ще подложи на изпитание.

Когато научава в кого е влюбен пациентът му, мистичният доктор отбелязва, че за втори път (акцентът върху числото „две“ отново е показателен) се сблъсква с подобен случай. Първият бил с влюбена в *брамин дивачка*, починала в резултат на нещастната си любов. Не е трудно и в двата случая да бъдат открити особеностите на Едиповия комплекс.

Заболяването на цивилизования младеж разпалва у

³⁵ Готие, *Фантастични новели*, с. 87.

³⁶ *Ibid.*, с. 113.

³⁷ *Ibid.*, с. 90.

³⁸ *Ibid.*, с. 92.

мистичния доктор любопитството да научи нещо повече за душата чрез осъществяването на дисекция върху нея. Затова замисля експеримент, сравним единствено с открадването на огъня³⁹.

Графът, в чиято съпруга главният герой е влюбен, също посещава чудноватия лечител⁴⁰. Докторът го хипнотизира, за да превъплъти в тялото му душата на нещастния младеж. После повтаря операцията с душата на графа.

Проведеният експеримент изправя разказвача пред затруднение. За да не възникват обърквания при назоваването на героите, той уточнява, че ще нарича новите психофизични единства по следния начин: малкото име ще върви с душите на героите, а с фамилното ще означава телата им.

За да даде знак, че тук се налага интерпретация, разказвачът се обръща към читателя с думите: „разрешете ни да обединим двете имена, щом става въпрос за *двойствена личност* (к. м. – В. Л.)“⁴¹. Този хибрид всъщност е продукт на меланхоличното въображение, тъй като нещастно влюбеният младеж се опитва да измести контрафактически собствения си баща от съпружеската му позиция в миналото.

В края на романа героят бива предизвикан на дуел от душата на графа. Тъй като се е натъкнал на Реалното като невъзможност – да убие собственото си тяло, в което е превъплътена чужда душа – меланхоликът предлага на опонента си да отидат при мистичния доктор, за да възстановят първоначалната ситуация.

При последвалата трансфигурация душата на графа се връща в предишното си тяло без никакви съпротиви, за разлика от меланхоличната, която отлита през прозореца⁴². За да не бъде обвинен в убийство, а и за да се подмлади физически, лечителят се превъплъщава в мъртвото тяло на младежа, като предварително му завещава почти цялото си

³⁹ *Ibid.*, с. 107.

⁴⁰ *Ibid.*, с. 116.

⁴¹ *Ibid.*, с. 128.

⁴² *Ibid.*, с. 168.

имущество.

Тук Готие допуска една привидна грешка, която е ключ за интерпретация на цялата поредица от трансфигурации. Новият герой би трябвало да носи малкото име на мистичния лекар, а фамилията му да бъде на починалия меланхоличен младеж. Вместо това обаче авторът размества имената. Това е един от множеството ключове, чрез които Готие разкрива кои са личностите, скрити зад персонажите от повърхностния сюжет. Героят всъщност не умира, а се идентифицира с мистичния доктор, възплъттил в себе си Знанието и Закона, тоест Символния регистър в терминологията на Ж. Лакан. Ако нещо умира, то това са фиксациите на меланхоличната душа върху един ранен обект на желание. След като се откъсва от него, тя става способна за пълноценен живот в обществото⁴³.

Библиография

Абраам, Н., М. Торок *Кора и ядро* [Abraam, N., M. Torok, *Kora i yadro*]. – София: ЛИК, 2000.

Агасински, С. *Минувачът във времето. Модерност и носталгия* [Agasinski, S. *Minuvacat vav vremeto. Modernost i nostalgija*]. – София: ЛИК 2001.

Вание, А. *Лакан* [Vaniye, A. *Lakan*]. – София: ЛИК, 2000.

Готие, Т. *Фантастични новели* [Gautier, T. *Fantastichni noveli*]. – София: Колибри, 1998.

Дзен-будизъм [*Dzen-budizam*]. – София: Наука и изкуство, 1991.

Лакан, Ж. *Функция и поле речи и языка в поле психоанализы* [Lakan, J. *Funktsiya i pole rechi i yazyuka v pole psikhoanalizy*]. – Москва: Гнозис, 1995.

Лакан, Ж. *Семинары 1953–1954. Книга I. Работы Фрейда по технике психоанализа* [Lakan, J. *Seminary 1953 – 1954. Kniga I. Raboty Freyda po tekhnike psikhoanaliza*]. – Москва: Логос, 1998.

Лакан, Ж. *Семинары 1954–1955. Книга II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа* [Lakan, J. *Seminary 1954–1955. Kniga II: «Ya» v teorii Freyda i v tekhnike psikhoanaliza*]. – Москва:

⁴³ *Ibid.*, с. 172.

Логос, 1999.

Лок, Дж. *Опит за човешкия разум* [Lok, J. *Opit za choveshkiya razum*]. – София: Наука и изкуство, 1972.

Лотман, Ю. *Култура и информация* [Lotman, Yu. *Kultura i informatsiya*]. – София: Наука и изкуство, 1992.

Пълнолуние. Японски тристишия. Превод от японски: Холодович, Л., Г. Василев [Palnoluniye. Yaponski tristishiya. Prevod ot yaponski: Kholodovich, L., G. Vasilev]. – София: Народна култура, 1985.

Ранк, О. *Миф о рождении героя* [Rank, O. *Mif o rozhdenii geroya*]. – Москва: Рефл-бук, 1997.

Рикьор, П. *Самият себе си като някой друг* [Ricoeur, P. *Samiyat sebe si kato nyakoy drug*]. – Плевен: ЕА, 2004.

Рикьор, П. *Пътят на разпознаването* [Ricoeur, P. *Patyat na razpoznavaneto*]. – София: Сонм, 2006.

Шевалие, Ж., А. Геербрант *Речник на символите*. т. 1 [Chevalier, J., H. Geerbrandt *Rechnik na simvolite*. t. 1]. – София: Петриков, 1995.

Шевалие, Ж., А. Геербрант *Речник на символите*. т. 2 [Chevalier, J., H. Geerbrandt. *Rechnik na simvolite*. t. 2]. – София: Петриков, 1996.

Valeri Lichev Assoc. Prof. PhD

Institute of Philosophy and Sociology – BAS

E-mail: vlichev5@gmail.com, vlichev_61@yahoo.com

САМОТАТА И БЕЗДОМНОТО БИТИЕ

Мирослава Христоскова, Валери Личев

*Институт по философия и социология –
Българска академия на науките*

Резюме: *Бездомността не е свързана само с липсата на покрив. От семиотична и психоаналитична гледна чувството на неприютност произтича от разкъсване на връзката със значимите други и на последвалата загуба на означаващи. Това води до обедняване и опростяване на езика, както и до загуба на идентичност и изпадане в асимволия – една от особеностите на меланхолно-депресивния комплекс според Юлия Кръстева. Статията разглежда литературни примери за възникване на чувство за бездомност, както и опитите на личността да се противопостави благодарение на езика на връхлитащата я деградация.*

Ключови думи: *бездомност, семиотика, меланхолно-депресивен комплекс, психоанализа, асимволизъм.*

LONELINESS AND HOMELESSNESS

Miroslava Hristoskova, Valeri Lichev

Institute of Philosophy and Sociology – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: *The homelessness does not relate only to the lack of roof. From semiotic and psychoanalytic point of view it is associated with the rupture of the relationship with the significant others and on this base with the loss of signifiers. This loss leads not only to impoverishment and simplification of the language, but also to the loss of identity and falling into asymbolism – one of the peculiarities of melancholic-depressive complex according to J. Kristeva. Based on examples from belles-lettres, the article examines the conditions for the emerging of the sense of homelessness, regardless of ownership or loss of home, and the struggle of the person against the degradation to which this sense leads. The analyses are accomplished in interdisciplinary and intertextual way.*

Keywords: *Homelessness, Semiotics, Melancholic-Depressive Complex, Psychoanalysis, Asymbolism*

Понятието „дом“ е трудно за дефиниране, тъй като за различни хора означава различни неща. Общото за него е, че представлява нулевата точка на координатна система, която налагаме на света за нуждите на нашите ориентации. От него се отправяме на път, към него се стремим да се завърнем. По този повод А. Шютц отбелязва: „Там, където съм се озовал, е моето „жилище“, там, където възнамерявам да се установя, е моето „местопребиваване“, там, откъдето идвам и където искам да се завърна, е моят „дом“. Домът не е просто мястото, където живея [...], той е всичко онова, което символизира“¹.

Без дом човекът би бил разпръснато същество. Поради това Башлар пише: „Душата ни е като жилище. При спомена за „къщи“ и „стаи“ ние се учим да „живеем“ в самите себе си“². Домът е първият свят на човешкото същество, „космос в пълното значение на думата“. Чрез грижите за него човек израства вътрешно и става способен да започне нов живот³. Както отбелязва Карл Юнг: „Ако по-рано аз съм считал за свой дълг да призовавам другите към порядък, то сега разбирам, че ми е нужно да призовавам към порядък самия себе си, че за начало ми е необходимо да приведа в порядък своя собствен дом“⁴.

