

*Studia Litteraria Serdicencia*

7

ГЛАВЕН РЕДАКТОР

**Пламен АНТОВ**

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

**Александра АНТОНОВА**

**Андриана СПАСОВА**

**Божана ФИЛИПОВА**

**Николай ГЕНОВ** (зам. главен редактор)

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

**Боян МАНЧЕВ**

**Галин ТИХАНОВ**

**Гражина ШВАТ-ГЪЛЪБОВА**

**Елена УЗЕНЬОВА**

**Инна ПЕЛЕВА**

**Мари ВРИНА-НИКОЛОВ**

**Миряна ЯНАКИЕВА**

**Остап СЛИВИНСКИ**

**Румяна ДАМЯНОВА**

**Хенрике ШМИТ**

АДРЕС

***Studia Litteraria Serdicensia***

София 1113, бул. „Шипченски проход“ № 52, бл. 17

web: <https://studialiteraria.eu>

e-mail: [studialiteraria@gmail.com](mailto:studialiteraria@gmail.com)

ISSN print: 2738-7631

ISSN online: 2815-2999

Институт за литература – Българска академия на науките, 2024

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА  
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

*Studia*  
*Litteraria*  
*Serdicensia*

Год. IV ■ 2024 ■ Кн.

7

**ЛИТЕРАТУРНИ МЕТАМОРФОЗИ:  
МЕЖДУ ЖИВОТА И ТЕКСТА**

# **Literary Metamorphosis: Between Life and Text**

Editors

**Bozhana Filipova, Elka Dimitrova**

Sofia, 2024

Publishing Center “Boyan Penev”

Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences

# Литературни метаморфози: между живота и текста

Съставители и редактори  
Божана Филипова, Елка Димитрова

София, 2024  
Издателски център „Боян Пенев“  
Институт за литература – Българска академия на науките

*Studia Litteraria Serdicensia*, кн. 7

**Литературни метаморфози: между живота и текста**

© Божана Филипова, Елка Димитрова, *съставители и редактори*

© Пламен Антов, *корица и оформление*

© Институт за литература – Българска академия на науките

© Издателски център „Боян Пенев“

## СЪДЪРЖАНИЕ

[ПРЕДГОВОР] .....	9
<b>Stanimir Panayotov.</b> ON BOUNDLESS <i>PHYSIS</i> : MYTHOLOGICAL AND PRE-SOCRATIC TENDENCIES TOWARDS DISEMBODIMENT .....	11
<b>Божана Филипова.</b> ЛОТРЕАМОН: ГЕНИОЛОГИЯ / ДЕМОНОЛОГИЯ .....	42
<b>Виолета Вичева.</b> СЛЕДВАЩАТА ЛЮБОВНА ИСТОРИЯ. РОМАНЪТ „АЛЕГРО ПАСТЕЛ“ ОТ ЛАЙФ РАНД .....	69
<b>Елица Попова.</b> DALLA NATURA AL PAESAGGIO: GEOGRAFIA DELL'ANIMO NEL PRIMO MONTALE. La natura come «grembo» e il paesaggio come «preda» nell'universo poetico di <i>Ossi di seppia</i> di Eugenio Montale .....	90
<b>Свидна Михайлова.</b> ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА НАЦИОНАЛНООБАГРЕНА ЛЕКSIKA НА ЧУЖД ЕЗИК: ОБРАЗЪТ НА ДОН КИХОТ В ИЗБРАНИ ПРЕВОДИ .....	112
<b>Росица Митрева де Зулли.</b> „ДЗАНГ ТУМБ ТУУУМ“ И БЪЛГАРСКИЯТ АЕРОПЛАН: ИСТИНСКАТА ИСТОРИЯ .....	129
<b>Андриана Спасова.</b> ОБРАЗЪТ НА „ДРУГИЯ“ В САТИРИЧНАТА ПОЕЗИЯ НА ПЕТЪР ПРОТИЧ .....	147
<b>Мария Пилева.</b> ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ЛИТЕРАТУРА КАТО МОСТ МЕЖДУ БОГА И ЧОВЕКА .....	159
<b>Елена Борисова.</b> ПЪРВООТКРИВАТЕЛИТЕ НА БЪЛГАРСКАТА ДЕТСКО-ЮНОШЕСКА НАУЧНА ФАНТАСТИКА: ЕМИЛ КОРАЛОВ И ЕЛИН ПЕЛИН .....	180
АВТОРИ .....	260

## CONTENTS

[INTRODUCTION] .....	9
<b>Stanimir Panayotov.</b> ON BOUNDLESS <i>PHYSIS</i> : MYTHOLOGICAL AND PRE-SOCRATIC TENDENCIES TOWARDS DISEMBODIMENT .....	11
<b>Bozhana Filipova.</b> LAUTRÉAMONT: GENIOLOGY / DEAMONOLOGY .....	42
<b>Violeta Vicheva.</b> NEXT LOVE STORY. THE NOVEL <i>ALLEGRO PASTEL</i> BY LEIF RAND .....	69
<b>Elitza Popova.</b> FROM NATURE TO LANDSCAPE: GEOGRAPHY OF THE SOUL IN THE EARLY MONTALE. Nature as “lap” and landscape as “prey” in the poetic universe of Eugenio Montale’s <i>Ossi di seppia</i> .....	90
<b>Svidna Mihaylova.</b> RECREATING NATIONALLY COLOURED VOCABULARY IN A FOREIGN LANGUAGE. THE IMAGE OF DON QUIXOTE IN SELECTED TRANSLATIONS .....	112
<b>Rossitza Mitreva de Zulli.</b> “ZANG TUMB TUUUM” AND THE BULGARIAN AEROPLANE: THE TRUE STORY .....	129
<b>Andriana Spasova.</b> THE IMAGE OF THE “OTHER” IN THE SATIRICAL POETRY OF PETER PROTYCH .....	147
<b>Maria Pileva.</b> THE LITERATURE OF THE BULGARIAN REVIVAL AS A BRIDGE BETWEEN GOD AND MAN .....	159
<b>Elena Borisova.</b> THE PIONEERS OF BULGARIAN CHILDREN’S AND ADOLESCENT SCIENCE FICTION: EMIL KORALOV AND ELIN PELIN .....	180
AUTHORS .....	260





Събраните в настоящия брой текстове са резултат от малък научен форум, проведен през юни 2022 година под наслов „Литературни метаморфози – между живота и текста“. Обединихме се около идеята, че литературата има отношение към това, което обичайно се нарича реалност, т. е. че тя (въз)действа извън собствено литературното поле и флуидните граници на художествената условност. Към първоначалното ядро от текстове се присъединиха по-късно други, които си позволяваме да привлечем под тази обща рамка, тъй като намираме, че те също споделят схващането за активната, перформативна роля на литературата в света. Без да пренебрегваме идеята за автономия на литературната творба, изследваме напрегнатите граници на литературното; местата, където литературата и науката за нея се разтварят към други области, полета, сфери на човешка (а може би и нечовешка) активност. Интерференциите на литературата с нейния *друг* или *множество други*, са червената нишка, която свързва иначе толкова разнообразните и различни изследователски подходи. Понякога по-директно, друг път по-завоалирано, те разкриват симптомите, точките на напрежение, конфликтите, но и седиментациите в отношението творба – реалност. Ако бъдат четени заедно, тези, на пръв поглед безкрайно различни, текстове съгъстват, формират и позволяват да кристализират логически мостове, алтернативни преходи в мисловните конструкции, които наричаме „съвременност“, „форми на живот“, „култура“, „памет“, „любов“, „безкрайност“, „въображение“.

Бидейки изключително различни в избора си на обект, текстовете предлагат, без претенция за представителност, едно хетерогенно и дори хетерохронно литературознание – литературознание, родено от и принадлежащо на различни времена, които съжителстват в съвременната наука. Без да се дестабилизира, а напротив, като се усилва, представата за функциите на литературата (а следователно и за нейната същност) става все по-неясна, изплъзва се от сигурността на поетическата автономия, за да се разкрива и развива отвъд, в една променлива неуловимост, каквато е съвременният живот. Многогласна и безкрайно променяща се, литературата днес изисква разнообразие от подходи. Съ-съществуването на класическите, модерните и съвременните произведения улавя и преплита техните смисли в една траеща метаморфоза, която надхвърля собствено литературното. Творбите – продукти на различни национални култури, на индивидуален талант и исторически опит – се отварят потенциално към целия методологически спектър на литературознанието, към всичко ново, което предстои. В този смисъл настоящата сбирка от текстове е фрагмент от това многогласие на времената и многоликост на литературата. В своята мозаечност текстовете представят твърде малка и незначителна част в сравнение с безкрайния литературен космос. При все това

той се проявява като интензивно пространство на сблъсък и съдействие на различни времена и места – било то творчески или изследователски.

Изкушени от различни обекти, текстовете могат да се сговарят помежду си методологически и тематично. Можем да ги подредим по въображаема ос, в едната крайност на която се полагат теоретично-философските, а в другата – литературноисторическите изследвания. Към първата отнасяме интервенциите върху апейрон (на Станимир Панайотов) и върху гения-демон (на Божана Филипова), а към втората – прочитите на религията и литературата и на фантастиката. С известна уговорка, че първата материя е мрак, можем да забележим едно движение от мрак към светлина, от сътворяване към бъдеще, в което апейроничното начало и фантастиката са свързани от въображението и затварят един съдържателен цикъл, макар да стоят на двата методологически полюса. По-близо до теоретично заявяващите се текстове, в които има най-висока степен на перформативност, стои антропологично-социологически изкушения текст на Виолета Вичева, единственият текст, който поема риска и отговорността да се хвърли в хаоса на съвременната литература. Текстът на Елена Борисова разполовява условно тази ос, бидейки едновременно тематично свързан през фантастичното със светлата страна на въображението и детското, но и историзиращ като подход. От друга страна, към скалата съвременност – класика можем да отнесем литературноисторическите текстове на Мария Пилева и Свидна Михайлова. В нашата подредба те са най-хуманистични с визията за свят, която строят, най-близки до класическите филологически анализи, съсредоточени съответно върху тематологията и преводознанието. За разлика от тях останалите историзиращи прочити споделят амбициите на своите модерни обекти. Текстът на Андриана Спасова, макар и отново посветен на възрожденската литература, интерпретира поетическите опити на Петър Протич с целия им политически потенциал. Близка до тази заявка се оказва амбицията на Росица Митрева де Зулли, която проучва детайли за влиянието и възприемането на италианския футуризм в България и поетическите политически жестове във времето на Балканската война. Едно друго лице на италианската литература от това време представя текстът на Елица Попова, посветен на Еудженио Монтале, творец на две литературни направления – на модернизма и постмодернизма, – приеман днес като „класик извън историята“. И така, и териториално, и темпорално, литературата е една нестихваща, стимулираща, очароваща безкрайност, дори видяна през тясното прозорче на няколко текста.

**Божана Филипова**

**Stanimir Panayotov**, Research Fellow, PhD

*Department of Literary Theory, Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences*

## **ON BOUNDLESS *PHYSIS*: MYTHOLOGICAL AND PRE-SOCRATIC TENDENCIES TOWARDS DISEMBODIMENT**

**Abstract.** The present article defends the argument that there were tendencies in both mythological and pre-Socratic thought that paved the way for an explicit philosophy of disembodiment inherited by the Hellenistic mind, which flowered in the shapes of gendered ambivalence. By focusing on personification of boundlessness and the notion of *apeiron*, I discuss the genesis of the problem of disembodiment, and investigate its tendencies in mythical (pre-philosophical) thought and in single-element theories, abetted by arguments from feminist poststructuralist theories and from feminist philosophy, to pre- and post-Socratic/post-Platonic attitudes that spliced embodiment and femininity. The article aims to demonstrate that the problem of disembodiment is characterized by a pre-Platonic ambivalence concerning *physis* emanating in the relations between femininity, elementality, and death. I reveal that the problem of disembodiment is intimately tied to gendered ambivalence in both mythology (female mythic figures) and pre-Socratics (i.e., “elements” and “principles”) that transformed female boundlessness into male heroism. Hence, in the post-mythological world the relation between women *and* death became problematic, which in turn led to a male anxiety over reproduction: an anxiety that was reliant on constellating women, death, boundlessness, and formlessness, and a process that eventually decries a lost preternatural male *physis*.  
*Keywords:* *apeiron*, *physis*, boundlessness, femininity, disembodiment

### **Some Heuristic Terms<sup>1</sup>**

#### **Tendency**

Since in this text I hold that disembodiment features tendencies within the transitions of the types of thought researched – mythological and pre-Socratic – here I make the case of using the term “tendency” not as an analytical, but as descriptive term. What I mean by “tendency” throughout is that the material surveyed reveals a certain *desire* in various textual corpuses to prioritize

---

<sup>1</sup> This article is a revised version of Chapter 1 from my doctoral dissertation *The Problem of Disembodiment: An Approach from Continental Feminist-Realist Philosophy*. Budapest: Central European University, 2020, pp. 21–44, 54–55.

an idea that can be (or has been) otherwise flexibly used for different ideational projects. The tendencies that I identify are not intentional and conceptual projects hell-bent on structure or causation. I use this word as an operative term – not a concept – because it does not qualify the incumbent problem of disembodiment as the result of causation. The term qualifies the problem rather as the *sum total* of willful, desired ideational trajectories within a given textual corpus and/or evidence. “Tendencies” hence means that the ideas whose trajectory I outline were variable positions that, for reasons I attempt to detect, ended up as an ossified particular project of disembodiment whose correlates (e.g., boundlessness) cannot be seen as a form of necessary causation, but as a contingent and gendered transformative process.

Given that my argument begins with, and is reliant on, the fragmentary nature of the initial evidence available and left to us by philological and doxographical work on the notion of *apeiron*, I qualify my argument about the resulting disembodiment as a tendency towards a disembodied philosophical anthropology. This is so since the very nature, the very form of the fragment allows to diagnose precisely tendencies within the text and the mythic narrative: instances of metaphysical and transcendent volition express precisely tendency *as* subjectivity. In certain cases, e.g., the pre-Socratics, the textual ambivalence of fragmentarity pairs with the content of my argument: that the tendencies within mythological and pre-Socratic thinking abandoned a certain type of gendered ambivalence about the origin of the universe.