Символният подход към дома ни предпазва от натуралистичните интерпретации, като същевременно ни позволява да разберем защо, дори когато е далеч от дома си, човек може да не се почувства бездомен, както и обратното – защо може да се преживее като такъв дори да не е лишен от жилище. Като илюстрация на първия случай можем да приведем думите на Сент-Екзюпери, написани през Втората

¹ Шютц, А. *Чужденецът* – София: ЛИК, 1999, с. 24.

² Башлар, Г. *Поетика на пространството*. – София: Народна култура, 1988, с. 36.

³ *Ibid.*, с. 40, 99.

⁴ Юнг, К. *Архетип и символ* – Москва: Ренессанс, 1991, с. 211.

световна война: „Групата 2/33, това е моят дом. И разбирам ония, които са от моя дом... Усещам тая общност като нещо извънредно очевидно: „Ние от групата 2/33!“ Ето че струпаните безредно материали вече се свързват“⁵.

Домът, за който пише воюващият писател, е изтъкан от символни връзки, които – както посочват лингвистът Емил Бенвенист и психоаналитикът Жак Лакан – винаги отразяват определен тип обществени отношения⁶. Обратна е ситуацията при разкъсването на връзките с близките и значими личности. В такова положение се озовава Марк Твен, когато получава известие за внезапната смърт на дъщеря му. В записките му ясно можем да проследим връзката между протичането на процеса на скърбене, чиито закономерности ще бъдат описани от Е. Кюблър-Рос през ХХ в., и деградацията на символните му способности.

Шокът от трагичната вест е толкова силен, че „зашеметеният разум“ на писателя изгубва способността си да схваща значенията на думите в пълния им размер и започва да ги търси „опипом“. Сякаш интелектът му деградира до телесен. Това състояние се дължи на необходимостта на психичния апарат да филтрира трудно поносимата информация. Писателят си дава сметка, че ще са му необходими месеци и дори години, за да оцени размерите на все още непреживяната загуба.

За да опише вътрешната си разруха, Твен прибегва към метафората на опожарения дом. Руините символизират съкрушената му душа, а пожарът – характерното за

⁵ Екзюпери, А. *Избрани творби*. – София: Народна култура, 1982, с. 373.

⁶ Връзките между човека и света, както и между самите хора, са опосредствани от символния механизъм, благодарение на който формираме съзнанието за себе си, както и за обкръжаващата ни природна и социална среда. Бенвенист, Е. *Езикът и човекът*. – София: Наука и изкуство: 1993, с. 35–36.

Лакан, Ж. *Семинари 1953 – 1954. Книга I. Работы Фрейда по технике психоанализа*. Кн. 1. – Москва: Логос, 1998, с. 23–25.

меланхолията изпепеляване⁷. Писателят се преживява като бездомен поради сериозните размествания на неговия символно изграден вътрешен свят.

В духа на Башларовата поетика той оценява времето, прекарано с дъщеря му Сузи, като скъп дом изпълнен с приятни спомени⁸. След смъртта на момичето този дом опустява. Трябва да мине време, за да бъде разкрита поредицата от загуби: „Започва да ни липсва едно нещо, после друго, трето. И когато се заемем да ги търсим, откриваме, че те са били в този дом. Всяко едно от тях е винаги най-същественото... То не може да се замени. Било е в този дом. Безвъзвратно е загубено“⁹.

Малко преди смъртта си Сузи бива сполетяна от една „прекрасна илюзия“. Припознава се в прислужницата и я нарича „мама“. Това е последната дума, която произнася. Без да познава теорията на Лакан, М. Твен сравнява заблудата на дъщеря си с „видение в забулено огледало“¹⁰. Така той свързва последните мигове от живота на детето си с неговото начало, когато с помощта на майката е преминало през Стадия на огледалото. Когато мракът на смъртта се съгъстява около Сузи, нейната памет възкресява един успокояващ образ, който да я придружи до отвъдното.

Ако скърбящият М. Твен се преживява като бездомен в резултат на загубата на близък човек, то тогава можем да си зададем и обратния въпрос: какво става с личността, след като

⁷ Кръстева, Ю. *Черно слънце. Депресия и меланхолия*. – София: Оксиарт, 2008, с. 11.

⁸ Къщата е опора на паметта, тъй като подслонява спомените в своите убежища. „Понякога ни се струва, че опознаваме себе си във времето, а всъщност можем да опознаем само низ от последователни моменти на установяване в различни пространства на съществуването ни, на едно същество, което не иска да изтече, което даже тогава, когато търси в миналото изгубеното време, иска да „спре“ хода на времето. В хилядите си килийки пространството съдържа съгъстено време“. Башлар, *Поетика на пространството*, с. 44.

⁹ Твен, М. *Автобиография*. – София: З. Стоянов, 2008, с. 248–249.

¹⁰ *Ibid.*, с. 250.

загуби „всичко онова, което символизира“. За илюстрация от многобройните литературни примери ще се спра на романа на Мишел Турние „Петкан или чистилището на Пасифика“. В него са описани не само трудностите за цивилизоването на един безлюден остров, но и значението на езика и речта за оцеляването на пустинника. Аналогично в „Зеленият храм“ Ерве Базен показва, че човек – дори ако реши да напусне доброволно обществото, за да заживее „без памет и име, тоест без себе си“ – не може да оцелее без езика, дарен му от другите¹¹.

Главният герой на Турние, се озовава след корабкрушение на безлюден остров, който спонтанно кръщава „Запустение“. Чрез това име той предава цялата незавидност на положението си¹². Така още в началото авторът въвежда един от съществените кодове, чрез които трябва да се чете произведението му. Според Левинас актът на именуване позволява на човек да се отграничи от анонимността на стихииите¹³. От психоаналитична гледна точка Лакан го свързва с бащината функция, а Жак Дерида го разглежда като „жест на архи-писмото“, който води до „загуба на абсолютната близост, на едно себе-присъствие, което вече е неспособно да се появи по друг начин, освен в собственото си изчезване“¹⁴.

Самотният корабкрушенец неизбежно преминава през етапите на траурната реакция. В началото отказва да приеме, че заточението му ще бъде продължително. От психологическа гледна точка надеждите му напомнят „налудността за помилване“¹⁵. В очакване на невъзможното

¹¹ Базен, Е. *Зеленият храм*. – София: Народна култура, 1984, с. 153.

¹² Турние, М. *Петкан или чистилището на Пасифика* – Варна: Георги Бакалов, 1985, с. 14.

¹³ Левинас, Е. *Тоталност и безкрайност* – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2000, с. 132.

¹⁴ Дерида, Ж. *За граматологията*. – София: ЛИК, 2001, с. 174–175.

¹⁵ Психиатричен термина, описващ вярата на осъдените на смърт, че ще бъдат помилвани непосредствено преди екзекуцията им. Франкл, В. *Смисълът в живота* – София: Отворено общество, 1994, с. 22.

спасение по цели дни се вижда в „металната повърхност“ на океана, обърнал гръб на острова¹⁶.

Накрая бива принуден да пренесе от руините на кораба оцелелите провизии, огнестрелни оръжия и оръдия на труда, както и единствената запазена книга – Библията. След като прочита главата за Ной, решава да последва примера му, като в разрез с морската традиция кръщава предварително ковчега на своето спасение „Избавление“¹⁷.

От началото до края на романа си Турние подчертава неделимата връзка между езика и времето. Робинзон добре помни датата на корабокрушението, но не и дните, изтекли от нея¹⁸. Знае само, че от злополуката го дели „неопределен и неопределим по продължителност период, изпълнен с мрак и ридания“. Откъснат от света на хората, той е „орисан да живее върху островче от време, обитавайки остров в пространството“¹⁹.

Липсата на ориентация във времето е сравнима с хвърлянето на камък в бездънен кладенец²⁰. Срещата с подивялото корабно куче кара Робинзон да се замисли за продължителността на престоя си на острова. Обещава си да

¹⁶ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 17.

¹⁷ „Избягах от корабокрушението на живота“, пише Григорий Велики по повод влизането си в манастир. Шевалие, Ж., А. Геербрант *Речник на символите*. т. 2. – София: Петриков, 1996, с. 65. Героят на Турние иска точно обратното – да се върне към живота след реално корабокрушение. Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 20.

¹⁸ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 22.

¹⁹ *Ibid.*, с. 36–37. Е. Бенвенист подчертава, че между хронологичното и житейското време няма нищо общо. Бенвенист, Е. *Езикът и човекът*, с. 125–126.

²⁰ В символен план кладенецът има значението на „стълба на спасението“, тъй като свързва трите космически нива – вода, земя и въздух. Шевалие, Геербрант, *Речник на символите*. т. 2, с. 472. Героят на Турние трябва сам да създаде „стълбата“, която да го изведе от островното му безвремие. По-късно той ще запише в дневника си: „Тръгвайки от самото дъно, в началото заживях тук сякаш извън времето. С възстановяването на летоброенето си възвърнах властта над самия себе си“ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 50.

отбелязва всеки ден с резка, а тридесетия – с кръстче²¹. Тъй като цялото му внимание е погълнато от мисълта за скорошно избавление, той забравя за дадената пред самия него дума, като продължава да живее сред време, изпълнено с „кобни знаци и сатанинство“²².

Неизпълненото обещание на Робинзон косвено въвежда проблема за перформативните изказвания. Според Дериди първоначално те били смятани за куриози. Едва по-късно било открито, че присъстват във всяка реч²³. Изричането на експлицитни перформативи като: „обзалагам се“, „завещавам“, „обещавам“ и др., е равносилно на извършване на означения акт. Изказването: „Обещавам, но не съм длъжен“, не е перформатив, тъй като от „не съм длъжен“ следва „не обещавам“²⁴. Неизпълнената дума, която Робинзон дава пред себе си, показва, че в условията на самота Символният регистър изгубва принудителния си характер.

Въпреки отказа на корабокрушенеца да отчита времето, оказва се, че самото то е способно да „пише“. След приключването на работата си по „Избавление“ Робинзон установява, че „дългата история“ по създаването на плавателния съд се е врязала завинаги в плътта му. Достатъчно само е да погледне тялото си, за да я „прочете“²⁵.

Провалът на Робинзон да пусне „Избавление“ по вода дава повод на автора да направи някои феноменологически бележки за влиянието на околните върху концентрацията на

²¹ Тази форма на примитивно времеизмерване много точно илюстрира тезата на Ж. Дериди, че безписмени общества не съществуват. Дериди, Ж. *За граматологията*, с. 171. На проблема за архаичните форми на времеизмерване е посветена дисертацията на М. Стоева „Антропологични проблеми при възприемане и измерване на времето (Поглед върху праисторията)“. Научен ръководител: ст.н.с. д-р В. Личев. София, 2006.

²² Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 26–28.

²³ Derrida, J. *Points... Interviews 1974–1994*. – Stanford. University Press, 1999, p. 171.

²⁴ Остин, Д. *Как с думите се вършат неща* – София: ИК „Критика и хуманизъм“, 1996, с. 38; 54.

²⁵ Турние, М. *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 26–28.

съзнанието. Макар да са мощен фактор за разсейване, другите същевременно развиват способността за фокусиране върху повече от едно неща. Робинзон е изгубил тази способност и поради това не е успял да съчетае идеята си за създаването на стабилен кораб с възможността за пускането му по вода²⁶. Всъщност е следвал примера на един митичен образец, който не се е оказал удачен от практическа гледна точка.

Неуспехът съкрушава до такава степен самотника, че той започва да се влечи по земята, подобно на някои от героите на Бекет²⁷. Ако бе попаднал в масови безредици, тълпата би го поддържала изправен²⁸. Без другите обаче той рухва вътрешно и външно. Заравя лице в пръстта, от която започва да поглъща „неназовими неща“²⁹. Така изгубва двете основни човешки характеристики: изправената стойка и езика³⁰.

Синтагмата „неназовими неща“ съдържа поне три важни момента. Както отбелязва Ж. Лакан, когато наложим върху външния свят мрежата от означаващи, Реалното – като остатък от символизацията – отстъпва на заден план³¹. Обратното, след загубата на означаващи под влияние на непреодолима мъка субектът се озовава сред символно неструктурираната реалност. Ю. Кръстева определя това

²⁶ *Ibid.*, с. 29.

²⁷ *Ibid.*, с. 31.

²⁸ *Ibid.*, с. 35–36.

²⁹ *Ibid.*, с. 36.

³⁰ По-късно в дневника си Робинзон ще запише три думи, изглеждащи му като някакъв ключ: „Проснат върху земята“. Чрез тях обаче той ще опише връзката между двата нагона, с които му е трудно да се бори в условията на самота. „Любовта и смъртта, двете лица на едно и също човешко поражение в общ устрем потъват все в тая земя“. Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 113. Като „проснат“ се определя един от самотните и бездомни герои на С. Бекет. След като бива изоставен от Петкан, Робинзон ще прочете в Библията: „По-добре двама, нежели един, понеже имат добра награда за труда си. Защото ако падне единият, другият ще подигне другаря си. Но горко на един, кога падне, а няма другиго, който да го подигне“. *Ibid.*, с. 144.

³¹ Вание, А. *Лакан*. – София: ЛИК, 2000, с.16.

състояние като асимволия³². Синтагмата на Турние съдържа и препратка към романа на С. Бекет „Неназовимото“.³³ Това е екзистенцията, която – за разлика от всичко останало – никога не може бъде подложена на „символно убийство“ (Лакан) чрез заместването ѝ със знак. Кошмарът на героя на Бекет е, че е неспособен да избяга както от съществуването, така и от езика, който е получил от изоставилите го други.

След като изгубва надеждата си за избавление, героят на Турние затъва в тинята – символ на екзистенциалната му безизходица. Губи бъдещето, а настоящето за него става ковачница на спомени³⁴. Поради това дори най-незначителните и ненужни вещи, напомнящи му за липсващата човешка общност, придобиват в очите му стойността на реликви³⁵.

На кораба Робинзон се натъква на множество книги с избелели страници, които би могъл да използва като палимпсест за водене на дневник. Заместител на мастилото му осигурява една риба, отделяща алена течност³⁶.

Според Лакан езикът има умъртвяващи функции – за да се появи в Символния регистър, нещото трябва да изчезне³⁷. В този дух Робинзон подостря перо от лешояд, за да започне да води „бордовия си дневник“. „Свещенодействието на писането“ „почти го изтръгва от бездната на животинското съществуване“, тъй като му позволява да прекрачи „прага на духовния живот“³⁸. То обаче далеч не решава всичките му проблеми.

³² Кръстева, *Черно слънце. Депресия и меланхолия*, с. 87.

³³ В съответствие с оригиналното заглавие (*L'Innommable*). Бълг. издание: Бекет, С. *Думи няма*. Петър Оббов (прев.) – София: Фама, 1997.

³⁴ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 31.

³⁵ Според Хайдегер реликвите свидетелстват не за едно отминало време, а за света, на който са принадлежали. Хайдегер, М. *Битие и време* – София: Изток – Запад, 2005, с. 287–289.

³⁶ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 36.

³⁷ Лакан, *Семинари 1953 – 1954*, с. 316.

³⁸ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 36.

Корабокрушенецът предприема дълги преходи, за да състави карта на острова. Тя му вдъхва кураж да преименува земята, която в началото е угнетил с безчестното име „Запустение“. Тъй като от християнска гледна точка уничието е грях, а надеждата – добродетел, кръщава острова си *Сперанца*³⁹. Същевременно това име му напомня и за земната любов, която някога е изпитал към една пламенна италианка.

Съставянето на карта е символен акт. През Въображаемия си регистър самотникът обаче вижда в графичната ѝ форма женско тяло без глава. Зад него психоаналитиците биха открили образа на майката⁴⁰. В подкрепа на това тълкувание може да бъде посочен един епизод, когато Робинзон се отдава на мечтателно съзерцание. Докато пространството и времето се стопяват за него, през плетеницата от листа той вижда върху помътнялото небе да се очертава едно лице, което – в духа на Башларовата поетика – го връща към времето, когато е бил защитен в бебешката си люлка, без да му се е налагало да вниква в смисъла на думите⁴¹. Не е трудно да се досетим коя е личността, чието лице си припомня героят. Ю. Кръстева би го нарекла *Нещото* или *ранната майка*⁴².

Регресиите са опасни за самотника. Единственото му средство за борба с тях е засилването на ролята на Символния регистър. Тъй като *Сперанца* е другото име на хаоса, Робинзон си поставя за цел да преобрази целия този „непроницаем, невнятен и изпълнен с пагубни водовъртежи остров“ в „неосезаем, понятен и проницаем до самата сърцевина

³⁹ В текста първото име е в кавички, докато второто – в курсив. Кавичките според Дериди приличат на пинцети. Според Ф. Понж към думите, произнесени от мръсни усти, трябва да се посяга с пинцети, подобно на хирурзите, отстраняващи мръсни марли. Derrida, J. *Signéponge = Signponge*. – New York: Columbia University Press, 1984, p. 44.

⁴⁰ Декапитираните образи изразяват страха от кастрация. По-късно героят ще влезе в сексуални отношения с острова, чийто плод ще бъде нова порода растения: Турние, *Петкан* или *чистилицето на Пасифика*, с. 42.

⁴¹ *Ibid.*, с. 40.

⁴² Кръстева, *Черно слънце. Депресия и меланхолия*, с. 29.

градеж“. Затова решава да дамгоса бозайниците, да сложи халки на птичките, а пред растенията – табели с имената им⁴³.

Чрез разграфяването на една стъклена колба на двадесет и четири деления Робинзон се сдобива с примитивен уред за измерване на времето. Така той си възвръща „властта над себе си“, но не и липсващите му други⁴⁴.

Най-красноречив пример за деградиращото влияние на самотата е упадъкът на речта⁴⁵. По този повод Турние се позовава на възгледите на М. Хайдегер⁴⁶. Зиждовете на словесната цитадела, в която мисълта на героя се е подслонявала и чувствала като у дома си, рухvat и той започва да говори само буквално⁴⁷.