### **Gender Ambivalence**

By “gendered ambivalence” I describe the varying relatedness of femininity, elementality, and im/mortality. This includes a discussion of the notion of the *apeiron*, rendered throughout as the boundless. Focusing on *apeiron* will help me reveal two things: that the material engaged with reveals a move away from boundless *physis* (nature), and that a metaphysical version of *physis* was conceptually developed through a more metaphysical notion of femininity *without disrupting* the continuity between femininity and boundlessness, but *by changing the effect of that linking* in the process of abstracting natural forces. Over time, boundless nature was given a hierarchical locus, and hierarchical metaphysics became possible. I will show that the transition from the mythology involving the boundless and female principles and personifications to the philosophies that discuss the boundless as those principles is varied and gender ambivalent. There were two distinct steps; the ambivalence of boundless femininity with respect to power and death was interrupted. The formlessness and boundlessness of natural forces evolved from mutability of elements<sup>2</sup> to

---

<sup>2</sup> I discuss “elements” and “principles” as these were the discursive units introduced by representatives associated with both mythology and pre-Socratic philosophy.

the irreducibility of the femininity of elements, from persona<sup>3</sup> to concept, which opened the way to a later metaphysical attitude illuminating disembodiment as something good in itself.

### *Apeiron/The Boundless*

The two terms *apeiron* and *boundless* are synonymous, bearing in mind that the other preferred translation is “limitless,” whose preference conveys a sounder continuity with Plato’s Unwritten Doctrines and their importance for Neoplatonism. I prefer the term “boundless” because it has been used consistently in feminist philosophy throughout the XX century, and because I use references from feminist philosophy to account for the problem posed by boundlessness, namely, the resulting idealization of disembodiment. The term describes the association of femininity and elementality in general and femininity and non-discursivity in particular; the latter association has been positively valued in opposition to what feminist philosophers qualify as male-centric Western metaphysics.<sup>4</sup> There exists a plethora of terms such as boundless, limitless, formless, indefinite, unlimited, and infinite in the intersection of feminist poststructuralist and feminist philosophical bodies of literatures, and those fields often use these terms interchangeably. I prefer “boundless,” and to some extent regard the other renditions of *apeiron* as mutations of the initial dyad *apeiron*-femininity I scrutinize, although I will avoid endorsing those terms’ interchangeability as much as possible. Where the discussion involves the qualification of “formless/ness,” this is to indicate an instant where the association between female and form point to a more or less misogynistic and somatophobic tendency, which comes from the later Aristotelian hylomorphism,<sup>5</sup> and which imputed to form as such a higher metaphysical standing. That, however, is a post-Aristotelian tendency projected anachronistically into the pre-Socratic and even the mythological material. Where I use “boundless/ness,” this is in order to inspect femininity as it is often being recovered by feminist philosophers from ancient and mythological narratives, where boundlessness is not superimposed onto origin narratives as a female qualifier of deprivation and lack (i.e., lacking goodness, itself a Platonic stipulation). While it is clear that the associations between female, matter, boundlessness, maternity, and evil have led to a differential and questionable status of the female in ancient Greek cosmology, in this article I do not begin with the assumption that the resulting evilness of female embodiment was foundational. The main question to be answered here

---

<sup>3</sup> The personified “figures” are treated more as metaphorizing examples of the tendency toward disembodiment rather than mere metaphors with a subtext.

<sup>4</sup> LLOYD, G. *The Man of Reason: “Male” and “Female” in Western Philosophy*. London and New York: Routledge, [1984] 2004; CLARK, B. Introduction: A Fling with the Philosophers. – In: *Misogyny in the Western Philosophical Tradition: A Reader*. Ed. B. Clark. London: Palgrave Macmillan, 1999, pp. 1–12.

<sup>5</sup> See PANAYOTOV, *The Problem of Disembodiment*, pp. 11–14.

is: How is it that the female figures, elements, and principles moved closer and closer to the boundless, and subsequently to the notion of embodiment? How did they, after mythology and the pre-Socratics, continued to be associated with boundlessness, matter, and corruption

## 1. Theorizing the Boundless

Feminist philosophy of antiquity proposes a return to the formless (or the non-eidetic) in pre- and post-Socratic philosophy in order to explain the predominantly negative valuations of femininity in ancient philosophy.<sup>6</sup> This proposal, however, is founded on an embrace of the positive moral evaluation of the category “embodiment,” as if its opposite is its automatically male corollary. In part, below I will show this is not the case. And in many ways, this feminist “return” narrative is a *reaction* to the silent de-suturing of femininity from the domain of moral goodness, but the latter did not appear as a conceptual unified project at least until Socratic wisdom, if not in earlier four-elements theories. Whether reaction or not, the return seems to oppose what has limits (*peras*), or the initial four elements doctrine (*stoicheia*), to the boundless (*apeiron*). It is best represented by the accounts of Luce Irigaray, Sarah Kofman, and Sabina Lovibond: in these readings, the feminine is akin to *apeiron*.<sup>7</sup> The feminine is framed as a reasoning according to metaphors and personae, which is proximal to the boundless and matter (and the embodied); reasoning according to concepts is closer to the bounded, idea, and form (and the disembodied). This set of readings and its multiple, endless iterations in feminist theory has interiorized the hylomorphic dichotomy form/matter (*morphe/hyle*), which allows reading the philosophical and literary Hellenistic canons in dichotomously gendered terms.

Much of this dichotomous grid entails a retroactive thinking of femininity as an ethically defensible cosmological quasi-principle, whereby various readings of those canons impute an air of pre/discursive competitiveness. This is one of the reasons why feminist philosophers of antiquity offer arguments defending the idea that the female principles in ancient philosophy are often represented as second-order principles, or as having a less meaningful place in mythological and metaphysical schemas narrating cosmic origins and origin stories. Lovibond suggests that the lower status of the feminine in ancient cosmology is effectuated via the devaluation and downgrading of the boundless (indeed, as the formless),

---

<sup>6</sup> As already stated earlier, here the use of formless/boundless/limitless is somewhat synonymous. Here I want to merely indicate that the consequences of a re-theorization of boundlessness need not be reduced to feminism only.

<sup>7</sup> IRIGARAY, L. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985; IRIGARAY, L. *In the Beginning, She Was*. London: Bloomsbury Academic, 2012; KOFMAN, S. *Freud and Fiction*. Oxford: Polity Press, 1991; LOVIBOND, S. “Feminism in Ancient Philosophy: The Feminist Stake in Greek Rationalism.” – In: *Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*. Eds. M. Fricker and J. Hornsby. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 10–28.

projected onto the female body. The more formless, the less powerful a force is, whence femininity's cosmologically contested role. But this seems to be true only if we account for "concepts," and not literary-mythic personae. Nonetheless, the association between formlessness and natural force becomes the motif behind the political contestation of women in Hellenism.<sup>8</sup> The cosmological and political obsolescence or superfluity<sup>9</sup> of the (female) boundless comes from the embracing of the limit (*peras*) as "good" and the limitless as "bad."<sup>10</sup> As Sergius Kodera says, "'being without a limit' also implies a characteristic inclination to be infected by (potentially unwanted) forms."<sup>11</sup> Hence becoming and liquids were easily interchangeable, allowing a leaking into each other; for the feminist philosopher, natural elements are always ethically and sexually charged, because they are called on to retreat a cosmo-epistemic explanation of humanity's coming-to-be and its uncertainty. Metaphysical becoming and physical liquids putrefied each other, and "woman is able to tap the inexhaustible reservoirs of nature's procreative power."<sup>12</sup> This opposition is as old as the Pythagorean table of opposites:

Limit (*peras*) is contrasted with the *apeiron* (the indeterminate or formless – a character attributed, in this way of thinking, to matter), and together the two make up one of ten pairs of opposed terms which Aristotle says were recognized by the Pythagoreans as ontological or cosmological "first principles." The pairs (which in fact include "good" and "bad") each comprise a "good" and a "bad" term, though in some cases the values attaching to them are derived from a highly specific philosophy of mathematics; "limit" falls on the "good" side of the table, prefiguring the role of "forms" or universals as ideal paradigms in middle-period Platonism. For us, though, the important point is the appearance of "male" and "female" in the list.<sup>13</sup>

When feminist philosophers try to answer how to re-interpret the boundless, they implicitly or explicitly address the mythic dimension of reproduction; however, reproduction becomes a metaphysical problem only after

---

<sup>8</sup> LORAU, N. *The Divided City: On Memory and Forgetting in Ancient Athens*. New York: Zone Books, 2006.

<sup>9</sup> *Überflüssigkeit*, Songe-Møller's term, was proposed in response to Konrad Gaiser's work in 1984. See SONGE-MØLLER, V. *Philosophy without Women: The Birth of Sexism in Western Thought*. London and New York: Continuum, 2002, pp. xi, 4, 9–10.

<sup>10</sup> LOVIBOND, *Feminism in Ancient Philosophy*, p. 16.

<sup>11</sup> KODERA, S. *Disreputable Bodies: Magic, Medicine, and Gender in Renaissance Natural Philosophy*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010, pp. 26–27.

<sup>12</sup> CARSON, A. Putting Her in Her Place: Woman, Dirt, and Desire. – In: *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Eds. D. M. Halperin, J. J. Winkler, and F. I. Zeitlin. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, pp. 143, 154.

<sup>13</sup> *Ibid.* The table traditionally features ten opposites, and the tenth – male/female – is sometimes disputed as being part of the original listing, although the ideal number among Pythagoreans was ten. Here Aristotle's influence of understanding the Pythagorean system (ARISTOTLE, *Metaphysics* I.A 986a22–986b2) is formative for a retrospective critique of the original source, whose stability relies on embracing the historical account of the hierarchies as undergirding the critique of those hierarchies.



mythological thought and the post-Pandoran predicament. The problematization of boundlessness extends to the entire history of Platonism, and to Plato's predecessors. Kodera claims that the "Platonic tradition [has] a characteristically ambivalent attitude towards embodiment,"<sup>14</sup> and he gives an example with a late XVI century Renaissance metaphor called "nymphomaniac matter," taken from Renaissance Platonists Leone Ebreo and Alessandro Piccolomini,<sup>15</sup> where the latter goes on to compare matter to nymphomania, building on a passage by Aristotle's *Physics*<sup>16</sup> which posits that "flesh and bone" are subject to change. Kodera states that the association between nymphomania and matter describes "the ontological whoredom of the embodied world,"<sup>17</sup> and that nymphomaniac matter indexes femininity as corrupting matter itself – corrupting because disrupting with change what is otherwise unmoved, stable, and bounded. The feminist philosophical approaches to embodiment and the boundless from ancient philosophy onwards treat and explain femininity as valued more negatively: this is the reactive theory formation of a post-Aristotelian exclusion of women from the domain of an allegedly neutral ideality of "form," and Kodera's late Platonist characterization above is nothing but representative of such feminist reaction which axiomatically aligns femininity, boundlessness, and embodiment. The problematization of boundlessness as it is associated with femininity here is studied before Platonist philosophy: to better grasp the reactivity, I claim that the ambivalence surrounding gender persisted until the pre-Socratics. Boundless nature as also a female one was not a function of embodiment through and through.

The ancient theorizing of creation was also a theorizing of embodiment, and the problem of embodiment put on the agenda of cognition gendered metaphors for an even more grandiose pursuit – cosmogony and cosmology. In cosmology, the female body became the placeholder of male anxieties about reproduction. The late Renaissance worry over matter's nymphomania indexes anxiety over reproductive control, but also over conceptual clarity, and embodiment presents a fundamental stipulation for such clarity. As Carson says when describing the dirtiness of ancient *porneia*:

That which confounds categories or transgresses boundaries is polluting, that which is so confounded or transgressed is polluted and threatens to pollute others. (...) Adulteresses pose a special threat to the public hygiene of the city; their dirt is something they carry with them like a contagion. (...) Dirt is a matter that has crossed a boundary it ought not to have crossed.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> KODERA, *Disreputable Bodies*, p. 51.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 33–47, with the Latin word for prostitute *meretrix*, and thenceforth *materia meretrix*.

<sup>16</sup> ARISTOTLE, *Physics* II 193b31–194a6.

<sup>17</sup> KODERA, *Disreputable Bodies*, p. 43.

<sup>18</sup> CARSON, *Putting Her in Her Place*, p. 158.

Much before womanhood would be framed as “nymphomaniac matter,” harlot, and even mother, in mythology, thought about matter belonged to the domain of physics and explaining nature. It is necessary to review the problem of associating boundlessness and femininity in mythology and pre-Socratics because without analyzing the ambivalence (especially with respect to death) these domains entailed about femininity, femininity’s role in post-Socratic thought and metaphysics cannot be studiously fathomed. And investigating these two domains for gendered ambivalence – from physics to metaphysics – describes a process of becoming, which is tied to reproduction and femininity, two gendered and anthropic predicaments that generate an allegedly ungendered, yet androcentric and endless self-observation – that of the interrupted ideality of (male) self-same and homosocial<sup>19</sup> origins.

Detecting gender ambivalence has to begin with the idealized assumption that whenever philosophers provide a distinction between Hellenism and Hebraism, the former is equated with change (and thereby becoming, which implies embodiment) and the latter with obedience (and thereby stable being).<sup>20</sup> The transition from physics to metaphysics concerns changes: changes specifically around this ambivalence, changes that are decisional in the last instance, changes that qualify matter in a gendered way.

The cosmological opposition between form and formless is derived by the modern dyad rationality-masculinity, which Genevieve Lloyd has identified,<sup>21</sup> and Susan Bordo has singled out<sup>22</sup> as soul-body dualism. In Lloyd’s reading of ancient philosophy, femaleness was symbolically associated with unreason and the dark powers of conceiving, making them closer to earth and death.<sup>23</sup> The opposition is not derivative of Plato’s legacy, and is older: from the earliest cosmogonies and cosmologies of the pre-Socratics onwards, the female has been identified with the formless and the boundless. It is the Hellenistic philosophical continuity between *mythos* and *logos* that conceptually tied femininity to earthliness in thinking about *change* in a specifically morally hierarchical and codified way, whereby change is becoming is reproduction. Lloyd’s implication is that the body was figured as an impediment to knowing the truth about the reality of universe; the value-laden-ness of the boundless crossed the threshold of femininity. The identification between women and the boundless expressed a political worry

---

<sup>19</sup> On the notion of homosociality, see HARTMANN, H. I. *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union*. – *Capital and Class*, Vol. 3, Iss. 2, 1979, pp. 1–33; and SEDGWICK, E. K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 1–5.

<sup>20</sup> KOFMAN, *Freud and Fiction*, pp. 12–13; LOVIBOND, “Feminism in Ancient Philosophy,” p. 19.

<sup>21</sup> LLOYD, *The Man of Reason*.

<sup>22</sup> BORDO, S. *The Flight of Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*. Albany, New York: State University of New York Press, 1987; BORDO, S. “Feminist Skepticism and the ‘Maleness’ of Philosophy.” – *Journal of Philosophy*, Vol. 85, No. 11, November 1988, pp. 619–629.

<sup>23</sup> LLOYD, *The Man of Reason*, pp. 2–3; similarly, CARSON, “Putting Her in Her Place.”

about women's political nature and participation in what should have been an autochthonous political geometry of horizontality, silently equated with male-only equality. The analysis in the next two sections surveys how the way was paved for a discrete progression of Platonic soul-body dualism and its resulting tendency toward a more strongly gendered male disembodiment, by looking at examples of female figures that can be seen as threatening male life and virtues – and the ethical isonomy of their civic imaginary.