Авторът споменава само три от риторичните фигури, които изгубват значение за героя му: метафора, литота и хипербола. Благодарение на езиковата дейност човек може да преувеличава, омаловажава или пренася значения от една област към друга, но само в присъствието на някой друг. Такива отклонения в речта на Робинзон престават да се наблюдават. Наред с тях думи като: „жена, гръд, бедра, разтворени според неговото желание“, изгубват значението си и се превръщат във *flatus vocis*⁴⁸. Това означава, че термините

⁴³ Символният ред според Лакан се предава по бащина линия. В памет на баща си Робинзон създава ботаническа градина, като пред всяко растение слага надпис с латинското му наименование, което като по някакво чудо си припомня: Турние, *Петкан или чистилицето на Пасифика*, с. 41–56.

⁴⁴ *Ibid.*, с. 55.

⁴⁵ Словото е зараза, която усамотението не познава. Базен, Е. *Зеленият храм*, с. 150.

Първообразът на героя на Д. Дефо Александър Селкирк е чел всеки ден на глас по едно евангелие. Въпреки това речта му била трудно разбираема, когато го открили след продължителния престой в пълна самота.

⁴⁶ „Езикът е домът на битието. В неговото обиталище живее човекът“: Хайдегер, М. *Същности* – София: Гал-Ико, 1999, с. 165.

⁴⁷ Турние, *Петкан или чистилицето на Пасифика*, с. 57.

⁴⁸ Термин, въведен от средновековния схоласт Росцелин, според когото общите понятия не се нищо повече от полъх на гласа (Философский энциклопедический словарь 1986: 440). *Философский энциклопедический словарь*. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г.

със сексуално значение стават толкова нереални, колкото и общите понятия за номиналистите.

Отсъствието на другите заличава и разликата между вътрешно и външно. Тъй като Робинзон вече няма тайни, той се превръща в черна яма, в една гледна точка върху Сперанца и нищо друго. За него душата се изпълва със значимо съдържание една отвъд кожения калъф, който отделя вътрешността от външността⁴⁹. В духа на Лакан Робинзон открива, че няма самостоятелен и независим от другите „Аз“. Последният е резултат само на един „вторичен и донякъде интроспективен начин на познание“⁵⁰.

Подобно на много други самотници Робинзон се усъмнява в реалността на съществуването си. Той търси решение на проблема си в езика в духа на Хайдегеровата философия:

Какво ще рече да съществуваш? Това ще рече да бъдеш отвън, *sistere ex*. Онова, което е вътре, не съществува.... А самият аз съществувам единствено като се спасявам от себе си при другите. Онова, което усложнява нещата, е, че несъществуващото яростно упорства на всяка цена да внуши обратното. Забелязва се огромен и всеобщ стремеж на несъществуващото към съществуване⁵¹. [...] Онова, което на разстояние не от-стои, на-стоява... да отстои, сиреч да съществува⁵².

Когато структурите, които са били изградени и поддържани чрез общуването с другите, започват непоправимо да се рушат, на Робинзон се налага да потърси нова опорна точка. В дъното на пещерата, в която

Панов. – Москва: Советская энциклопедия, 1983, с. 440. Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 101.

⁴⁹ *Ibid.*, с. 58.

⁵⁰ *Ibid.*, с. 82–83.

⁵¹ Хайдегер се позовава на Платоновия „Пир“, където всеки преход от несъществуване към съществуване е определен като *ποίησις* (поезис): Хайдегер, М. *Время и бытия*, Москва: Республика, 1993, с. 225.

⁵² Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 110.

първоначално се е подслонявал, той се натъква на крипта⁵³, предназначена като че ли да приеме тялото му, свито в зародишна форма. Така той разкрива майчината природа на Сперанца. В митичната утроба на острова си спомня за куклите матрьошки, най-малката от които е „ядрото и смисълът на тяхното съществуване“⁵⁴. Така „сиракът, отдалечен от хората“ открива „обетованата земя“, където може да бъде спохождан от духа на собствената му майка⁵⁵.

След излизането си от пещерата Робинзон установява, че тя, също като тинята, насъсква срещу него миналото, но му възвръща „изгубената невинност, за която всеки човек жали вътрешно“. В нея „покоят на майчината утроба се слива с покоя гробовен“⁵⁶. Същата символна еквивалентност открива и странстващата героиня на Ю. Кръстева Стефани Дьолакур, само че в един модерен разтегателен диван⁵⁷.

Деградиращото отсъствие на другите се отразява и върху сексуалното желание на самотника. По-рано то е било канализирано от институциите и обществото. Това скеле обаче се срива на острова⁵⁸. В условията на сексуална депривация Робинзон навлиза в „растителния период“ на съществуването си.

Тук Турние прави интертекстуална препратка към съчинението на Ламетри „Човекът растение“⁵⁹. Цветът е детеродният орган на растението, който то поднася на всеки

⁵³ Истинският меланхолик крие в криптата си незаконен обект. Абраам, Н., М. Торок *Кора и ядро*. – София: ЛИК, 2000, с. 148.

⁵⁴ Аналогично желание Ю. Кръстева описва в романа си „Обладаване“. Кръства, Ю. *Обладаване*, с. 30.

Матрьошката е образ, чрез който Ю. Лотман онагледява аналоговия тип комуникация от типа Аз – Аз. Лотман, Ю. *Култура и информация* – София: Наука и изкуство, 1992, с. 68.

⁵⁵ Турние, М. *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 89–92.

⁵⁶ *Ibid.*, с. 95.

⁵⁷ Кръства, *Обладаване*, с. 30.

⁵⁸ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 100.

⁵⁹ „Дали Робинзон не беше последният човешки потомък, призван да се завърне към растителния първоизвор на живота?“, *Ibid.*, с. 103.

срещнат като своето най-бляскаво и уханно притежание⁶⁰. Робинзон си представя, че някои дървета биха могли да го използват така, както орхидеите си служат с насекомите⁶¹. Тогава техните клони за него биха се превърнали в благоуханни и сладострастни жени⁶². Когато един ден Робинзон задоволява желанието си, разпънат на „необикновен любовен кръст“, половият му орган бива ухапан от паяк⁶³. Нравствената интерпретация на произшествието му подсказва, че растителният период се превръща в опасна клопка за съществуването му⁶⁴.

Благодарение на Библията Робинзон намира нов обект на сексуалните си нагони. В „Песен на песните“ се натъква на изобилие от образи, оприличаващи „земята с жена или невестата с градина“. Те му помагат да установи нов тип отношения с острова си. Докато удовлетворява желанието си в една розова котловина, той повтаря библейските стихове, а след това чува в себе си „ответната песен на невестата“. От сексуалната му връзка пониква нов сорт растения⁶⁵.

Самотата засилва у Робинзон разрушителните нагони и той започва да мечтае за подземен трус, който да унищожи целия цивилизационен ред, установен до този момент на острова. Освен психоаналитичният код, тук е налице и философско-семиотичен – „импложията и краят на социалното“⁶⁶. Разрушителното желание на Робинзон е

⁶⁰ „Матката, влагалището и външните полови органи образуват плодника“. Ламетри, Ж. *Човекът машина* – София: Наука и изкуство, 1981, с. 233.

⁶¹ „Човекът... е поне насекомо, което пуска своите корени в матката“, *Ibid.*, с. 233.

⁶² Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 102–103.

⁶³ Дървото-Кръст е често срещан образ в християнската иконография. Шевалие, Ж., А. Геербрант *Речник на символите*. т. 2, с. 302.

⁶⁴ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 103–104.

⁶⁵ *Ibid.*, с. 116–117. По-късно Робинзон ще разобличи сексуалната връзка на Петкан с острова по различната окраска на новопоникналите цветя. „Сред растенията има негри, мулагги или на петна, които човек не може да си представи“. Ламетри, *Човекът машина*, с. 237.

⁶⁶ Бодрийяр, Ж. *В тени молчаливого большинства, или конец социального* – Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 2000, с. 67–72.

свързано със зараждането у него на „друг човек“ като пълна противоположност на строителя и уредника⁶⁷. Докато първият не съзрее достатъчно, вторият трябва да бъде запазен. Така самотникът продължава да култивира острова и същевременно да се „дехуманизира“⁶⁸.

Спасяването на един дивак го дарява с обществото, за което дълго време е хленчил. Този път обаче функцията на именуване се натъква на религиозните и цивилизационни предразсъдъци на островния обитател. Новодошлият не може да носи християнско име, тъй като не е кръстен. Поради това не може да бъде поставен на „равна нога с човешките същества“⁶⁹.

Християнската система за времеизмерване подсказва на Робинзон името, което да даде на дивака. Тъй като го спасява в петък (според островното летоброене), той го кръщава Петкан, име, което не е нито човешко, нито название на предмет, а „е – и едното, и другото, наименованието на нещо живо и не, и абстрактно и не, белязано завинаги от своята мимолетна, случайна и сякаш преходна същност“⁷⁰.