## 2. Mythology, the Pre-Socratics, and the Boundless

In this section I will review and typify some examples from mythology and mythmaking (Hesiod and Homer) and will discuss female mythic figures that have a strong relation with constant becoming and elemental change, in order to account for a change observed in the attitude towards women and death. My objective is to show how gender and femininity operate in myth with respect to boundlessness and boundless nature. The background stipulation is that it is not the case that women have been expressly identified with the domain of becoming (itself a later pre-Socratic category); the question is to demonstrate that this identification was itself produced. The exposition in the following lines will help to show two things: that boundless *physis* was given a hierarchically lower place, later enabling hierarchical metaphysics, and that there is a gender ambivalence with respect to power and death.

Mythology and pre-Socratics constitute a polarity and cannot be read in isolation. Kofman claims that philosophical (pre-Socratic) thought began with metaphorical language, which was subsequently devalued.<sup>24</sup> Metaphorical language is inferior to later Hellenistic discourse (Plato and Aristotle): it conceals rather than reveals truth, since metaphor is subordinated to concept. It is seen as inferior discourse and useless polysemy. Polysemy is boundless with respect to truth and is epistemically gendered. Catherine Zuckert claims that pre-Socratic philosophy was not able to articulate itself in general truth and principles, because it did not hold that any such truth was tenable.<sup>25</sup> Myth was a precursory form of truth and was central to understanding the use of natural forces and their anthropomorphic translation as gods, deities, or as the later development of the four roots/elements. The indistinct character of gods and natural forces (another way of saying their “cognitive value”) suggests that for the people of pre-Hellenistic times, religion and physics worked together to explain reality.<sup>26</sup>

Hesiod is the first to organize figurations of the divine into an ordered system. This makes him the first representative of the transition from theo-

---

<sup>24</sup> KOFMAN, *Freud and Fiction*, p. 11.

<sup>25</sup> ZUCKERT, C. *Plato's Philosophers: The Coherence of the Dialogues*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009, p. 427.

<sup>26</sup> CAMPBELL, G. Empedocles. – *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2010: <https://iep.utm.edu/empedocles>; BURNET, J. *Early Greek Philosophy*. London: A & C Black, 1920, I.1.

gony to cosmogony. Hesiod is considered both mythologist and thinker.<sup>27</sup> He introduced an organized system of choreographed personifications of powers and placed importance on gendered conflict,<sup>28</sup> in two ways. First, he gives a name to women (*gyne*) and only after that does he refer to the original race (*anthropoi*) as men (*andres*).<sup>29</sup> Before the creation of women, men (the humans) represented mankind, but now women represented only themselves, for their creation brought about the very distinction between kinds of *anthropoi*.<sup>30</sup> In the *Eumenides*, Aeschylus' original Greek speaks of both mother and child as *xenos* – “friend” but also “guest,”<sup>31</sup> the implication being that there is no natural bond between the two, and that the woman is a mere midwife. In Hesiod's Pandora myth women become the “race of women” as the evil for men<sup>32</sup> and as the “destructive race of women.”<sup>33</sup> Second, he introduced Chaos as relative to women. Hesiod remains invariably connected to the problem of female boundlessness as he relates it with death and formlessness, derivative of Chaos, a male god. In Hesiod, Jean-Pierre Vernant finds Chaos as the preceding element before any separation (*chorismos*).<sup>34</sup> Death and boundlessness are here not bounded by a female figure. The nocturnal forces,<sup>35</sup> the female and the Chaos are etymologically united by *chaino*, derived from *chasko*,<sup>36</sup> meaning “to open up, gape open,” and by extension to swallow. In describing the death of Achilles, later Homer uses the verb *amphichaino*. Here Vernant<sup>37</sup> builds on the work of Françoise Frontisi-Ducroix<sup>38</sup> and links the female monsters<sup>39</sup> with Chaos and the impossible image of the unimaginable – and hence the impossibility of seeing (female) monstrosity, a predicament all the more monstrous as femininity and masking is a gendered phenomenon, as Frontisi-Ducroix demonstrates. The examples below are related to both monstrosity and boundlessness, and, on

---

<sup>27</sup> VAMVACAS, C. J. *The Founders of Western Thought: The Pre-Socratics. A Diachronic Parallelism between Pre-Socratic Thought and Philosophy and the Natural Sciences*. New York: Springer, 2009, p. 11; HESIOD, *Theogony* 27–28.

<sup>28</sup> SONGE-MØLLER, *Philosophy without Women*, p. 81.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>30</sup> HESIOD, *Theogony* 590; VERNANT, J.-P. *Feminine Figures of Death in Greece. – Diacritics*, Vol. 16, No. 2, Summer 1986, p. 56 on the parallel between death and women.

<sup>31</sup> SONGE-MØLLER, *Philosophy without Women*, p. 6.

<sup>32</sup> HESIOD, *Theogony* 570: *kakon anthropoisin*.

<sup>33</sup> HESIOD, *Theogony* 591: *oloion esti genos kai phyla gynaikon*.

<sup>34</sup> See KIRK, G. S., RAVEN, J. E., and SCHOFIELD, M. *The Pre-Socratic Philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 29; on its etymology, pp. 26–27.

<sup>35</sup> The “first Night”: HESIOD, *Theogony* 120ff.

<sup>36</sup> VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*, p. 56.

<sup>37</sup> VERNANT, J.-P. In the Mirror of Medusa. – In: *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Ed. F. I. Zeitlin. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991, pp. 141–150.

<sup>38</sup> FRONTISI-DUCROIX, F. *Prosopon: Valeurs grecques du masque et du visage*. Doctoral Dissertation. Paris: L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1988.

<sup>39</sup> The term monster/monstrosity introduced above is an interpolation of the school. It captures a culture of welcoming, and not shunning, death, see VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*, p. 54.

Vernant's argument, to Chaos, thus initially representing the female as potent boundlessness that has a central (pre-conceptual) place in origin stories.

### Mythological Boundlessness

Below I present and typify representative examples of the relation between femininity and boundlessness from Greek mythology. I approach them through the Paris school of comparative anthropology of ancient Greece.<sup>40</sup> Basing his work on his teacher Louis Gernet and his studies of ancient Greece's juridical foundations, and influenced by Claude Lévi-Strauss' structuralism,<sup>41</sup> in 1964 Vernant founded the Centre Louis Gernet de recherches comparées sur les sociétés anciennes at École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (since 2010: ANHIMA, Anthropologie et histoire des mondes antiques). Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Nicole Loraux, François de Polignac et al. moved away from literary positivism and Durkheimian sociology prevalent in their day.<sup>42</sup> The latter was concomitant to literary positivism, which demands that the reader/scholar of ancient myths should abide only by the text given (the so-called "*sola scriptura*"). Vernant and Loraux in particular<sup>43</sup> also stimulated research on gender on classical antiquity. Following those writers, Svetlana Slapšak in turn based her work<sup>44</sup> partly on Anica Savić-Rebac's,<sup>45</sup> a contemporary of Gernet, who in the 1920s independently focused on issues related to Eros and gender. Both Gernet and Savić-Rebac moved away from literary positivism towards a more materialist and constructivist approach, and both represent an early and successful approach to hermeneutic reading of source materials. And both problematize the structure of "polarity" as such, particularly the way units such as "concept" and "form" have epistemic value over "pre-conceptual" thinking, thereby enriching debates over "savage thinking" and "pre-logical" mentality.<sup>46</sup> For example, Savić-Rebac claims that one cannot divorce poetry and speculation, personal and impersonal.<sup>47</sup> She further claims

---

<sup>40</sup> GERNET, L. *The Anthropology of Ancient Greece*. Baltimore, Maryland and London, UK: The John Hopkins University Press, 1981; VERNANT, In the Mirror of Medusa; VERNANT, J.-P. *Myth and Thought Among the Greeks*. New York: Zone Books, 2006.

<sup>41</sup> HUMPHREYS, S. C. The Historical Anthropology of Thought: Jean-Pierre Vernant and Intellectual Innovation in Ancient Greece. – *Focaal: European Journal of Anthropology*, No. 55, 2009, p. 103.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 12, 93.

<sup>43</sup> LORAUX, N. *The Children of Athena: Athenian Ideas about Citizenship and the Division between the Sexes*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994; LORAUX, *The Divided City*.

<sup>44</sup> SLAPŠAK, S. A Cat on the Head: In Search of a New Word to Better Read Ancient Mythology. – *I Quaderni Del Ramo D'oro On-Line*, No. 3, 2010, pp. 122–128; SLAPŠAK, S. *Antička miturgija: Žene*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2013.

<sup>45</sup> SAVIĆ-REBAC, A. *Predplatonska erotologija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, [1932] 1984.

<sup>46</sup> LLOYD, G.E.R. *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966, pp. 5–6, with notes.

<sup>47</sup> For example, she accused Rohde's capital work on the concept of *psyche* (ROHDE, E. *Psyche: The Cult of Souls and Belief in Immortality Among the Greeks*. London: Kegan Paul, 1925) in divorcing these two categories.

there is a “universal lyricism”<sup>48</sup> in myths and an untenable disjunction between the personal and the poetic, between the lyricism of the impersonal and the speculative of the personal, and her approach sought to disrupt this boundary.<sup>49</sup> Collapsing hermeneutically this boundary is a precondition to understanding the discussed gender ambivalence as it is conceptually tied to so-called “non-conceptual” thought.

Svetlana Slapšak and Katerina Kolozova represent best the synthesis between Vernant and Savić-Rebac in contemporary classics.<sup>50</sup> Following Savić-Rebac’s universal lyricism and Vernant’s notion of myth-making (the idea that myths are not closed systems of thought), Slapšak offers the term *mythourgy*<sup>51</sup> which focuses on myths as creative action and on “discursive aspects of production of myths, thus avoiding the pitfalls of value-laden classifications.”<sup>52</sup> The language and materiality behind mythology are expressive of the *ambivalence* between personal and impersonal as an open system of thought. This ambivalence gives way to analyzing the material within mythology as expressive of tendencies and transitions towards an ambivalent attitude to boundlessness and gender. My analysis below treats the examples as mythourgical since the focus on discursive aspects retreats the potential to “open a new semantic field for the study of myth,” and because this approach “entails loose temporality, or historicity.”<sup>53</sup> Additionally, the notion of mythourgy aims at the deplatonization of myth.<sup>54</sup> The examples below are often treated as more radical than they are because from a later perspective the very idea of myth<sup>55</sup> is platonized. Thus, the notion of mythourgy helps in deplatonizing the mythology of female boundlessness I present below.

### **Boundless Immortality: The Gorgons, the Keres, and Circe**

My first group of examples includes the Gorgons, the Keres, and Circe. I chose to present them because all of these exhibit a flexible, loose relation to both death and power, and to the problem of male and female im/mortality, thus posing

---

<sup>48</sup> See also SLAPŠAK, S. Uvodna studija: Antička estetika i nauka o književnosti Anice Savić-Rebac među delima slične zamisli. – In: SAVIĆ-REBAC, A. *Predplatoniska erotologija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, p. 16.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 25. For example, there is a transition between the personal poetry of Euripides and the impersonal speculation of Plato, just as there is a transition from an impersonal Plato to a more personified one.

<sup>50</sup> SLAPŠAK, *Antička miturgija*; КОЛОЗОВА, К. *Хелениите и смртта: Антички концепти за смртта и нивната рефлексija во модерното*. Скопје: Култура, 2000 [KOLOZOVA, K. *Helenite i smrtta: Antichki kontsepti za smrtta i nivnata refleksija vo modernoto*. Skopje: Kultura, 2000]; and КОЛОЗОВА, К. Les troubles et métamorphoses de Mnémosyne. – *Monitor: Journal of the Institutum Studiorum Humanitatis*, Vol. 5, No. 1-2, 2003, pp. 17–33.

<sup>51</sup> SLAPŠAK, *Antička miturgija*, p. 10.

<sup>52</sup> SLAPŠAK, A Cat on the Head, p. 122.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>54</sup> SLAPŠAK, *Antička miturgija*, p. 11.

<sup>55</sup> See PLATO, *Republic* III 394b; *mythologountes: Republic* III 415a.

a challenge to masculinity as foundational in myth. The name Gorgons comes from *gorgos*, meaning “grim, dreadful” (the Sanskrit etymology is onomatopoeic, as in the growl of a beast), their hair was made of venomous snakes, and turned those seeing them into stone. The name Keres comes from Ker, meaning goddess of death/doom, but also plague. A “Ker” in singular usually means destruction. They were the daughters of Nyx (night) and were female death-spirits. Their sisters, the Moiras, controlled Thanatos; the Keres were often the pure, solitary form of death itself.<sup>56</sup>

The Keres and the Gorgons represent qualities of monstrosity, deathliness, and femininity; they represented death proper.<sup>57</sup> The Keres have a more explicit relation to a divine heartlessness and mercilessness,<sup>58</sup> figuring as unstoppable furies “assuaging their bloodthirsty hatred.”<sup>59</sup> Their outright and unapologetic relation to bringing death can be explained through their relation to form. A Gorgon is not a person or a face (*prosopon*) but a head (*kephale*).<sup>60</sup> Gorgons have no heads proper before the head being cut off. The impossibilities of female faciality culminate in terror, in both fascination and repulsion,<sup>61</sup> as faciality and head-ness are articulated once mortality enters the scene. Mercilessness, exactly a quality of unapologetic relation to death, is best portrayed by Circe. Unlike the Gorgons and the Keres, Circe was ruthless, and her relationship to death was unilateral and rather spontaneous. She is killing out of affect, and for entertainment,<sup>62</sup> including other women (e.g., turning Scylla into a sea monster because Glaucus rejected her).

The monstrosity and facelessness are enabled by female divine immortality; in short, a mythourgical reading of women as boundless *physis* requires to explicate that in mythological stories female immortality was only possible because femininity was itself the domain of death. This changed dramatically with introducing the arch-example of mythic female mortality, Medusa, whose monstrosity and form were divorced in a way that defined femininity<sup>63</sup> as a figure of the incommunicable, transfigured into the formless, “now a nothing, a nonperson.”<sup>64</sup> Medusa’s potent formlessness was ruptured by her mortality: her head became a weapon of Perseus, the man who beheaded her. Even more importantly, Perseus gave her head to another woman, Athena, which then became an adornment and part of her shield and the imagery of justice.<sup>65</sup> Medusa

---

<sup>56</sup> KOLOZOVA, *Les troubles et métamorphoses de Mnémosyne*, p. 27.

<sup>57</sup> VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*, p. 59.

<sup>58</sup> See HOMER, *The Iliad* XV 18.535ff.

<sup>59</sup> VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*, p. 55.