Появата на дивака възвръща у Робинзон вярата, че установеният от него ред, ще придобие смисъл⁷¹. Един ден обаче Петкан се скрива в пещерата, за да запази лулата на господаря си. Когато бива изненадан от него, той я захвърля сред буретата с барут и причинява мощен взрив, помиташ всичко на острова⁷². Именно това е имплозията, за която Робинзон навремето е мечтал, без да има смелостта да я предизвика сам.

⁶⁷ Пол Валери пише: „Човекът ... е едновременно това, което ни движи напред и това, което ни връща назад; съзидателното и разрушителното, случайното и пресметнатото“. Валери, П. *Човекът и раковината*. – София: Народна култура, 1988, с. 191.

⁶⁸ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 114.

⁶⁹ *Ibid.*, с. 126.

⁷⁰ *Ibid.*, с. 126.

⁷¹ *Ibid.*, с. 130.

⁷² *Ibid.*, с. 157–158

От този момент аракуанът става „по детски простодушен и невинен предводител“ на бившия си господар. Робинзон обръсва брадата си, която по-рано е била символ на неговия авторитет, оприличаващ го на Бог-Отец. Така той не само се подмладява, но и открива необяснима прилика между неговото лице и това на аракуана⁷³.

Преобръщането на цивилизационния порядък на острова първоначално бива символизирано чрез засаждането от Петкан на дърветата с корените нагоре⁷⁴. Впоследствие дивакът научава предишния си господар да ходи на ръце⁷⁵.

Размяната на ролите дава повод на Турние да вмъкне в текста си психодраматичната теория на Д. Морено. Петкан създава дървена кукла, представяща бившия му господар. Върху нея той излива своя натрупан гняв. Аналогично постъпва и Робинзон. Така двамата откриват начин да разрешават конфликтите си, без да стоварват агресията си един върху друг. Впоследствие Петкан се дегизира като Робинзон. По този начин той се освобождава от лошия спомен за робското му съществуване, а бившият му господар – от угризенията на съвестта си⁷⁶.

Един ден Робинзон открива под слой от пясък запазения си дневник. Този път той подновява записките си благодарение на дивака, който го снабдява с пера от албатрос и синя течност, получена от растението синилче, казвайки му:

⁷³ *Ibid.*, с. 161–163.

⁷⁴ Както на Изток, така и на Запад, Дървото на живота често пъти е обърнато. Смисълът на тази инверсия е, че животът произлиза от слънцето и прониква в земята: Шевалие, Ж., А. Геербрант *Речник на символите*. т. 1, с. 302.

След „хелиоцентричното преображение“ на Робинзон, космите на брадата му престават да го свързват със земята като „геотропични коренчета“, а рижата му коса издига къдриците си като огнена клада в небето: Турние, М. *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 140.

⁷⁵ *Ibid.*, с. 164.

⁷⁶ *Ibid.*, с. 178–181.

„албатросът е по-добър от лешояда, а синьото е по-добро от червеното“⁷⁷.

В подновения дневник Робинзон се моли за две неща: да почувства Петкан като представител на цялото човечество и да се научи да се смее като него⁷⁸. Този път вижда в дивака „кълбо от значения“, което му е трудно да размотае⁷⁹.

След импложията отношението на Робинзон към времето се променя. Преди нея всеки миг е клонял към следващия и така е създавал вакуум в настоящето. Колкото по-целенасочено е било времето му, толкова по-бързо е отлитало, оставяйки след себе си купчината от паметници и разруха, наречена негово житие. След освобождаването му от цивилизационните щампи той открива безкрайността на настоящето. Дните му вече не се заваят един връз друг, тъй като престават да бъдат етапи от изпълнението на някакъв план.

Турние тук умишлено прибъгва към парадокса. Ако героят му наистина е превъзмогнал линейното време, тогава воденето на дневник не би имало смисъл: достатъчна би била само една страница. Проблемът всъщност е в преодоляването на западноевропейска целерационална нагласа⁸⁰. По този повод новият Робинзон записва в дневника си: „Откак експлозията унищожи мачтата на календара, не съм изпитвал нужда да държа сметка за времето. Споменът за това „паметно произшествие“ и за всички негови предпоставки е останал в съзнанието ми жив и непомрачим – още едно доказателство за

⁷⁷ *Ibid.*, с. 182. Според Ж. Дерида отхвърлянето на писмената способност у примитивните народи е равнозначно на отхвърлянето на човека, който не попада в традициите на западноевропейската култура: Дерида, Ж. *За граматологията*, с. 132.

⁷⁸ Турние, *Петкан или чистилицето на Пасифика*, с. 184.

⁷⁹ *Ibid.*, с. 193.

⁸⁰ Според нея времето трябва да бъде полезно, рентабилно, продуктивно. Като противодействие на този възглед може да бъде посочено пиленето или губенето на времето, оставянето му да тече съобразно неговия естествен ход: Агасински, С. *Минувачът във времето. Модерност и носталгия*. – София: ЛИК, 2001, с. 12.

спирането на времето в мига, когато водният часовник се разлетя натрошен. Оттогава насетне няма ние с Петкан не се озовахме във вечността?⁸¹.

Преобразяването на Робинзон обаче изисква изграждането на друг тип символно отношение към себе си. Поради това той записва в дневника си: „Пипнешком търся път към себе си в една гора от алегии“⁸². Тук Турние прави интертекстуална препратка към сонета на Ш. Бодлер „Съответствия“: „в гора от символи човек се лута сам,/ изпращан от очи, към него благосклонни“⁸³. Към „гората от символи“ се обръща и Р. Барт, когато типологизира трите основни типа *семиологични съзнания*: символно, парадигмално и синтагматично⁸⁴.

Един ден дивакът Петкан забелязва с далекогледа приближаването на кораб, носещ английското знаме. Това кара Робинзон да си припомни целия си живот, прекаран на острова, „подобно на смъртник, преди да издъхне“. Причината за очакваната присъда е предстоящата среща с капитана като „представител на целия човешки род“. Той неизбежно ще се опита да го „оплете в мрежа от думи и жестове“. Ръкостискането с него би поставило на опасно изпитание щастливото и неограничено пространство от време, което Робинзон си е изградил след своето слънчево преображение⁸⁵.

На финала на романа си Турние отново подчертава интересубективния характер на времето. Първият въпрос на островитянина е: „Кой ден сме?“. Когато научава точната дата, година и ден от седмицата, изчислява, че е прекарал на

⁸¹ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 186.

⁸² *Ibid.*, с. 197.

⁸³ Бодлер, Ш. *Съответствия*: <http://chitanka.info/text/10754>. Един ден Робинзон се вглежда в окото на припичащия се на слънце Петкан и открива в него невероятна красота. Тогава му хрумва, че зад маската на дивака може би се крие друга личност: Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 155.

⁸⁴ Барт, Р. *Разделението на езиците*. – София: Наука и изкуство, 1995, с. 120–121.

⁸⁵ Турние, *Петкан или чистилището на Пасифика*, с. 199.

острова над 28 години, срок, който му се вижда прекалено дълъг, защото се смята за много по-млад⁸⁶.

Предвиждайки очакваната реакция на сънародниците си, излъгва, че не помни откога е на острова. Оказва се обаче, че никой от тях не го е еня как е живял до този момент. Нашествениците се интересуват единствено от богатствата на Сперанца, а откриването на златни монети разпалва алчността им. Дистанцираният Робинзон ги наблюдава с любопитството на естествоизпитател, изследващ поведението на мравки или термити⁸⁷.

Опитва се да проведе въображаем диалог с капитана. На въпроса му: „Защо живее?“, той би посочил с лявата си ръка земята на Сперанца, а дясната би вдигнал към слънцето. Този жест естествено би предизвикал неизбежен смях⁸⁸. В същото време се оказва, че дивакът Петкан е напълно адаптиран към общество, от което се отвращава неговият спасител⁸⁹.

Най-противен на Робинзон е „метежният дъх на времето“, излъчван от сънародниците му. Именно той заплашва да унищожи онази негова младост, която не носи в себе си порив към упадък, тъй като при нея всяка сутрин е „ново начало, живот във вечното настояще, без минало и бъдеще“⁹⁰.

На острова си Робинзон се връща необяснимо състарен⁹¹. На сутринта открива, че Петкан е изчезнал. Така се оказва сам като в първите дни на изгнанието си, само че този път предаден от единствения си другар⁹².

Тук Турние използва една метафора, която може да бъде открита у Д. Байрон и Р. Музил. Изоставеният Робинзон усеща как изтеклото време се стоварва върху плещите му и те се огъват под неговата тежест. До идването на кораба тези двадесет и осем години не са съществували. „Бяла птица“ ги

⁸⁶ *Ibid.*, с. 199.

⁸⁷ *Ibid.*, с. 202.

⁸⁸ *Ibid.*, с. 206.

⁸⁹ *Ibid.*, с. 204.

⁹⁰ *Ibid.*, с. 208.

⁹¹ *Ibid.*, с. 209.

⁹² *Ibid.*, с. 211.

донася със себе си „като зараза на смъртоносна болест“ и Робинзон внезапно се превръща в старец, за когото пострашно проклятие от самотата няма⁹³.

Поема към разрушената пещера, където се натъква на един юнга, избягал заради насилието на кораба⁹⁴. Старецът се обръща към младежа с въпрос за името му. Тъй като е естонско, то е трудно за произнасяне. Тогава той го кръщава Четвъртък – денят на Юпитер, бога на небесата и неделята на децата⁹⁵. Тук завършва романът.

В заключение ще цитираме мислите на унгарската психоаналитичка М. Торок за връзката между човешкото жилище и текста:

Книгата по традиция се разглежда като дом: обиталище на идеи, на истории, на истории на идеите. Тя предполага наличието на гост-читател, който чака стопанинът да го покани да прекрачи прага, за да навлезе без притеснение в едно ново пространство, което може да му стане близко⁹⁶.

Темата за бездомността е едно от предизвикателствата в тази насока, тъй като изисква от читателя да е прекрачвал праговете на множество домове, благодарение на които да открие своето собствено обиталище.

Библиография

Абраам, Н., М. Торок *Кора и ядро* [Abraham, N., M. Török, *Kora i yadro*]. – София: ЛИК, 2000.

Агасински, С. *Минувачът във времето. Модерност и носталгия*. [Agasinski, S. Minuvachat vav vremeto. Modernost i nostalgiya]. – София: ЛИК, 2001.

Базен, Е. *Зеленият храм* [Bazin, H. *Zeleniyat hram*]. – София: Народна култура, 1984.

⁹³ *Ibid.*, с. 212.

⁹⁴ *Ibid.*, с. 213.

⁹⁵ *Ibid.*, с. 215.

⁹⁶ Торок, М. *Увод*. – В: Абраам, Н., М. Торок *Кора и ядро*. – София: ЛИК, 2000, с. 9.

- Барт, Р.** *Разделението на езиците* [Barthes, R. *Razdeleniyeto na ezitsite*] – София: Наука и изкуство, 1995.
- Башлар, Г.** *Поетика на пространството* [Bachelard, G. *Poétique de l'espace*]. – София: Народна култура, 1988.
- Бекет, С.** *Думи няма* [Beket, S. *Dimi nyama*]. – София: Фама, 1997.
- Бенвенист, Е.** *Езикът и човекът* [Benveniste, E. *Ezikat i chovekat*]. – София: Наука и изкуство, 1993.
- Бодлер, Ш.** „Съответствия“ [Baudelaire, Ch. «Correspondances»] : <http://chitanka.info/text/10754> (Посл. проверка 26.05.2023).
- Бодрийар, Ж.** *В тени молчаливого большинства, или конец социального* [Baudrillard, J. *V teni molchalivogo bol'shinstva, ili konets sotsial'nogo*]. – Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 2000.
- Валери, П.** *Човекът и раковината* [Valery, P. *L'Homme et la coquille*]. – София: Народна култура, 1988.
- Вание, А.** *Лакан* [Vanier, A. *Lacan*]. – София: ЛИК, 2000.
- Дерида, Ж.** *За граматологията* [Derida, J. *De la grammatologie*]. – София: ЛИК, 2001.
- Сент-Екзюпери, А.** *Избрани творби* [Saint-Exupéry, A. *Izbrani tvorbi*]. – София: Народна култура, 1982.
- Кръства, Ю.** *Обладаване* [Kristva, J. *Possessions*]. – София: Хемус, 1998.
- Кръстева, Ю.** *Черно слънце. Депресия и меланхолия* [Kristeva, J. *Soleil Noir: Dépression et mélancholie*]. – София: Оксиарт, 2008.
- Лакан, Ж.** *Семинари 1953 – 1954. Книга I. Работы Фрейда по технике психоанализа* [Lacan, J. *Seminary 1953–1954. Kniga I. Raboty Freyda po tekhnike psikhoanaliza*]. – Москва: Логос, 1998.
- Ламетри, Ж.** *Човекът машина* [La Mettrie, J. *Chovekat mashina*]. – София: Наука и изкуство, 1981.
- Левинас, Е.** *Тоталност и безкрайност* [Lévinas, E. *Totalnost i bezkraynost*]. – София: УИ Св. Климент Охридски, 2000.
- Лотман, Ю.** *Култура и информация* [Lotman, Yu. *Kultura i informatsiya*]. – София: Наука и изкуство, 1992.
- Остин, Дж.** *Как с думите се вършат неща* [Austin, J. *Kak s dumite se varshat neshcha*]. – София: Критика и хуманизъм, 1996.
- Твен, М.** *Автобиография* [Twain, M. *Avtobiografiya*]. – София: З. Стоянов, 2008.

Турние, М. *Петкан или чистилището на Пасифика* [Tournier, M. *Petkan ili chistilishcheto na Pasifika* – Varna: Georgi Bakalov]. – Варна: Г. Бакалов, 1985.

Философский энциклопедический словарь. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов [*Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar*]. Гл. redaktsiya: L. F. Ilichyov, P. N. Fedoseyev, S. M. Kovalyov, V. G. Panov]. – Москва: Советская энциклопедия, 1983.

Франкл, В. *Смисълът в живота* [Frankl, V. *Smisalat v zhivota*]. – София: Отворено общество, 1994.

Хайдегер, М. *Същности* [Heidegger, M. *Sashchnosti*]. – София: Гал-Ико, 1999.

Хайдегер, М. *Битие и време* [Heidegger, M. *Bitie i vreme*]. – София: Изток – Запад, 2005.

Шевалие, Ж., **А. Геербрант** *Речник на символите*. т. 1, 2 [Chevalier, J., H. Geerbrandt *Rechnik na simvolite*. т. 1, 2]. – София: Петриков, 1995, 1996.

Шютц, А. *Чужденецът* [Shyutts, A. *Chuzhdenetsat*]. – София: ЛИК, 1999.

Юнг, К. *Архетип и символ* [Yung, K. *Arhetip i simvol*]. – Москва: Ренессанс, 1991.

Bibliography

Derrida, J. *Signéponge=Signponge*. – New York: Columbia University Press, 1984.

Derrida, J. *Points... Interviews 1974–1994*. – Stanford University Press, 1999.

Miroslava Hristoskova, Asist. Prof. PhD
Institute for Philosophy and Sociology – BAS
E-mail: mira.hristoskova@gmail.com

Valeri Lichev, Assoc. Prof. PhD
Institute for Philosophy and Sociology – BAS
E-mail: vlichev5@gmail.com, vlichev_61@yahoo.com

ABOUT THE AUTHORS

Abrasheva, Petya obtained her Bachelor degree in Bulgarian Philology and her MA degree in Literary Theory at Sofia University “St. Kliment Ohridski”. She got a PhD degree in “Literature of Europe, America, Africa, Asia and Australia (Western-European Literature) at the same university. At present she is Principle Assistant Professor in Rousse University “Angel Kanchev”. She published her texts in different scientific collections and periodicals (“Literaturen vestnik”, “Kultura”, “Altera” etc.) She took part in various international and national scientific conferences and seminars. Her academic interests include: literary theory and history, image theory, European modernism and comparative literary studies.

Balabanova, Ludmila is a computer engineer, poet and has a Ph.D. in literature. Her books include nine collections of poetry (four of them haiku and haibun) and a theoretical study on haiku poetry (*Haiku: Vodno konche pod shapkata. Silata na neizgovorenoto*, Sofia, “Boyan Penev”, 2014). She had speeches at international conferences, including the Second World Haiku Association Conference (WHAC2) in Tenri, Japan, 2003, and The 2nd European Haiku Conference in Vadstena, Sweden, 2007, as well as several meetings of European haiku poets (Ghent, Belgium, 2010, 2015; Constanta, Romania, 2013; Krakow, Poland, 2015). Her articles and haiku have been published in the leading American haiku magazines *Modern Haiku* and *Frogpond*. Her works have won international awards, including the two most prestigious book awards in English-language haiku poetry: the Touchstone Distinguished Book Award and the HSA Merit Book Award.

Borisova, Elena (PhD) is Assistant Professor at the Institute for literature, Bulgarian Academy of Sciences. She graduated Bulgarian Philology at the New Bulgarian University (2013). PhD student in Institute for literature (2014–2017) and wrote her dissertation “Metaphysical aspects of knowledge and fantastic imaginary in modern Bulgarian prose”. Researcher in the field of Bulgarian science fiction and Bulgarian contemporary literature. She is author of the book “Fiction and Knowledge” (2019) as well as a number of studies and articles in the field of Bulgarian SF history, contemporary Bulgarian woman’s prose after 1990, etc. Compiler and editor of the scientific collection “Fiction and Future” and “Cognition and Transhumanitarian R/Evolution”, etc.

Chernokozheva, Rossitza has a Master's degree in Bulgarian philology from Sofia University "St. Kliment Ohridski", with a second Master's degree in Philosophy. She has a Master's degree in "Artistic psychosocial practices and psychodrama" from New Bulgarian university and she's a psychodrama assistant in Foundation "Psychotherapy 2000", specialist in psychodrama group work. She's working in the interdisciplinary field literature, psychoanalysis and psychodrama.