<sup>60</sup> FRONTISI-DUCROIX, *Prosopon*, *apud* VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*.

<sup>61</sup> VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*, p. 61.

<sup>62</sup> See HOMER, *Odyssey* 10.505 on killing her husband the king of Colchis, and 10.135–12.156.

<sup>63</sup> See CARSON, *Putting Her in Her Place*, p. 154.

<sup>64</sup> VERNANT, *In the Mirror of Medusa*, p. 144.

<sup>65</sup> The so-called *gorgoneion* is an amulet with apotropaic function which is said to have been

represents a double mediation of interrupting the relation between femininity and death, which is significant because the relation as such expresses what I term here boundless *physis*. When the mythmaker moves the relation between two women, the question of female control over death (and thus reproduction) becomes all the more pertinent and worrisome.

These mythic females (often, collective deities) were defined by shapelessness, monstrosity, and deathliness (the ability to bring death). Their femininity was not defined by their reproductive qualities. They are all monstrous and nocturnal beast-like, shape-shifting female creatures, whose divinity and power are defined by their uncapturable transformability.<sup>66</sup> Shapelessness, monstrosity, and deathliness define them as examples of boundless and powerful female immortality, with “amorphic” power of femininity, and this power is indeed powerful-because-formless. Yet formlessness here also indexes interrupted forms of reproduction *and* uninterrupted relation to death. These females are anthropomorphized representations of natural forces whose manifestation is a dramatized natural boundlessness. The latter often translates into behavioral traits such as deceptiveness and mercilessness. As a result, those female mythic examples are expressive of deceptiveness with respect to truth, saying deceitful lies (*pseudoi logoi*).<sup>67</sup> Similarly, Hesiod has Hermes implanting in Pandora’s chest “deceitful words and more lies.”<sup>68</sup> The boundless immortality of those mythic females appeared possible on two accounts: bringing death and telling lies. In mythology, the qualities of shapelessness, monstrosity, and deathliness culminated in a female boundlessness *and* immortality.

### **Mortal Boundlessness: Calypso, Pandora, Athena, and Chtonia**

Those qualities did not remain unassailed by mythourgical anxieties, which is why here, in the second group of examples, I include female figures whose relation to death becomes more ambivalent. In those examples monstrosity and immortality are less pronounced, indicating that female boundlessness is the object of some restrictive epistemic changes. The examples express a transition from imagining women and their power as unfettered by death and embodiment to being encumbered by the wants of mortality.

In the *Odyssey*, the Ker’s mercilessness transitions to Calypso’s tamed

---

used by Athena and Zeus.

<sup>66</sup> This aspect of the female figures is not tied to “femininity.” The shape-shifting Zeus is also defined by such transformability. My examples are reduced to female figures because they undergo a specific kind of transition to a decreased transformability and relation to death. As with male examples, the heroines of Homeric literature mirror societal roles: LLOYD, *Polarity and Analogy*, p. 195. On a recent recasting of female mythological transformability, see MANCHEV, B. Pandora’s Toys, Or, *Zoon Technicon* and the Technical Ghosts of the Future. – In: *Epidemic Subjects – Radical Ontologies*. Ed. E. von Samsonow. Berlin: diaphanes, 2016, pp. 67–79.

<sup>67</sup> VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*, p. 56 on Apaté.

<sup>68</sup> HESIOD, *Works and Days* 373, 788.



relation to death. Both Circe and Calypso<sup>69</sup> have had relations with Odysseus. While Circe literally manipulated him for her pleasure, Calypso lulled Odysseus to an oneiric-like lifestyle of pleasurable deception. This difference in relations is important because it highlights how female figures intervene in male narratives of heroism and moral adventure; the power of women to shape the very idea of the “hero” is itself a subject of change. Calypso is thus a significant example of transitioning to a more ambivalent relation to death that redefines the implications of boundlessness. She does not embody Circe’s murderous isolationism and excommunication; she is simply not dehumanizing. Calypso, a nymph, hides.<sup>70</sup> She promises Odysseus immortality and reprieve from age and death, leading him to a “sort of nowhere-land into which Odysseus has disappeared (...) where he lives a life as though in parentheses.”<sup>71</sup> Her offer for immortality proposes an indefinite form of livelihood as opposed to the *telos* of heroic life. But heroic life is only achieved through undying fame (*kleos apthiton*) and beautiful death (*kalos thanatos*),<sup>72</sup> both scenarios imbued with the teleological horizon of cathexed death. The episode’s moral is about a temporary diversion from male immortality caused by the amoral-because-timeless formlessness of femininity. If boundlessness is a type of shapeless timelessness, then it lacks the moral coordinates of a human horizon. Odysseus leaves because he sees the life of boundless eternity as a formless antipode of heroism (“a heroic refusal of immortality”<sup>73</sup>), a life devoid of the horizon of immortalization by death.

The preference for tragic death over endless life is thus male and gendered: it correlates gender and mortality, and is defined by the creation of women in the Pandora myth. She is responsible for the “deadly race and tribe of women who live amongst mortal men to their great trouble.”<sup>74</sup> Before her creation, mankind, made of men only, knew no death; after Pandora, women and death became a unity.<sup>75</sup> The Pandora myth reshapes the mythological boundlessness of femininity: now figurations of boundless nature are not about the *birth* of women, nor about female death-harbingers, but namely about their *creation*, and thus artificiality – their artificial and violent malaise of a prelapsarian moral universe. The post-Pandoran world is the world of death, of humanity’s mortality, of post-divine artifice. With the Pandora myth, female boundlessness is reduced to a boundary within the self-sameness of male *anthropoi*.<sup>76</sup> It is as if

---

<sup>69</sup> They are often confused since Odysseus ultimately escapes them both, e.g., PLUTARCH, *Beasts Are Rational* 985ff.

<sup>70</sup> Her name comes from *kalyptein* – to hide. VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*, p. 62. Note again Kofman’s comment on hiding the truth cited above.

<sup>71</sup> VERNANT, “In the Mirror of Medusa,” p. 107.

<sup>72</sup> On both, see КОЛОЗОВА, *Хеленисте и смртта* [KOLOZOVA, *Helenite i smrtta*], pp. 36–53, 138–47.

<sup>73</sup> VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*, p. 63.

<sup>74</sup> HESIOD, *Theogony*. 591.

<sup>75</sup> VERNANT, “Feminine Figures of Death in Greece,” p. 59.

<sup>76</sup> Again: the introduction of qualities in figures is not exclusively one-sided. For example, if

a pre-conceptual disruption is borne by a conceptual eruption, but their logical places are exchanged.

The sexual division wrought by the Pandora myth caused a proto-political anxiety over male identity. Vigdis Songe-Møller describes it exactly as an “anxiety” and the problem of male self-sufficiency<sup>77</sup> via the work of Loraux,<sup>78</sup> stemming from the myth of the foundation of Athens as the guardian of the polis. Hephaestus created Pandora and is the father of the first Athenian, Erichthonius,<sup>79</sup> who expelled Amphictyon, became king of Athens, and set up the wooden image of Athena in the acropolis. Stella Sandford notes that “[t]he origin of the first Athenian is both divine and earthly,”<sup>80</sup> indexing the vertical theological mobility of political and civic life. Creation stories are similar, but the purpose of the myth of Erichthonius is different: Erichthonius and the Athenians are autochthonous and self-same, and Pandora is a “concession to a sad reality.”<sup>81</sup> The myth feeds a male fantasy of autochthonous self-reproduction<sup>82</sup> – indeed, a cloaked, “pre-conceptual concept” of oneself, as it were – which instituted the very form and idea of *isonomia*<sup>83</sup> and the *democratic polis*. The dream of a world without women after Pandora is in fact a dream brought by conceptual separation borne by the generation of women-as-separation, of women-as-the-limit and the bound, and *not* their boundlessness. This dream was an exercise in testing the political grounds for the boundlessness and formlessness of *physis*. The myth of Erichthonius was a response to the question how this dream can survive after sexual division, and one part of the answer was the personification

---

Eros can be read as the male analogy of Pandora, he too has a “primordially vegetative and (...) lightful nature,” in similarity with Apollo and Mithra. CREPAJAC, L. “Uvodna reč: O Antičkoj estetici i nauci o književnosti Anice Savić-Rebac.” – In: SAVIĆ-REBAC, A. *Predplatonska erotologija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, p. 9.

<sup>77</sup> The notion of self-sufficiency is defined and criticized by feminist philosophers: JAMES, S. *Feminism in Philosophy of Mind: The Question of Personal Identity*. – In: *Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*. Eds. M. Fricker and J. Hornsby. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 41; FRIEDMAN, M. *Feminism in Ethics: Conceptions of Autonomy*. – In: *Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*. Eds. M. Fricker and J. Hornsby. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 218. Even though it was stabilized in Cartesian philosophy (see STOLJAR, N. *Feminist Perspectives on Autonomy*. – In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, May 2, 2013: <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-autonomy>), some scholars trace male self-sufficiency back to creation myths and mythology too, e.g., LORAUX, *The Children of Athena*, and LOVIBOND, “Feminism in Ancient Philosophy.” It is criticized because “man stands for original unity, whereas woman is the *other*,” SONGE-MØLLER, *Philosophy without Women*, p. 10.

<sup>78</sup> LORAUX, *The Children of Athena*.

<sup>79</sup> APOLLODORUS, *Library* 3.14.6.

<sup>80</sup> SANDFORD, S. *Plato and Sex*. Oxford: Polity Press, 2010, p. 44.

<sup>81</sup> SONGE-MØLLER, *Philosophy without Women*, p. 10.

<sup>82</sup> SANDFORD, *Plato and Sex*, p. 44.

<sup>83</sup> KARATANI, K. *Isonomia and the Origins of Philosophy*, trans. Joseph A. Murphy. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2017, pp. 11–17; HUMPHREYS, S. C. *Anthropology and the Greeks*. London and New York: Routledge, 1978, p. 83.

of a female literary compromise, the war-like and masculinized, de-sexualized<sup>84</sup> Athena, who inherited all but a petrified remnant of female vengefulness: the in-crusting head of the now mortal Medusa on her shield.

Codifying autochtony and maleness via the figure of Athena as the problem of male self-sufficiency is one part of the story explaining the doing away with female death-like boundlessness. Yet it was also preceded by the collective figure of Chtonia: deities who were representative of agricultural societies and bore the sign of fertility, and who were also representative of the conflict between “the Eleusines, the lightest place of the Demeter cult, and Athena.”<sup>85</sup> The collective name Chtonia was used for a group of female nymphs at the very periphery of the Greek ancient world – they were the guardians of water, wellsprings, herbs,<sup>86</sup> and, on Slapšak’s account, this made them look dangerous. Unlike the later Athena, they had rich sexual lives. If nymphs and sirens had rich sexual lives, it is because they guarded vegetal procreation and sustained the food chain, not the polis. Chtonia is thus a very ancient prefiguration of the contemporary problem of reproductive vs productive labor. Athena’s body, presiding over autochtony, no longer represented natural boundlessness; her embodiment follows and is followed by the order of statehood. Athena became the generalized image of subsuming agricultural sexuality into an always-already divided statehood and, with that, the symptom of weakening women’s ruthless relation to death, and thus boundlessness.

The two groups of examples represent a vacillating attitude to death in female deities: some were personae, some were collective deities – a literary ambiguity that implies boundlessness cannot be subsumed under personhood as such. Instead of the female figuration of immortality, the *mythos* of the Greeks came to prioritize the male mortal condition as the civic moral condition.<sup>87</sup> The transition from the Golden Age of female, deified, shape-shifting immortality in myth and lyric towards the male heroic death and mortality in tragedy and drama – from universal lyricism to universal heroism – highlighted that the male heroic overcoming of death in death itself, as the antithesis of the female morbid boundlessness, was the true and worthy kind of life-in-death that secures the avenue of immortality. Gendering the relation to death, due to sexual division, dualized mortality. Heroic male death was defined dualistically, in terms of a female polarity representing a boundless relation to mortality (Calypso). The creation of deadly women made love and sexual reproduction a necessary evil. The homo-social generation of the universe was over.

The interruption in the relation of women to death (Medusa, Calypso) was redefined by the story of the creation of women as the story of the sexual division of mankind (Pandora). This led to a changing relation between female deathliness and boundlessness, traceable in the move from

---

<sup>84</sup> SLAPŠAK, “A Cat on the Head,” p. 47.

<sup>85</sup> SLAPŠAK, *Antička miturgija*, p. 120.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 120–121.

<sup>87</sup> VERNANT, *Feminine Figures of Death in Greece*, p. 64.

the gods to the humans: from the political geometry of divine immortality to the geometric democracy of anthropic finitude. The trouble of the latter was the division of the sexes, and this trouble was relaxed with emasculated femininity (Athena). Other female figures began to embody both femininity and maternity (Demeter, Hestia). The post-Pandoran female's mythology of the boundless moved away from non-reproduction, monstrosity, and inconsequential death towards maternity, reproduction, and mortal life. This was the response to the hero's paradoxical relationship to immortality. The world of birth was the world of multiplicity, and this alone isolated it from the ideal of unity and self-sameness in the polis' *isonomia*, because now the world of death was the world of heroic unity with the divine cosmos. The very vertical corollary of the transcendental polis resting in the invisible domains of the cosmos could be mediated anew via the interruption of the deathly human being: and this interruption as such became a male, gendered structure, however hidden. (And for a long time, the philosophical scandal was that this male/gendered interruption passed as neutral.) Femininity was relegated to an archaic form of political immobility: the death of Medusa became the life of Athena incrustated in her shield. Female boundless immortality became mortal boundlessness defined by reproduction. The male hero could reproduce in death, slyly stupefying female control over both death and immortality.

I surveyed examples of mythic female boundlessness that present shapelessness, monstrosity, and deathliness in order to reveal how these qualities were gradually eliminated as cosmo-political vehicles of power. With these examples, I made a specific summary of the ancient Greeks' mythology of the female boundless. These figures were material myths/stories responding to the problem of embodiment and reproduction, but the response as such does not appear to be a female anxiety. The mythmaking behind them has happened because embodiment was not a problem in the pre-Pandoran world, as it did not entail mortality and finitude in a sexually undivided world. The female figures discussed expressed the gendering of boundlessness, and this boundlessness of natural forces moved closer to mortality, embodiment, and sexual reproduction in post-mythological thought, which in turn enabled tendencies towards preferring disembodiment. The strange price to be paid by figurations of female boundlessness, however, is the loss of the power of that boundlessness as metaphysically relevant element of life here on earth. It was the female power over death and thus immortality that defined a male, androcentric narrative about giving up immortality, yet paradoxically it is this male concession over controlling death that transformed mortality into boundless heroism – and thus its negative, immortality. That is, the very conceptual scaffold of ancient heroism is predicated upon giving up death and conceding it to various forms of mythic femininity: a boundless immortality now archaic and dysfunctional in the face of the hero, the new breathing paradox of immortality.

### 3. Pre-Socratic Boundlessness

In the following section I review some changes within the female boundless *physis* in the transition from mythological narratives to pre-Socratic philosophy, all the while providing examples of the gradual loss of gender ambivalence in boundlessness. This is done by looking at the transition from female figures to abstract principles as conceptual abstractions of natural elements and forces in single-element theories.<sup>88</sup> This transition included some gendered ambivalence, specifically regarding the moral evaluation of female control over natural forces. What Songe-Møller calls the “tragic ambivalence” of myths<sup>89</sup> is thus differentially gendered in pre-Socratic philosophy.

I organize my sources according to single-element (Heraclitus, Anaximenes, Anaximander, and Parmenides) and multiple-element (Anaxagoras and Empedocles) theories and group the authors according to their interpretation regarding oneness/unity or multiplicity of elemental creation. I argue that in the transition to abstracting femininity – from physics to metaphysics – the linking of women and the boundless did not de-escalate. It is precisely the continuity of the link between the two that, I claim, will serve as a tendency for the formation of an idealization of disembodiment. The linking of women and the boundless did remain the structure of supporting a notion of femininity that is more and more associated with embodiment. An embodied relationship to boundlessness was the initial, mythical link between women and the world of being. But the linking between women and the boundless added an explanatory model to that structure that was morally charged. If the initial embodied relationship to boundlessness was defined by some female power over death and immortality, the gender ambivalence surrounding it offered a new path towards a disembodied relationship to immortality: this time mediated by the mythical and literary figure of the (male) hero. Thus, the move towards abstracting principles went hand in hand with their gendering, but the move was not radical. Regardless, the move implied the idealization of a silently indexed and male disembodiment.

The figure of the mythic hero was far from enough to institute a vertical and transcendent mobility of the Greek mind, and thus control over those earthly and negligible territories of becoming, which is why the general transition I describe in this section is from mythology and theogony/cosmogony towards philosophy/cosmology. The particular transition within this general process is from female boundlessness expressed in anthropomorphic terms to allegedly gender-neutral conceptual abstractions.<sup>90</sup> Concepts and elements are expressions of the earlier metaphors and gods, male or female. The general process of transitioning to philosophical speculation is traditionally explained with the interest

---

<sup>88</sup> For multiple-element theories, see PANAYOTOV, *The Problem of Disembodiment*, pp. 44–54.

<sup>89</sup> SONGE-MØLLER, *Philosophy without Women*, p. 84.

<sup>90</sup> They do remain gendered, and I consciously do away with the question whether mythic patterns and abstractions ought to be deemed pre-conceptual.

in beginnings (*protista*) and the all (*panton*) itself. In its elements, the transition accounts for the early Ionian interest in the transitoriness of the elements to the problem of the eternity of the world and what is stable, i.e., purely physical, in the created world (the Italian schools and Parmenides' Sphere<sup>91</sup>). To follow this transition, two steps should be minded: (1) the gross qualification of pre-Socratic sources as (crude) materialisms is an Aristotelian framing polluting the sources; (2) the Eleatic school largely rejected the Ionians and their rather non-hierarchical universe, often confusing hierarchy with polarity, a problem muddying the research in pre-Socratic philosophy to this very day. The discussion of the boundless in the very terms of the Ionians has, strictly speaking, nothing to do with a distinction between form and matter as it is usually understood via Aristotle's hylomorphism. Hence, the discussion of this transition below aims to describe the end of god-like immortality and the beginning of sexual division in humans as cosmo-politically constitutive. Cosmogonically, the formalization and distribution of male and female qualities/principles is reliant on the separation of both sky and earth and men and women.<sup>92</sup> For the ancients, the real problem was to "find better institutions"<sup>93</sup> that will organize elements and principles in a sustained notion of orderly speculation.

As in mythic thought, in the pre-Socratics there is also ambivalence as to whether those elements are gendered and, if so, how does gendering structure speculating about reality – and reality itself. The most fundamental problem in the pursuit of such scientific speculation are precisely the four elements and the way they are divided or not. Strictly, here the female boundlessness is a subset of that problem. The scholastic understanding is that *apeiron* precedes distinction – of form/matter, male/female – as it describes the cosmos as a body, an abstract cosmos, yet *apeiron* can still be researched through a gendered perspective if we apply the interiorized hylomorphic schema, the usual feminist trope, which I suspend here.

### **Single-element Theories: Anaximander, Anaximenes, Heraclitus, and Parmenides**

Elemental theories are theories that seeks to substitute mythic personifications expressive of natural phenomena and causes; they are often deemed as "conceptual," and thus hierarchically higher than mythic literary characters

---

<sup>91</sup> Cf. KIRK, RAVEN, and SCHOFIELD, *The Pre-Socratic Philosophers*, pp. 73–216 and 216–319.

<sup>92</sup> The literature discussing these processes in terms of grossly ahistorical binary schemas is traditionally the one of comparative religion, and writers such as Mircea Eliade, whose reliance on binarism (up and down, left and right) is questionably suitable. Anthropologists and sociologists such as Gregory Bateson, Mary Douglas, Pierre Bourdieu and André Leroi-Gourhan have contributed greatly with data on "primitive mentality" that entertain more with empirical detail rather than inspired-and-literary ahistorical explanatory generalizations.

<sup>93</sup> DOUGLAS, M. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. London and New York: Routledge, [1970] 2004, pp. xii–xiii.

who serve as unified explanations of reality. Single-element theories (also known as material monism) include Anaximander, Anaximenes, Heraclitus, and Parmenides. In those theories, either one natural element out of the four (earth, water, air, fire) is given preference, or another unifying entity is singled out as the unique point of creation of the heavens. For Anaximander it was neither element, but the *apeiron*; for Anaximenes this was air; for Heraclitus it was fire; and for Parmenides, too, none of the elements but the Sphere/Being was central. According to Songe-Møller,<sup>94</sup> we can distinguish between hierarchical and non-hierarchical single-element theories: Heraclitus and Anaximander are examples of a non-hierarchical philosophizing and cosmology that did not make its way into later political philosophy. By this she means that in those theories maleness and femaleness were recognized as different, but more or less equal counterparts in creation narratives.

Other than Thales and his emphasis on water, who I do not discuss here, two later philosophers share a single-element theory: Anaximander and his student Anaximenes. We only have one surviving fragment from Anaximander and his poem *On Nature*, as testified by Simplicius:

Of those who say that [the first principle] is one and moving and indefinite, Anaximander, son of Praxiades, a Milesian who became successor and pupil to Thales, said that the indefinite [*to apeiron*] is both principle [*arche*] and element [*stoicheion*] of the things that are, and he was the first to introduce this name of the principle. He says that it is neither water nor any other of the so-called elements, but some other indefinite [*apeiron*] nature, from which come to be all the heavens and the worlds in them; and those things, from which there is coming-to-be for the things that are, are also those into which is their passing-away, in accordance with what must be. For they give penalty [*dike*] and recompense to one another for their injustice [*adikia*] in accordance with the ordering of time – speaking of them in rather poetical terms. It is clear that having seen the change of the four elements into each other, he did not think it fit to make some one of these underlying subjects, but something else, apart from these.<sup>95</sup>

This passage has been studied extensively and the clause about the *apeiron* (the translation here by Patricia Curd renders it as “the indefinite,” while I use “the boundless”) and its authorship has not been vigorously contested.<sup>96</sup> Simplicius’ doxography is considered the most reliant one, while Theophrastus<sup>97</sup> is considered unreliable.<sup>98</sup>

The boundless is, in effect, an element of the elements, a meta-element:

---

<sup>94</sup> SONGE-MØLLER, *Philosophy without Women*, pp. 74, 80.

<sup>95</sup> Simplicius, *On Aristotle’s Physics* 24, 13ff. = DK 12A9 and B1. Trans. Patricia Curd.

<sup>96</sup> KAHN, C. H. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. New York: Columbia University Press, 1960, pp. 28–82, with comprehensive doxography; on *apeiron*’s doxography, *ibid.*, pp. 32–33, with discussion on pp. 321–339.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp. 12–13.

<sup>98</sup> After BURNET, J. *Greek Philosophy*, Part I: *Thales to Plato*. London: Macmillan and Co., 1914, XIV.

this is why Anaximander's is treated here as a single-element theory. With Anaximander we see for the first time the *apeiron* defined, we witness the conceptual ritual of defining the undefined: for an undefined and boundless natural force to be, first it should be defined as such, and this is what he does by speaking of the boundless as a first, undefined principle. This does not mean we cannot think of the boundless as a boundless body, because the boundless is material (not matter) and thus requires emplacement within space. As William Guthrie sums this up,<sup>99</sup> after Anaximander, fire was the most important element. Other than Simplicius' evidence, we also know that an *arche* is "to be the first point from which a thing either is or comes to be or is known."<sup>100</sup> Natural philosophers, who are theorists of the elements, presided by Anaximander in the doxographic tradition, question in a new way the origin of life on earth. Life was the result of actions between hot and dry on the cold and moist.<sup>101</sup> But it is the boundless (body) out of which the heavens are made, and which in turn gives rise to all the elements. There is an ongoing discussion about this sequence, and some authors claim that the boundless only generates the *polarity* hot-cold, not the elements themselves.<sup>102</sup> Generally, both Anaximander and then Anaximenes believed that in some inexplicable way the heavens (*ouranoi*) are formed in this "boundless" (whereby inexplicable simply means transcendental), but they were unable to provide an account of the formation of heavens.<sup>103</sup> That the heavens are in or from the boundless implies that *apeiron* is some kind of paradox: an infinite, yet created/material space. The separation of *polis* and *kosmos* is thus still "not yet discreet,"<sup>104</sup> and the account of the boundless is insufficiently philosophical.

Anaximenes of Miletus, son of Eurystratus, pupil of Anaximander (sometimes disputed) singled out air as the key element of origins. He

declared that the origin of existing things is air. Out of it all things come to be and into it they are resolved again. He says that just as our soul, which is air, holds us together, so breath and air surround the whole cosmos. Air and breath are used synonymously.<sup>105</sup>

He chose the air because for him the boundless body was devoid of any qualities. With his monism he suggests that an entirely unqualified entity cannot account for origins and creation. Air is preferred because to Anaximenes

---

<sup>99</sup> GUTHRIE, W. K. C. *In the Beginning: Some Greek Views on the Origins of Life and the Early State of Man*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1957, p. 51.

<sup>100</sup> ARISTOTLE, *Metaphysics* V 1013a23; see also ARISTOTLE, *Physics* IV 213a16–18.

<sup>101</sup> GUTHRIE, *In the Beginning*, p. 31.

<sup>102</sup> CURD, "Pre-Socratic Philosophy."

<sup>103</sup> SONGE-MØLLER, *Philosophy without Women*, pp. 49–77.

<sup>104</sup> VICTORIN-VANGERUD, R. D. *Facing Nature: The Infinite in the Flesh*. Doctoral Dissertation. Perth: Murdoch University, 2004, p. 32.

<sup>105</sup> Aëtius I.3.4, B2; DK A10. See also ARISTOTLE, *Physics* IV 213b22; almost the same theory as Anaximenes' is developed by Diogenes of Apollonia, cf. GUTHRIE, *In the Beginning*, pp. 49–50.



it seemed closer to inter-transformation. In Theophrastus and Plutarch, it is suggested that air provides the way for change to happen through condensation and rarefaction of air (13B1). The view that single-element theories require one material reality that can transform itself but keep its “own” quality throughout is a later development, undergirded by Aristotle and his ontological requirement of substance and substance metaphysics. At the time of Anaximenes, nothing close to the Aristotelian substance was defined: perplexities surrounding unification, however, arose because the question of quality and property was already posed, yet the quiddity remained undefined. The problem of matter’s quality is a problem of the created world, of the world of becoming and change, and Anaximenes deepened this problem without finding a solution of explaining quality.

With Heraclitus, everything revolved around fire – an element later masculinized in ancient medicine and the theory of humors, but in no way is it gendered in this way in Heraclitus. In B30 he simply speaks of the “ever-lasting fire,” and in B90 that it is exchanged for all things in a cosmic cycle. For him fire (*Keraunos*/Thunderbolt) is *logos* and Zeus (B64), an identification supplanted by the doxography, whereby *logos* is eternal and unchanging, and fire is eternally changing, leading to an inter-transformation of elements. But he does not make gendered qualifications of the element’s identification with Zeus. However, later Theophrastus, a student of Aristotle, will make a further distinction between generative and destructive heat,<sup>106</sup> where heat is the generative agent, and moisture the matter on which it acts. As Anaximander, Heraclitus expressed monist tendencies and claimed that “all things are one” (B50). The underlying oneness comes from fire, which is analogical to *logos* as an immanent principle of creation. *Logos* penetrates Nature, because “nature is accustomed to hide itself” (B123).

The emphasis on unity was also kept by Parmenides. His cosmology responded to that of Anaximander, since for Parmenides being is a Sphere (B843). He did not single out an element, as in the case of Anaximander, and treated Being (*to eon*)/the Sphere (*Sphairos*) as the foregrounding principle of principles.<sup>107</sup> In his poem, a young man meets a goddess (Dike) who will give him knowledge of “all things” (28B1); however, eventually she does not give the man (*kouros*, B1 24) the knowledge, but simply ways to uncover it. Strictly said, the “ways” is knowledge itself, but since she does not claim to present it, it is illuminated instrumentally via the “well-rounded Truth” and the “opinion of the mortals.” The Heraclitean suggestion that nature hides – not unlike the mythic Calypso – is implied by the poem’s goddess, who impersonates a thesis that is thus older than Parmenides’. She warns the man that one has to avoid the way according to which “that which is not is,” meaning the way of relying on sense perception (B7). The philosophy of “Being” with which Par-

---

<sup>106</sup> Ibid., p. 41.

<sup>107</sup> PALMER, J. Parmenides. – *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, February 8, 2008: <https://plato.stanford.edu/entries/parmenides>.

menides is associated thereafter<sup>108</sup> is laid out after B7 (what-is, *esti*, or what must be, as opposed to what-is-not, or what is contingent), and Parmenides presents the thesis that man has to provide an account of how what-is is.<sup>109</sup>

Past this point, the goddess speaks of the deceptive opinions of the mortals, and therefore requires the proofs of truth behind the reality/nature which is *already* hiding; this is Parmenides' famous introduction of *doxa*. On the grounds of a polarity between divine truth and human/mortal opinion, Parmenides is considered the first thinker to introduce the distinction between being and becoming. What-is cannot come-to-be, and it cannot cease to be; change of what-is is impossible. On such grounds, because the universe is predicated on the sphere and sphericity, it is stipulated that change of what-is is impossible: "[s]ince the only solid that is uniform at its extremity is a sphere, what must be must be spherical."<sup>110</sup> Only becoming (the world of opinion and mortals) can undergo change that will qualify it as what is not and as contingent. What-is/being therefore does not have a place. Parmenides' cosmology is theological one, because it qualifies truth as an achievement of the mortal philosopher/*kouros* as advised by the divine goddess. Thus, in Parmenides change is impossible because nothing comes out of nothing – everything is always already created, and the perishing or generation of anything new is impossible, for the world is the One Sphere which contains the All in itself. The principle can be summarized as: What is uncreated is indestructible. What is disembodied is eternal. But does that imply that what is disembodied is immortal or boundless? Is the principle here the same as boundless nature? No, but boundlessness comes closer to an articulation of embodiment and being.