Denkova, Lidia has a master's degree in Classical Studies, PhD and habilitation in History of Philosophy. She is professor at New Bulgarian University, Department of *Philosophy and Sociology*. Since 2002, she has been leading basic courses in Ethics, Aesthetics, History of Philosophy. She is the author of textbooks on Ethics and Aesthetics, as well as seven books, including: *The Remembering Symbol. Philosophical studies on medieval Bulgarian literature* (1996); *The Philosophical Secrets of Harry Potter. An Essay on the philosophy of wondrous* (2001). Second, updated edition 2022; *A New Praise of Folly* (2010); *Helen and the Philosophers. Esquisses on a Philosophy of Tenderness* (2013); *On the way to the day* (2017). There are 90 articles in various Bulgarian and international publications, 30 anthologies, 22 commented translations of books from 4 languages, 76 participations in national and international scientific forums. Author and editor of the NBU University Philosophy Series "What does this mean?" with 13 editions until 2023. Her main interests are in the field of History of Ideas, the relevance of Platonism, the connections between philosophy and the arts, philosophy of education. She is a member of the UNESCO International Network of Women Philosophers.

Dimitrova, Maria Dimitrova teaches at the Department of English and American Studies, Sofia University "St. Kliment Ohridski". Her academic interests include Victorian literature and culture, 20th-century English poetry, stylistics, poetics, and studies of the paratext. She has published and given papers on the novels of Henry Mayhew, George Moore, Elizabeth Gaskell, Thomas Hardy, and other Victorian authors; and on the poetry of William Empson, T. S. Eliot, W. C. Williams, and Marianne Moore.

Gadjeva, Katerina, PhD, is an art historian, Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia and lecturer in New Bulgarian University. Her interests are in the field of history and theory of photography and book illustration. She has publications in several international and Bulgarian journals. In 2012 she

published the monograph “Between Desire and Reality: Photographic Illustrations in Bulgarian Periodicals 1948–1956” and in 2023 – “From text to image. Culturological and artistic aspects of four fairy tales by Charles Perrault and the Brothers Grimm in the second half of the 20th century”.

Genov, Nikolay is a PhD in Literary Theory and a Senior Assistant Professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences. In 2017, he completed his Bachelor’s degree in Bulgarian Philology at Sofia University “St. Kliment Ohridski”, and in 2018, he earned a Master’s degree in Literary Studies from the same university. He defended his doctoral thesis in the Faculty of Slavic Philology in 2022. His research interests are focused on science fiction, digital media, genre theory and video games. He is the author of the book “The Virtual Human: A Study on Phantomatics” (2022) and his texts have been published in various journals, collections, and academic platforms.

Gospodinov, Georgi is a writer and literary researcher, associate professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences and corresponding member of the BAS. He is the author of more than 15 books in various genres. His novel *Time Shelter* won the International Booker Prize in 2023. His research interests are in the interdisciplinary field of literary history, sociology of literature, and history of the recent past. His doctoral dissertation appeared in 2005 as a book, “Poetry and Media. Cinema, Radio and Advertising in Vaptsarov and the Poets of the 1940s” (Sofia: Prosveta). Georgi Gospodinov won a number of academic and writing scholarships and awards including a year-long stay at the Wissenschaftskolleg in Berlin (2019/2020), a visiting professorship at the Harriman Institute, Columbia University in New York (2022), and others. His habilitation thesis, “In the Cracks of the Canon. Provinces, Aeroplanes, Lexicons” was published as a separate book in 2021 (Plovdiv: Janet 45 Publishers).

Hristoskova, Miroslava – Assistant Professor PhD at the Department of “Ontology and Epistemology” at the Institute for Philosophy and Sociology – BAS. Areas of research: continental philosophy, existential philosophy, cultural studies. Publications: *Esthetics of existence in Michel Foucault*. – In: (Philosophical Alternatives, vol. 3/2019); Hristoskova, M. Haitov and the uprooting of modern man. – In: *Nikolay Haitov and Bulgaria*. (Zov Komers, 2019); *The home as a space of belonging and recognition*, (Philosophical Alternatives, vol. 3/2012); *Linguistic Identity of the Foreigner*, (Journal of the Institute for Modernity, №. 9/ 2011).

Kolev, Martin is a PhD candidate at the Department of Bulgarian literature in the Faculty of Slavic studies, Sofia University “St. Kl. Ohridski”. He has a bachelor’s degree in psychology and a master’s degree in creative writing in the same university. His PhD thesis explores the nomadic subject in the works of the Bulgarian author Matvey Valev. He has published 2 short story collections and 4 novels.

Lichev, Valeri - Associate Professor PhD, Head of the Department of “Ontology and Epistemology” at the Institute for Philosophy and Sociology – BAS. Areas of research: anthropology, hermeneutics, philosophical logic, art therapy. Publications: “The Cynical or the Game of Power and Pleasure” Sofia: EON-2000, 2000. The book was nominated in 2000 for the National Award “Hr. G. Danov” in the field of humanitarian studies; in 2001 it was awarded the First Prize of the Union of Scientists in Bulgaria for high creative achievements. Other publications: “Relativity of time in belles-lettres”. In: *Time and Temporality in Language and Human Experience* (Frankfurt am Main: Peter Lang International Academic Publishers, 2014), “An interdisciplinary approach toward interpretation of hypercoded texts”, – In: *Applied and Experimental Philosophy in the Knowledge Based Society East and West*. (Sofia: ISSK – BAS, 2012), “The Spiritual Citizen of Whole Europe in R. Musil’s novel “The Man without Properties”. – In: *Philosophy bridging Civilizations and Cultures. Proceedings Papers of XXIV Varna International Philosophical School*. (Sofia: IPhR – BAS, 2007).

Marinova, Elia is Associate Professor of Latin literature at the Department of Classics, Faculty of Classical and Modern Philologies, University of Sofia. She is the author of the books „Germanus Audebertus. “Roma. Edition und Kommentar” and “The Myth of the World Generations in the Neo-Latin Literature (XV–XVII c.)” and numerous articles on Roman authors from the Augustan Age to the Late Antiquity (Horace, Ovid, Symmachus, St. Augustine, Ambrosius), as well as on the Greek models of the Bulgarian Enlightenment grammars. Her scholarly interests include the Latin Renaissance and Modern Age commentaries on classical texts. Other publications on Petrarch: “Epistulae metricae” of Francesco Petrarca as a Self-Portrait”; “Trapped in the „Middle Time” (Petrarch’s *Epistulae metricae*, III.33)”.

Mevsim, Husein is a professor of Bulgarian language and literature at Ankara University, head of the Department of Slavic Languages and Literatures. He was born in the village of Kozlevo, region Kardjali (1964). He graduated from high school in Momchilgrad, and graduated

from Bulgarian philology at Plovdiv University (1989). He settled in the Republic of Turkey (1991), initially in Bursa and Istanbul, and subsequently in Ankara (2001), where he defended his master's degree and doctorate (2005). Author of monographs, studies and research in the field of literary history and Bulgarian-Turkish cultural and literary relations, among which: "Chudomir's Trip to Turkey (1932)", "Between Two Shores" (Annual Award of the Translators' Union for an author's book, 2014), "Nikola Furnadzhiev and Istanbul", "Peter Datchev and Istanbul", "Limited land. Pages from the Bulgarian-Turkish cultural ties" ("Hristo G. Danov" National Award for Humanitarian Studies, 2020), "Atanas Dalchev in Thessaloniki and Istanbul" ("Helikon" Special Award for outstanding literary and historical contribution, 2022) and others. He continues to translate poetry, drama and non-fiction from Bulgarian, Turkish and Russian.

Nedelchev, Michail is a literary historian and critic, author of dozens of books, including *Social Styles*, *Critical Subjects* (1987), *Reflections on Bulgarian Works* (2002), *Literary and Historical Reconstruction* (2011), *The Two Cultures and Their Poets* (2012) and *The Effect of spacing* (2015). He is a lecturer in theory and history of literature at New Bulgarian University; honorary professor of NBU. Winner of the "Hristo G. Danov" (2003), the special prize of the Salon of Arts in the National Palace of Culture (2003), the Burgas literary prize for lifetime achievement "Golden Pegasus", the special prize of "Apollonia" (2004).

Parushev, Chavdar (PhD) is a literary scholar, translator, and literary critic. In 2015 he is awarded the "13 Centuries Bulgaria" Literary Criticism Award. He teaches in the master programs "Digital Media and Video Games" at the Faculty of Journalism and Mass Communication and "Translator-Editor" at the Faculty of Slavic Philology at Sofia University "St. Kliment Ohridski". His research interests include genre theories, science fiction, and future narratives in literature, film, and video games, as well as forms of dystopia in English and Bulgarian literature. He is the author of the book "Anti-Human: The Anti-Utopian Genre in Twentieth-Century Literature" (2021), part of the "Zevgma" series published by "VS Publishing" under the editorship of Prof. Miglena Nikolchina.

Patova, Nikoleta is a specialist in Bulgarian Revival literature and drama. Is an associate professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences. Her professional attention is directed to problems in socio-cultural relationships and identity in national and

personal terms; to the Bulgarian dramaturgy and theater at the XIX and start of XX century; to theater criticism. Is the author of the books: “Bulgarian dramaturgy: national identity in the Revival drama” (2012) and “Bulgarian drama and theater: a critical chronicle (1866–1910)” (2023) and numerous publications in the literary press.