Here, too, it is difficult to discern a specific gendering within the polarity itself. Some introduction of equality between elements is partly true in Parmenides (particularly in the epistemic interface between *doxa* and *episteme*), with the proviso that there is a division in necessity between the boundless and the elements.<sup>111</sup> The Sun-like girls lead the hero to the border of day and night, a border patrolled by Dike as the goddess of boundaries, especially

---

<sup>108</sup> KAHN, *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*.

<sup>109</sup> See the excellent study on Parmenides by Emese Mogyoródi, who concurs in great detail that, from among all the single-element theories, Parmenides', *contra* Songe-Møller et al., should be considered a proto-feminist. MOGYORÓDI, E. Light, Knowledge, Incorporeality, and the Feminine in Parmenides. – In: *Soul, Body, and Gender in Late Antiquity: Essays on Embodiment and Disembodiment*. Eds. S. Panayotov, A. Jugănaru, A. Theologou, and I. Perczel. Abingdon, Oxon: Routledge, 2024, pp. 33–56.

<sup>110</sup> PALMER, Parmenides.

<sup>111</sup> In what can only be characterized as a deliberate provocation, however educated one, to decades-long debate on Parmenides' "feminism," Mogyoródi forcefully demonstrates that "... it follows that the feminine, as such, is not dissociated from philosophical knowledge. Quite to the contrary, the fact that Truth/Reality is revealed to the *kouros*, the only male character in the Poem, by a powerful and formidable goddess, through the help of other female divinities, strongly suggests that Truth/Reality is in some fundamental way associated with the feminine." MOGYORÓDI, Light, Knowledge, Incorporeality, and the Feminine in Parmenides, p. 38.

the one between life and death. The daughters of the sun persuade Dike from the gates, “whereupon the road is left behind and instead a ‘gaping chasm’ is disclosed, which evidently alludes to Hesiod’s description of Tartarus and Chaos,”<sup>112</sup> and we are taken beyond the limits of the world of Chaos. Dike is the bearer of knowledge, but she says nothing of herself, and says nothing of the place out of which she speaks, effectively becoming that place of truth. Most importantly, in the interpretation of Songe-Møller Parmenides is not occupied with soul-body distinctions<sup>113</sup> that will consume Plato and Aristotle, which means that Parmenides’ teaching is not irreconcilable with human bodily, and thus sexed, existence. Interestingly, Emese Mogyoródi arrives at a similar conclusion on the opposite argument that Parmenides does not abet the foundations of Western philosophical misogyny.<sup>114</sup> Either way, it is clear the thinker does not seem to posit existence is reliant on sexual division. Yet Parmenides unproblematically describes the securing of the border of Being as presided by women<sup>115</sup> and guarded by the “chasm” of Chaos which, curiously, is male in Hesiodian terms. In Parmenides, Chaos seems to be de-sexualized. The fact that the first feature of being, guarded by the female Dike, is that it is ungenerated (*ageneton*) is in stark contrast with the Hesiodian race of women who bring evil. What exactly does the hiding of truth here becomes more difficult to identify. As ungenerated, Being cannot die: and Being is still watched over by an immortal goddess. Dike is used to demonstrate that change and becoming are excluded, and that what-is/being has primacy. The sexed *mythos* explains the sexless *logos*. The insistence on unity and unchangeability of the boundless/the Sphere does not exclude the existence of the world of matter, embodiment, and multiplicity. Parmenides’ cosmology only (but crucially) qualifies this world as unnecessary – in the sense that it is incorrigibly aligned with the Sphere – yet it does not stipulate that it should not exist. Proto-feminist or not, on account of the argument from disembodiment of the principle, Parmenides’ supreme single-element theory should be considered the pre-Socratic theory that has led to the later development of hierarchical metaphysics. But it was produced with the help of female figures, not pure “philosophical” abstractions, conditions that reject the idea that disembodied reason is the result of purely somatophobic thought.

### Conclusion: A Nature Lost

In this article I reviewed mythological and pre-Socratic examples and theorizations of boundless nature in order to prepare the ground for outlining

---

<sup>112</sup> SONGE-MØLLER, *Philosophy without Women*, p. 35.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>114</sup> MOGYORÓDI, Light, Knowledge, Incorporeality, and the Feminine in Parmenides, pp. 43–44.

<sup>115</sup> SONGE-MØLLER, *Philosophy without Women*, p. 41; Dike: B1.15 and B8.13; Ananke: B8.16 and B8.30; Moira: B8.37.

the genesis of the problem of disembodiment in later Platonic thought, without ever entering this territory. My aim was to demonstrate that, over time, between *mythos* and *logos*, boundless nature was given a hierarchical locus, a hierarchy that launched the very foundations of hierarchical metaphysics. And while there is nothing original in claiming that the latter is gendered, my contribution here was to show that this hierarchy (again, often confused with the structure of polarity itself) was only possible because the gendered aspect of the femininity ascribed to nature's boundlessness became the object of a specifically male anxiety over power, which substituted a female boundlessness for a male mortality: the power to handle vertical structures of transcendence, itself the product of the anthropic and mortal interruption of humanity. All the while my question was how is it that the female figures, elements, and principles moved closer and closer to the boundless? Their continued and historical association with boundlessness, matter, and corruption erupted in a much later obsession over the axiological hierarchy of a post-Pandoran embodiment. Yet disembodiment was not a de-privileged locus of female power in mythology: while it was ambivalent as to whether mortality and reproduction have anthropic importance, boundless nature was definitionally powerful as an archaic proto-form of disembodied existence.

Showing that in mythological and pre-Socratic thought there operated a gendered ambivalence concerning the relations between femininity, elementality, and death, culminating in the notion of *apeiron*, is far from enough to tell the story of losing a narrative world of becoming. I also tried to indicate that this ambivalence was expressive of tendencies towards radicalizing disembodiment. And yet the "gender ambivalence" of boundless nature was radicalized and then lost. It morphed into de-potentialized forms of femininity lending way to the heroic pattern of mastering the turgid world of unrelenting becoming. This was followed by capturing the interface of continuity between mythology and pre-Socratics regarding nature and matter as boundlessness, the result of creation stories. I showed that in the post-divine and post-Pandoran world, the double gift of women *and* death went hand in hand with a male anxiety over reproduction, and with a fantasy of self-sufficiency and immortality defined by the realization of its otherness, death itself. My discussion of mythological boundlessness revealed that there was a transitioning to a model of male heroism which was reliant on correlating women, death, boundlessness, and formlessness. If indeed mythology is a gendered drama, then the heroine of boundless nature was forced to become the hero of mortal and transcendent boundedness. The discussion of pre-Socratic single-element theories helped reveal that from the mythological phase onwards, femininity was closer to, but not identical with, the domain of embodiment, becoming, and mutability. This mutability challenged the very nature of boundedness, of limit, and finally of definition and conceptual clarity. Conceptual clarity – the very form of the "idea" – needed as its other the boundlessness of femininity. In the process,

disembodiment and boundlessness were largely confused. Oddly, some of us feminist scholars are often only happy to embrace this confusion.

Creation stories maintained that women approximate boundlessness via figures of shapeshifting, mutable creatures, making femininity responsible for not controlling boundaries, and endangering those of others. This literary drama produced a homologization between the elemental woman of nature and nature's metaphysical analogy, matter, to then culminate in the concept of *apeiron* in Anaximander and Empedocles. The elementality of boundless femininity and its inter-transformation into a dubious proxy of creationism continued the Erichthonian male anxiety about autochthony. Chtonian became autochthony.

In their desire to institute a boundary between *peras* and *apeiron*, the ancients *have defined* the limits of the limitless and the indefinite against the background of femininity: boundless nature, after all, was defined on account of a very specific thought pattern called the "hero," as if the latter is a more transcendent form of personification, a conceptual figure much more intimate with the skies. This he was not. But the cunning of an androcentric embracing of death against the cunning of mastering death itself ended up in a strange form of de-gendering boundlessness as such. The definition of the indefinite as the very indefinite was defined by gendering elementality and boundlessness. The move from mythological personifications to abstractive concepts such as *apeiron* retained the use of female boundlessness, and then boundless *physis* was developed into a metaphysical version of *physis*, particularly after Aristotle, which deepened the continuity between femininity and boundlessness. With the philosophical introduction of *apeiron* and the four elements theory, this continuity also led to a more metaphysical notion of femininity. The ambivalent relation of women to death was problematized in the Hesiodian post-Pandoran world, because sexual reproduction posed a challenge to conceptual identity and self-sufficiency. Chaos is not sufficiently and only a gaping death, but a gendered space of power dispute. The continuity's metaphysical garb is mythological and very physiological (Chtonian). This duality, founded on ideas of sexual division between sky and earth, is suggestive of the axiological ordering of reality.

And this is how the creative force of boundless nature was given a hierarchical locus, and hierarchical metaphysics became possible. The transition from the mythology involving the boundless and female principles and impersonations to the philosophies that discuss elements and the boundless as those principles is gendered and varied. These were two distinct steps; the ambivalence with respect to power and death was interrupted. In the transition, the formlessness and boundlessness of natural forces evolved from mutability of elements to the irreducibility of the femininity of elements. Gendered ambivalence resulted in a bounded idealization of embodiment. It is precisely this transformation that made possible a metaphysical attitude towards disembodiment as something good in itself. But after the transition,

it was too late for women to participate in this good's ideal: they were asked to agree embodiment is their conceptual trade-in-stock from mythology onwards, and, quite dramatically, as much of contemporary feminist studies reveals, they consented. Whatever power was imputed to disembodied reason from then on would therefore never be the priority of a female "difference": the power of femininity and alterity now stemmed from the foundational loss of the gender ambivalence of the lost boundless *physis*.

## REFERENCES

- AESCHYLUS. *Eumenides*. Trans. H. W. Smyth. – In: *Aeschylus*, Vol. 2. Cambridge, Massachusetts and London, UK: Harvard University Press and William Heinemann Ltd., 1926, pp. 269–374.
- APOLLODORUS. *Library*, Vols. 1–2. Trans. Sir J. G. Frazer. Cambridge, Massachusetts and London, UK: Harvard University Press and William Heinemann Ltd., 1921.
- ARISTOTLE. *Physics*. Trans. R. P. Hardie and R. K. Gaye. – In: *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*, Vol. 1. Ed. J. Barnes. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984, pp. 315–446.
- . *Metaphysics*. Trans. W. D. Ross. In: *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*, Vol. 2. Ed. J. Barnes. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984, pp. 1552–1729.
- BORDO, S. *The Flight of Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*. Albany, New York: State University of New York Press, 1987.
- . "Feminist Skepticism and the 'Maleness' of Philosophy." – *Journal of Philosophy*, Vol. 85, No. 11, November 1988, pp. 619–629.
- BURNET, J. *Greek Philosophy*, Part I: *Thales to Plato*. London: Macmillan and Co., 1914.
- . *Early Greek Philosophy*. Third Edition. London: A & C Black, 1920.
- CAMPBELL, G. Empedocles. – In: *Internet Encyclopedia of Philosophy*. 2010: <https://iep.utm.edu/empedocles>.
- CARSON, A. Putting Her in Her Place: Woman, Dirt, and Desire. – In: HALPERIN, D. M., J. J. WINKLER, and F. I. ZEITLIN (Eds.). *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, pp. 135–169.
- CLARK, B. Introduction: A Fling with the Philosophers. – In: CLARK, B (Ed.). *Misogyny in the Western Philosophical Tradition: A Reader*. London: Palgrave Macmillan, 1999, pp. 1–12.
- CREPAJAC, L. Uvodna reč: O Antičkoj estetici i nauci o književnosti Anice Savić Rebac. – In: SAVIĆ-REBAC, A. *Predplatonska erotologija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1984, pp. 7–17.
- CURD, P. Pre-Socratic Philosophy. – In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, April 4, 2016: <https://plato.stanford.edu/entries/presocratics>.
- DIELS, H., and KRANZ, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. 1–3. 6. Auflage. Hildesheim: Weidmann, [1903] 1934–1937.

DOUGLAS, Mary. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. London and New York: Routledge, [1970] 2004.

EURIPIDES. *Fragments: Aegues-Meleager*. Ed. and trans. C. Collard and M. Cropp. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.

FRIEDMAN, M. Feminism in Ethics: Conceptions of Autonomy. – In: FRICKER, M. and J. HORNSBY (Eds.). *Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 205–224.

FRONTISI-DUCROIX, Fr. *Prosopon: Valeurs grecques du masque et du visage*. Doctoral Dissertation. Paris: L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1988.

GERNET, L. *The Anthropology of Ancient Greece*. Trans. J. Hamilton and B. Nagy. Baltimore, Maryland and London, UK: The John Hopkins University Press, 1981.

GUTHRIE, W. K. C. *In the Beginning: Some Greek Views on the Origins of Life and the Early State of Man*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1957.

HARTMANN, H. I. The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union. – *Capital and Class*, Vol. 3, Iss. 2, 1979, pp. 1–33.

HESIOD. Theogony. – In: *The Homeric Hymns and Homeric*. Trans. H. G. Evelyn-White. Cambridge, Massachusetts and London, UK: Harvard University Press and William Heinemann Ltd., 1914, pp. 2–64, 78–154.

HOMER. *Iliad*, Vol. 1, Books 1–12. Trans. A. T. Murrey, rev. W. F. Wyatt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1924.

HOMER. *Odyssey*, Vol. I, Books 1–12. Trans. A. T. Murray, rev. G. E. Dimock. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1919.

HUMPHREYS, S. C. *Anthropology and the Greeks*. London and New York: Routledge, 1978.

———. The Historical Anthropology of Thought: Jean-Pierre Vernant and Intellectual Innovation in Ancient Greece. – *Focaal: European Journal of Anthropology*, No. 5, 2009, pp. 101–112.

IRIGARAY, L. *Speculum of the Other Woman*. Trans. G. G. Gill. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.

———. *In the Beginning, She Was*. London: Bloomsbury Academic, 2012.

JAMES, S. Feminism in Philosophy of Mind: The Question of Personal Identity. – In: FRICKER, M. and J. HORNSBY (Eds.). *Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 29–48.

KAHN, C. H. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. New York: Columbia University Press, 1960.

KARATANI, K. *Isonomia and the Origins of Philosophy*. Trans. J. A. Murphy. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2017.

KIRK, G. S., RAVEN, J. E., and SCHOFIELD, M. *The Pre-Socratic Philosophers*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

KODERA, S. *Disreputable Bodies: Magic, Medicine, and Gender in Renaissance Natural Philosophy*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010.

- KOFMAN, S. *Freud and Fiction*. Trans. S. Wykes. Oxford: Polity Press, 1991.
- KOLOZOVA, K. Les troubles et métamorphoses de Mnémosyne. – *Monitor: Journal of the Institutum Studiorum Humanitatis*, Vol. 5, No. 1-2, 2003, pp. 17–33.
- LLOYD, G. E. R. *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- LLOYD, G. *The Man of Reason: “Male” and “Female” in Western Philosophy*. London and New York: Routledge, [1984] 2004.
- LORAU, N. *The Children of Athena: Athenian Ideas about Citizenship and the Division between the Sexes*. Trans. C. Levine. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- . *The Divided City: On Memory and Forgetting in Ancient Athens*. Trans. C. Pache and J. Fort. New York: Zone Books, 2006.
- LOVIBOND, S. Feminism in Ancient Philosophy: The Feminist Stake in Greek Rationalism. – In: FRICKER, M. and J. HORNSBY (Eds.). *Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 10–28.
- MANCHEV, B. Pandora’s Toys, Or, *Zoon Technicon* and the Technical Ghosts of the Future. – In: SAMSONOW, E von (Ed.). *Epidemic Subjects – Radical Ontologies*. Berlin: diaphanes, 2016, pp. 67–79.
- MOGYORÓDI, E. Light, Knowledge, Incorporeality, and the Feminine in Parmenides. – In: PANAYOTOV, S., A. JUGĂNARU, A. THEOLOGOU, and I. PERCZE (Eds.). *Soul, Body, and Gender in Late Antiquity: Essays on Embodiment and Disembodiment*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2024, pp. 33–56.
- PALMER, J. Parmenides. – In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, February 8, 2008: <https://plato.stanford.edu/entries/parmenides>.
- PANAYOTOV, S. *The Problem of Disembodiment: An Approach from Continental Feminist-Realist Philosophy*. Doctoral Dissertation. Budapest: Central European University, 2020.
- PLATO. Republic. Trans. G. M. A. Grube, rev. C. D. C. Reeve. – In: *Complete Works*. Eds. J. M. Cooper and D. S. Hutchinson. Indianapolis, Indiana and Cambridge, Massachusetts: Hackett Publishing Company, 1997, pp. 971–1224.
- PLUTARCH. Beasts Are Rational. Trans. Harold Cherniss and W. C. Helmbold. – *Moralia*, Vol. 12. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957, pp. 489–537.
- ROHDE, E. *Psyche: The Cult of Souls and Belief in Immortality Among the Greeks*. Trans. W. B. Hillis. London: Kegan Paul, 1925.
- SANDFORD, S. *Plato and Sex*. Oxford: Polity Press, 2010.
- SAVIĆ-REBAC, A. *Predplatonska erotologija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, [1932] 1984.
- SEDGWICK, E. K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- SLAPŠAK, S. Uvodna studija: Antička estetika i nauka o književnosti Anice Savić Rebac među delima slične zamisli. – In: SAVIĆ-REBAC, A. *Predplatonska er-*



otologija. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, [1932] 1984, pp. 19–33.

———. A Cat on the Head: In Search of a New Word to Better Read Ancient Mythology. – *I Quaderni Del Ramo D'oro On-Line*, No. 3, 2010, pp. 122–128.

———. *Antička miturgija: Žene*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2013.

SONGE-MØLLER, V. *Philosophy without Women: The Birth of Sexism in Western Thought*. Trans. P. Cripps. London and New York: Continuum, 2002.

STOLJAR, N. Feminist Perspectives on Autonomy. – In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, May 2, 2013: <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-autonomy>.

VAMVACAS, C. J. *The Founders of Western Thought: The Pre-Socratics. A Diachronic Parallelism between Pre-Socratic Thought and Philosophy and the Natural Sciences*. New York: Springer, 2009.

VERNANT, J.-P. Feminine Figures of Death in Greece. Trans. A. Doueihi. – *Diacritics*, Vol. 16, No. 2, Summer 1986, pp. 54–64.

———. In the Mirror of Medusa. Trans. F. I. Zeitlin. – In: ZEITLIN, F. I. (Ed.). *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991, pp. 141–150.

———. *Myth and Thought Among the Greeks*. Trans. J. Lloyd and J. Fort. New York: Zone Books, 2006.

VICTORIN-VANGERUD, R. D. *Facing Nature: The Infinite in the Flesh*. Doctoral Dissertation. Perth: Murdoch University, 2004.

ZUCKERT, C. *Plato's Philosophers: The Coherence of the Dialogues*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.

КОЛОЗОВА, К. *Хелените и смртта: антички концепти за смртта и нивната рефлексивност во модерното*. Скопје: Култура, 2000. [KOLOZOVA, K. *Hel-enite i smrtta: Antichki kontsepti za smrtta i nivnata refleksiya vo modernoto*. Skopje: Kultura, 2000.]

## ЗА БЕЗГРАНИЧНИЯ ФИЗИС: МИТОЛОГИЧНИ И ПРЕДСОКРАТИЧЕСКИ ТЕНДЕНЦИИ КЪМ БЕЗТЕЛЕСНОСТ

**Резюме.** Настоящата статия защитава аргумента, че както в митологичната, така и в предсократическата мисъл са съществували тенденции, проправили пътя за една изрична философия на безтелесността, наследена от елинистичния ум и процъфтяла във формите на полова амбивалентност. Като се фокусирам върху олицетворяването на безграничността и понятието *apeiron*, аз обсъждам произхода на проблема за безтелесността и изследвам неговите тенденции в митичната (предфилософска) мисъл и в едноелементните теории, подтикнат от аргументи от феминистките постструктуралистски теории и от феминистка философия, до пред- и пост-сократически/пост-платонически нагласи, които сливат въплъщението и женствеността. Статията има за цел да демонстрира, че проблемът за безтелесността е характеризиран от предплатоническа амбивалентност по отношение на *physis*, произтичаща от отношенията между женственост, елементност и смърт. Показвам, че проблемът с обезтелесяването е тясно свързан с половата амбивалент-

ност както в митологията (при женски митични фигури), така и при пред-сократиците (т. е. „елементи“ и „принципи“), които преобразуват женската безграничност в мъжки героизъм. В постмитологичния свят връзката между жените и смъртта става проблематична, което от своя страна води до една мъжка тревога около възпроизводството: тревога, осланяла се на съзвездието от жени, смърт, безграничност и безформеност и един процес, който в крайна сметка порицава изгубеното свръхестествено мъжко тяло.

*Ключови думи:* *apeiron, physis*, безграничност, женственост, безтелесност

**Stanimir Panayotov**, PhD, Research Fellow

Department of Literary Theory, Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences  
52 Shipchenki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

ORCID: 0000-0003-2834-6049

Web of Science: AAW-8961-2020

Scopus: 56975504400

Email: s.panayotov@ilit.bas.bg

Божана Филипова, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

## ЛОТРЕАМОН: ГЕНИОЛОГИЯ / ДЕМОНОЛОГИЯ

**Резюме.** Настоящият текст си поставя задачата да изследва съответствието между концептуалната матрица на Кантовото понятие „гений“ и неговата фикционална репрезентация в художествената среда на „Песните на Малдорор“ на Лотреамон. Целта е да се види как и доколко познатата Кантова дефиниция се поддържа или е преобърната във фикционалната среда. Ако по определението на Кант геният е необикновено съчетание на въображение, разум, вкус и дух, Малдорор е негов преобърнат образ, мрачен двойник, демон, звездна сила, която възпламенява света в огъня на революцията. Чрез реактуализация на античното наследство на понятието *daimon* и пресичането му с естетиката на възвишеното се разкрива нова перспектива. Първият фронт на възвишеното се изявява в традиционните образи на океана и математиката, познати от Кантовата естетика. Лотреамон разтваря един втори фронт от образната територия на подпределното възвишено, на апокалиптични, демонични персонажи, материи и сили, чийто произход може да се търси в Античността. За разлика от гения на Кант, Малдорор е демон (*daimon*), чиято негативна енергия изригва на повърхността на съществуването като деструкция, насилие, хаос и смърт. Негативният опит преобръща координатите на света; става дума за радикален опит, който трансформира хаоса и деструкцията в абсолютна свобода, в безкрайно протичащ живот. Лотреамон преминава естетическото ограничение на действието на гения, поставено от Кант и проектира от сърцето на естетиката нов императив: употребата на литературата като експериментална среда за трансформацията на природата.

*Ключови думи:* гений, възвишено, революция, природа, демон

### I

#### Гений, трансформация, революция

Задачата на настоящия текст е да изследва възможностите на влиятелната дефиниция за гения на Имануел Кант през „Песните на Малдорор“ на Граф дьо Лотреамон. Кратката дефиниция звучи на пръв поглед пределно семпло: „геният е талантът (природна дарба), който дава на изкуството правилото“.<sup>1</sup> Тя съчетава генерализираща сила, обхватност и многоизмер-

---

<sup>1</sup> КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. София: АИ „Марин Дринов“, 1993, с. 198.

ност със строгост, прецизност и конкретност. Бихме я определили като остензивна, отворена към неизразимо значение, което се конкретизира в акт на посочване, който поставя своето неумолимо изискване като условие за валидност. Парадоксалното съчетание на тези качества я прави модална и трансцендираща всяка верификация. Това обаче не може да дестабилизира статута ѝ на дефиниция, дори на формула, защото именно възможността да се мисли немислимото, нейната възможност да овъзможностява, е това, което я прави силна.

Да се даде правило, означава на първо място особен тип новост: не постепенна, бавна промяна, а срез, цезура, разрив, различие, абсолютно начало или тотална неразпознаваемост, сякаш творчество *ex nihilo*. Правилото на гения следователно би могло да бъде произведено в спектър на възможностите, чието първо и най-важно ограничение е познатото, наследеното, традиционното, което следва да бъде отменено от радикалното различие, цезурата. Търсеното правило в този случай би трябвало да се явява извънисторично именно поради абсолютната си несъвместимост, извънпоставеност спрямо даденото, познатото, нормативното. Ако може да се говори за гениално наследяване, то би предполагало особена извънисторична синхрония, симултанност на индивидуални времена, недефинируема споделеност отвъд времето, повторение на неповторимото, вечност на извънвременното, цезура и хаос на времената.

Допускането, че Кантовото изискване съдържа импликацията за разрив с традицията, на пръв поглед отдалечава Лотреамон от Кант. Поетът твърди, че този, който иска да произвежда анархия в литературата, не може да го направи без традиция.<sup>2</sup> Като свои предшественици той сам определя Сад, Матюрин, Милтън, Байрон, Мицкевич, още – Омир, Овидий, Лонг, Данте, Рабле, Бодлер. Очевидно, въпреки богатото наследство Лотреамон въплъщава не индивидуалния талант и „зрелия дух“ на автор класик<sup>3</sup>, а победилата времето гениална младост и свобода.<sup>4</sup> Също така, въпреки признанието на творчеството на своите предшественици и вдъхновители, Лотреамон произвежда цезура, трансформация в матрицата, като заплаха за условията на възможност на смисъла в литературната творба. Следователно оригиналността и трансформацията, която идва с нея, не са обусловени,

---

<sup>2</sup> LAUTRÉAMONT. *Poésies*, II, Paris, 1870 (Kindle edition).

<sup>3</sup> ЕЛИЪТ, Т. С. Що е класик? – В: ЕЛИЪТ, Т. С. *Традиция и индивидуален талант*. София: Георги Бакалов, 1980, с. 59.

<sup>4</sup> „Всяка ентелехия е частица вечност и няколкото години, през които е свързана със земното тяло, не я състаряват. Ако тази ентелехия е по-незначителна, то тя през време на телесното ѝ помрачаване упражнява малко власт, по-скоро ще властвува тялото, и когато то започне да остарява, тя не ще може да го спре и задържи. Бъде ли обаче ентелехията по-мощна, какъвто е случаят при всички гениални натури, то, докато оживотворява тялото, тя ще действа не само усиливащо и благотворно върху неговата организация, но и при своето духовно надмощие непрекъснато ще се стреми да проявява вложената в нея вечна младост.“ – ЕКЕРМАН, Й. П. *Разговори с Гьоте*. София: Наука и изкуство, 1966, с. 266.

а са несъотнесими с наличието на или (претенцията за) липсата на история и памет. „Оригиналност“ и „новост“ не са синонимни понятия и не се предполагат непременно взаимно. „Песните на Малдорор“ дава правило на изкуството не непременно в сблъсъка с класическите естетически норми и без да изличава, отрича, руши литературната памет. Творбата на Лотреамон произвежда парадоксалната възможност за интензивно продължаващо действие на революционната цезура, за вписване и самоутвърждаване в констелациите на гениите. Трансформацията на правилата проектира невъзможното изискване за продължаваща революция, постоянно ускорително производство на срезове, при което самата идея за революция би имплодирала. Лотреамон е гений след Кант, защото осъществява тази парадоксална революция в революцията. С това той преутвърждава самото правило на гения, а с него – и правилото на революцията.