Petkova, Stiliyana graduated in French Philology at Sofia University “St. Kliment Ohridski” and is currently an assistant professor of French at the Faculty of Classical and Modern Philology of Sofia University. Her research interests are Francophone literature, gender studies, *l’écriture féminine* (“women's writing”). The PhD thesis she is currently preparing is on: “L’altérité comme un leitmotiv de l’élaboration des figures féminines: l’œuvre de S. Corinna Bille, Monique Laederach et Anne-Lise Grobéty (“Otherness as a leitmotif in the construction of the female artistic figure in the work of Corinna Bille, Monique Laederach and Anne-Lise Grobéty”). In 2019, she was a Katsárovi Foundation Fellow, thanks to which she was able to consult in Lausanne (Switzerland), the rich literary fund on this topic, which is not well used among Bulgarian literary studies.

Pileva, Maria (Assoc. Prof., PhD at the Institute for Literature at BAS) studied Bulgarian philology and completed the master’s program “Translator-Editor” at Sofia University (2012), specialized in Eberhard-Karls Universität, Tübingen (2015), and obtained her PhD in 2016 at the Department of Bulgarian Literature at Sofia University. She is the winner of Bulgarian Translators’ Union award for outstanding achievements in the field of theory, history and criticism of translation with her book “Rebellion, Hope, Redemption. The English translations from Bulgarian XIX century” for 2018. Her research interests are in the field of literary studies, religion, translation theory.

Popov, Alexander is senior assistant professor at the Department of English and American Studies at Sofia University “St. Kliment Ohridski”, where he teaches linguistics and literature. In 2018 he defended a dissertation at the Bulgarian Academy of Sciences, in the field of computational linguistics. In 2020–1 he was a postdoctoral researcher at the Center for Advanced Studies, Sofia and in that period he worked on an interdisciplinary study of artificial intelligence in the arts and philosophy. His first academic monograph will be published in English in 2023; it is on the topic of contemporary utopias in the context of the climate crisis.

Popova, Vyara Alexandrova is Assoc. Prof., PhD at the Institute of Philosophy and Sociology (BAS), Section “Culture, aesthetics, values”.

She is the author of three monographs : *Color in culture*. V. Tarnovo: Faber, 2022; *Cloud archive*. Sofia: East-West, 2020 and *Photography as a journey to...* Sofia: East-West, 2018. Her publications include also: Reasons connecting Jacopo de Barbari's Portrait of Luca Pacioli with Albrecht Dürer's Melancholia. Part 1, 2. – *Nota Bene*, 57, 2022: <http://notabene-bg.org/read.php?id=1318>; From the sema dance to the fateful meeting between Rumi and dervish Shams on the path of Love. – *Philosophical Alternatives*, 1/2020, IFS Publishing House – BAS, pp. 98–112; The myth of Odysseus as a form of the myth of the eternal return. – *Philosophical Alternatives*, 3/2019, IFS Publishing House – BAS, pp. 169–187; Reading Martin Jay's “scopic modes of modernity”. – *Visual Studies*, 2018, University Publishing House “St. St. Cyril and Methodius”, pp. 106–117, etc.

Protokhrystova, Cleo. Dr. Habil., Professor of Ancient and West European Literature and Comparative Literature (Paisii Hilendarski University of Plovdiv, Bulgaria). She has published nine single-authored books, six coedited volumes, and over hundred articles and reviews. Her publications include *The Literary Twentieth Century: Synchronic Cuts and Diachronic Projections* (2020), *Themes and Variations. Studies in Literary Thematics* (2016), *Notes from the Antechamber. Theory and Practices of Titling* (2014), *The Mirror: Literary, Metadiscursive and Cultural Comparative Trajectories* (2004), *West European Literature: Comparative Observations, Theses, Ideas* (2000, 2003, 2008).

Serafimova, Margarita (Associate Professor, ScD at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Science) is the author of books on epistolary art, on the role of places in the construction of meaning, about Orhan Pamuk's novel *My Name is Red*, as well as numerous articles on literary and cultural history. Her interests are in dialogues between different arts, literature and knowledge, human sciences and natural sciences. Member of the Academic Circle of Comparative Literature (Sofia), of the Bulgarian Society for the Study of the Eighteenth Century and of the Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique, Clermont Ferrand, France.

Shestakova, Eleonora (DSc in Philology, Donetsk, Ukraine) – a philologist, specialist in the theory of journalism and mass communication. Scopes of scientific interests. As a theorist of literature – the theory of literature, poetics and aesthetics of transitional epochs, the theory of motive, the Silver Age of Russian culture. As a journalist – the theory of media text, reality shows, intellectual journalism, issues of journalistic education, general theoretical problems of mass

communication. The author of more than 200 scientific publications, of which two monographs.

Spasova, Andriana – literary critic of the Bulgarian literature; Senior Assistant Professor (2020) at the Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences. She is a postdoctoral fellow of the National Program “Young Scientists and Postdoctoral Students” with her project “Reception and Digitalization of the Unexplored Manuscript Heritage of Nayden Gerov“ (2019–2021). “Ancient Reminiscences in the Revival Literature“ (2020) is her first scientific book, defended as a doctoral thesis, which won second prize in the competition for Young Scientists (2021) and was awarded the Pythagoras Prize (2022) and the Prof. Marin Drinov (2023). Her research interest is related to the tracing of the first receptions of classical antiquity and its paradigms in the cultural-historical situation of the Bulgarian 19th century, the problems of national identity and cultural memory, handwritten textbooks and letters of Nayden Gerov. A. Spasova teaches seminars on “Literature of the Bulgarian Revival” at the Sofia University “St. Kliment Ohridski” (since 2022).

Stantcheva, Roumiana L. is Doctor of Science, Professor at Sofia University “St. Kliment Ohridski”; Areas of research: Comparative Literature, Balkan Literatures (Romanian and Bulgarian), French Literature, Modernism – 19th–20th centuries. President of the Bulgarian Academic Circle for Comparative Literature (2001–20011), member of the ICLA/AILC. Editor of the academic journal *Colloquia Comparativa Litterarum*. Doctor Honoris Causa of Artois University; Knight of the Order of Academic Palms of France. She has published over 150 academic articles, she is editor of 11 academic books and author of 8 books, including: *Found in the Text: Comparative Literature and Balkan Studies* (Balkani, 2011) and *The Artist Georges Papazoff as a Writer: Verbalization of the Surreal* (Colibri, 2014). Translator of poetry and prose writing from French and Romanian.

Todorov, Hristo Hristov is assistant professor the Department of Literary Theory, Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences. His research interests lie within the field of Ancient Greek literature. The topic of his doctoral dissertation is “Rhythm and Ethos in Classical Greek Literature” (under the supervision of Nevena Panova). He was drawn to an analysis of *Elizabeth Costello* by the moralistic potential of this novel as well as by the possible intertextual connections of the frog chorus scene with a multitude of ancient texts.

Tsocheva, Nadezhda – Associate Professor PhD at the Department of „History and Theory of Literature“ at the Shumen University “Episkop

Konstantin Preslavski”. In terms of literary history, her interests are focused on the history of Bulgarian modernism and postmodernism and the synthesis between the arts. Her theoretical preparation is oriented towards knowing the methodology of modern humanities – semiotics, hermeneutics. He is the author of numerous articles on the culture of the beginning of the 20th century, the literature between the two world wars and the books “Chavdar Mutafov and the Bulgarian culture between the two world wars”, Sofia: East-West, 2007. and “Poetics of Melancholy in the Context of Bulgarian Modernism and Postmodernism”, Shumen University Publishing House “Ep. K. Preslavski”, 2022.

Vicheva, Violeta, PhD and Senior Assistant Professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences. Her research interests include the transformation of community in the postmodern era – the dynamics of the individual-community relationship, new imperatives in the construction of subjective identity, postfeminism, and literary visions of the future. In 2021, she took part in The Young Scholars and Postdoctoral Fellows Program. Member of the Union of Germanists in Bulgaria. Recent publications: *The Community Crisis – Sofia: Germanistika i skandinavistika*, №1, 2021; *Das Scheitern an der Gegenwartsbewältigung. Betrachtungen zum Roman Malé von Roman Ehrlich. – Sbornik ot konferentsiyata na Sayuza na germanistite v Bulgaria. – Plovdiv: Paisii Hilendarski*, 2022.

**Творческото въображение
и променящата се чувствителност
за природата**

българска
първо издание

Съставител Маргарита Серафимова

Редактори Маргарита Серафимова, Светлана Стойчева,
Пенка Ватова

Научни рецензенти проф. д-р Калин Михайлов,
доц. д-р Александра Антонова

Предпечат Павлина Александрова
Корица Thomas Cole, The Pic-Nic (1846)

Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература
e-mail: director@ilit.bas.bg
<http://www.ilit.bas.bg>
www.ilitizda.com
ilitizda@yahoo.com