Разбира се, времевата дистанция между Кант и Лотреамон определя и различните констелации на ключовите естетически категории, както и възможностите да се мисли семантиката на понятието за правило при двамата. Кантовото определение на гения не е предикативно, а е перформативно. Геният не означава себе си, не може да бъде определен единствено чрез самоопределението си, а чрез сложната мрежа на действени сили, които организира в тъканта на своята творба. Нека обърнем внимание, че в българския превод на Кантовото определение понятието *правило* превежда немското *die Regel* и латинската дума *regula*. На български се добавя смисловата връзка на правилото и *правото*, докато в немски език правото (*das Recht*) има друга етимология – това е дума със старогермански корен. В латинската дума се съдържа семантиката на архитектуриката, на архитектурата и на религиозния канон. Немската дума *die Regel* обозначава и математически правила. Възможно е да се предположи, че изискването пред гения за трансформация на правилата по необходимост в основата си остава затворено в сферата на чистата естетика. Едновременно с това заложената в него претенция за освобождаване се сблъсква с природната необходимост (за невъзможността за трансформация на математически и физически закони), превръщайки самата идея за необходимост във въпрос. Един конкретен модус на действие, свързан с архитектурата и физическите закони, които я управляват: архитектурното въображение е склонно да си играе с визуалния образ и с формата, която се развива в пространството. Да се трансформират „правилата на архитектурата“ означава, освен въобразителната трансформация в естетически план, възможна фантастична игра с физическите закони. Интересът на Кант привилегирова трансценденталните закони и принципи спрямо природните с уточнението, че трансценденталните закони трябва да намират потвърждение в опита. Неговото понятие за природа е много по-широко, много по-богато на възможности от хетерогенната природа като обект на опита. Разумът и философията имат, разбира се, привилегированата възможност да формулират тези закони, но индиректно с тях се занимава

и въображението на поета. Всеизвестен факт е, че по въпроса за природното правило Кант влиза в мощен дебат с Хердер, който в Щюрмерската епоха се заема точно и конкретно да определи параметрите на гениалния жест. Именно от неговото анархично въображение тръгва голямата линия на рефлексия върху поетичната природа, която се отразява върху Кантовата идея за произведението на гения като жива форма, върху противопоставянето на гений и творческа техника при Кант, а по-късно и върху романтическия синтез на природа и изкуственост в поезията, на поийетичната природа<sup>5</sup>. Романтиците сближават Кантовите идеи с Хердеровото наследство, позволявайки възможността поийезисът да „улови“ пораждащата сила на природата и да я трансформира, т. е. да ѝ даде поийетическа енергия или да я преведе като правило на поийезиса. Тук вече утопизмът на една възможна трансформация на правилата на природата израства от концепциите за поийетично-органичната метаморфоза, за растежа на форми и безкрайната онтологическа пластика. Идеята за жива форма свързва, вместо да дели поийетика и органика. Тя е алтернатива на класическата „завършена“ форма като екстензия и експанзия, като безкрайно осъществяване в разнообразни форми.

Лотреамон радикално къса с романтическия пиетет към органиката на растителните метаморфози. Ще го занимават съвременните открития в областта на зоологията и теорията на еволюцията. От кантианско-романтическия арсенал той ще използва категориите на мрака, строгата логика, оронията, неразбирането и беса (лудостта):

Дано читателят, който ще се почувства дързък и даже временно може да побеснее при четенето на това произведение, да успее въпреки това да намери, без да се заблуди, стръмния и трудно проходим път през печалните блата на тези мрачни и отровни страници; защото ако той не се ръководи при четенето от строга логика и ако не поддържа духовно напрежение поне равно по сила на недоверието му към четивото, неговите убийствени изпарения ще се просмучат в душата му като водата и захарта.<sup>6</sup>

Във времето на Лотреамон категориите „красиво“ и „грозно“ имат съвсем нова констелация. Модерното грозно е детронирало дори романтическото възвишено. В този смисъл пиететът на Кант към красивото произведение на изкуството е немислим критерий за времето и за творбата на Лотреамон. Разкрива се обаче една особеност при Кант, която изглежда като парадокс на пръв поглед: ако произведението на гения е винаги красиво, то

---

<sup>5</sup> Романтическият поийезис като естетически принцип разграничава творческа енергия на човека от една страна и на природата и космоса от друга, за да бъде търсена и разкрита аналогия между въображението като субективна способност на човека и отвъдперсоналното творческо въображение на природата като нов тип твореща субективност. Това разграничение се инструментализира за преодоляването на модерната фрагментация и постигане на синтез в онтологически и епистемологичен план.

<sup>6</sup> ЛОТРЕАМОН, *Песните на Малдорор*. София: Прозорец, 1993, с. 41. Прев. Стефан Гечев. (Цитатите по-нататък в текста са по това издание.)

следва да съблюдава правилата на красивото, т.е. да бъде законосъобразно, но едновременно с това да бъде революционно, законодателно в същия този закон. В някакъв смисъл естетиката на възвишеното предлага именно такава революция на правилото на красивото. Лотреамон стига докрай в провокативната игра с естетическите и етическите допустимости, със самата автономия на естетиката. Представянето и претенцията за осъществяване на злото, свързващи грозното и злото в опозиция с красивото и доброто, ексцидира границата на естетиката на възвишеното. Лотреамоновото зло се явява като продължение на възвишеното, доколкото предизвиква негативно удоволствие, стимулирайки едновременно силата на разума и въображението. Жестокостта и красотата се свързват в перспективата на новия светоглед. Лотреамон ще преутвърждава и ще се опитва да превърне естетическата автономия в практически абсолюти и същевременно ще настоява върху утвърждаваното естетическо правило като правило на съществуването.

### Радикалната литература и трансформацията на света

Светът на „Песните на Малдорор“ се гради като експлицитна и агресивна атака срещу една привидно конкретна, но в действителност хлабаво определена и затова пределно обобщаваща етико-религиозна и социална система, а с нея – срещу всяка нормативност и банална определеност. Избухва отново, сякаш от изворите на разказването, титаничният гняв срещу тираничния бог баща. Критическата жилка в писането на Лотреамон прониква с острота в отношението на протагониста и Бога, за да разруши безпощадно наследения ред. В своята борба Малдорор заблестява със светлината на паднал ангел, небесен божи близък, невидим нощен покровител, романтически герой и въстаник срещу задушавашата посредственост, парализиращата реалност, екзистенциалната празнота. Богът антропофаг<sup>7</sup>, овладян от безмерната жестокост към собственото си творение, властва неограничено. Малдорор агресивно помита сигурните устои на света, за да оголи сетивата, да разгърне своята брутална сила върху възприятията и способността за рефлексия. Предизвикателен в поведението си, откровено заявявайки желанието да твори зло и да изпитва удоволствие от насилието, той изисква растежа на нова менталност, на нова рефлексия. Бланшо свързва универсалното обещание за насилие, декларацията за война, мощната екзалтация, убийствата, изнасилванията, жертването на невинността с една естествена тенденция към създаването на чисто добро и справедливост.<sup>8</sup> Това етическо следствие обаче посочва едно празно пространство, една плацентата на революционната новост, където се ражда алтернативен на всеки възможен смисъл, където възприятията и законите на каузалността са променени, където действа нова логика на отношенията, по-сурова, но по-истинна.

<sup>7</sup> SCHWENGER, P. Phenomenology of the Scream. – *Critical Inquiry*, 2/2014, p. 382.

<sup>8</sup> BLANCHOT, M. *Lautréamont et Sade*. Paris: Les éditions de Minuit, 2016 (Kindle edition).

Има някои, които пишат, та хората да аплодират благородните качества на сърцето им, качества които тяхното въображение измисля, или които може би притежават. Аз използвам гения си, за да опишвам удоволствията от жестокостта. Удоволствия не мимолетни, нито изкуствени; те са се появили с човека и ще изчезнат с него. Нима тайните решения на Провидението забраняват геният да се съчетае с жестокостта? Или ако някой е жесток, не може да бъде и гениален? Ще намерите доказателства за такава възможност в моите думи... (с. 43)

Насилието поражда, прорязва, за да разкрие непоносимата рана, сянка на непостижимата идентичност; то е изблик на мрачната материя, бунт срещу слабостта, менталните затвори, срещу посредствеността като смърт в живота. Ако това насилие сее смърт, нейната чудовищност избликва като нов закон. Насилието и жестокостта крият опасна афирмативност, но не са негативни: пределът на смисъла им се съпротивлява да бъде фиксиран и се изменя и измества с всяко движение на фразата. Ако то дава закон, това е законът на софистичното изплъзване на смисъла, на формиращата се в напрежението на негативна естетика и афирмативна мощ истина.

Естетиката на жестокостта конфронтира възприятията, за да нажежи възприемащото въображение и сетива. Тя огъва, подрива основите на етическите категории, подчинявайки ги на силата на въображението. Новата революция има социален, но и онтологичен залог: разбиването и унищожаването на парализиращата хватка на посредствеността, маскирана като етика. Лотреамон изковава нов свят, с нови закони, подчинени на силата на разума, свободата и мрака. Красотата на жестокостта има върховен статут и насища интензивността на перформативния жест.

Новата естетика на Лотреамон се налага благодарение на интервенцията в плана на съдържание, но не по-малко – и на новия поетически език. Красотата на формата надхвърля и същевременно удържа, интензифицира силата на репрезентацията на ужасяващи сцени на насилие, на развихрянето на злото, разкривайки една непризнаваема сянка на възприятието: негативното удоволствие, естетическата потенция на жестокостта. Жанрът разтваря границите на поезия и повествование. Не става дума за изброяване на събития, които се подреждат като равномерни сегменти на повествованието. Понякога Малдорор действа с мълниеносна скорост. Понякога, прикрит в мрачно пространство, той бавно наблюдава своя обект, леко се придвижва към следващото си престъпление. Контролиран от автора, ритъмът на разказването се пренася върху образа на протагониста, с което се постига особен психологически контрол върху времето. Малдорор придобива власт върху времето на протичането на съществуването, разделено в повествователни интервали с различна (музикална) скорост. Агресията на Малдорор е сублимна, апокалиптична, но не божествена, а демиургична, демонична. Разрушавайки, тя очарова. Хладният повей на мрака омагьосва с ужаса си, фасцинира, очуднява света.



Музикалността на „Песните“ напластява твърдение срещу твърдение, сцена срещу сцена, ритъм срещу ритъм. Те следват не закона на единството на действието, а се подреждат една след друга на музикален принцип, следвайки бегло интуицията за интониране, за мелодични линии и лайтмотиви в наративна вариация. Срезове сегментират текста, разбиват класическата повествователна свързаност в полза на поетическа секвенция от нов вид. Съвършенството на композицията се разгръща като флукутираща синусоида, в която отделните теми се пресрещат и преплитат, прекъсват, за да избухнат наново; където отделният мотив отеква, разгръщайки се по-нататък в цялостна мелодична линия. Майсторството на музикалните вариации, редуващи напрегнатост и разреждане, мълниеносна скорост и лирично успокоение, надхвърлят познатата действеност в повествованието. Поетическата музика увлича в нова епистемологична сугестия на разказа, аргументира аксиомата на съдействието на злото и красотата като абсолютен закон на произведението на изкуството. Осцилацията между яснотата на образите и провалите на възприятието, между светлина и мрак, резките поетически преходи, енигмата и иронията въвличат във мощния водовъртеж на възможности, подлагат на изпитание мисълта, инстинктите, моралните закони, фундаменталните понятия за живота, смъртта, свободата, силата и действието. Творбата на Лотреамон е опит на ръба на изпразването на смисъла, на наследения свят; опит за разцепване на съществуването и екстрадиране на нов смислов хоризонт от негативността.

### Анархично желание

В основата на наративната трансформация, върху която се гради текстът на „Песните“, стои модална трансформация. Желанието на Малдорор е абсолютната модална категория, която изтласква или асимилира изцяло в себе си „вероятното“ и „необходимото“<sup>9</sup>. Всяко осъществяване на желанието довежда неизбежно до абсолютно изчерпване на наративните възможности, докато, парадоксално, от неговата празнота не изникне брънката на следващия акт в една безкрайна верига. Желанието изчерпва и надхвърля потенцицията: то се разгръща инстантно, преходът между възможно и актуално е мигновен, почти невъзприемаем, но той остава чистотата на желанието да осцилира над бездната на невъзможността на смисъла. Всяко след-

---

<sup>9</sup> В „Свобода въпреки всичко. Свръхкритика и модална онтология“ Боян Манчев разкри централното място на категорията желание в Кантовия онтологически проект (вж.: МАНЧЕВ, Б. *Свобода въпреки всичко*, Т. 1. *Свръхкритика и модална онтология*. София: Метеор, 2021.). Докато при Кант модалните категории са ясно обособени помежду си, Лотреамоновото желание претопява възможността и необходимостта и замества тотално категориите „действителност“ и „съществуване“. Кантовата естетика, в която възвишеният образ или идея се проектира във въображението и разума, предполага отнасянето на явлението като обект в погледа на въобразяващия/наблюдаващия субект.

ващо осъществяване оставя празнота, вакуум, провал, негативен интервал. Времетраенето (на прочита/произнасянето) на фразата съвпада напълно с времето на действието на прекомерното, титанично, неудържимо желание. След интервала то избликва с още по-голяма сила, измествайки постоянно пред себе си възможността да достигне финал. Насилието на Малдорор многократно надхвърля силата на природата. Геният действа с възвишената сила, бруталната, сурова мощ на природна стихия. Желанията му отвеждат далеч от териториите на абсолютния разум, по пътищата на романтичeskото зло. Желанието хаотизира, илюминира света като природно явление. Кървата комета Малдорор пресича нощното небе на Кант.

## II

### Демонология

Защото, ако оставя моите пороци да се появяват в тези страници, хората ще повярват още по-лесно на добродетелите, които ще заблестят в тях и чийто ореол ще ме издигне толкова високо, че и най-големите гении на бъдещето ще ми засвидетелстват искрена признателност. (с. 146)

Още в първите редове на своята мрачна изповед Малдорор се представя като философ. Основен фокус на „Песните“ са неговите хипотези за чудовищната природа на човека, които ще бъдат подлагани на изпитание и ще се доказват в чудовищни експерименти. Малдорор не е типичната фигура на учен или творец. Бланшо, след сюрреалистите, го определя като свръхпроницателен<sup>10</sup>, като ангажира проблематиката на виждането, трансформативната сила в реалността на тази свръхспособност и нейния ексцес. Тези качества не са представени в традиционната фигура на твореца или учения. В този смисъл геният се представя не само като интелектуална свръхнадареност и творческа потенция и възможности на фантазията, а през поетически и философски по-достоверния път на перформативното самопредставяне на разума в действието, на разгръщането на силата на въображението като експеримент с (не)човешкото. Геният се разкрива, показва и доказва през действието на чудовищния разум.

Нещо повече – геният при Лотреамон е точно това, срещу което Кант пише в 89-и параграф на „Критика на способността за съждение“, озаглавен „За ползата от моралния аргумент“:

Ограничението на разума по отношение на всички наши идеи за свръхсетивното до условията на неговата практическа употреба има, що се отнася до идеята за бога, несъмнена полза, че предпазва, щото теологията

---

<sup>10</sup> Безспорно в това определение на Бланшо разчитаме почерка на Антонен Арто, който определя в своето едноименно есе „Ван Гог. Самоубитият на обществото“, художника като „extralucide“, свръхпроницателен.

да не се загуби в теософия (в обръквачи разума трансцендентни понятия) или да не изпадне в демонология (на един антропоморфистически начин да се представя най-висшата същност)...<sup>11</sup>

В понятието демонология се засрещат три контекста. От една страна, това е традицията, от която Кант разграничава философията и интереса на разума. Тя е свързана с паметта за средновековната и ренесансовата демонология и гонения на вещици, която устоява докъм XVI–XVII в. В творчеството на Кант понятието се появява в контекста на опита да се намери основа на практическото доказателство за съществуването на Бога, разгърнато в „Критика на телеологическото съждение“. Демонологията е резултат от опита (и невъзможността) доказателството за съществуването на Бога да се основе върху физическата телеология, когато тя не заимства от моралната телеология. Според Кант *демонология* = *физическа телеология* – *морална цел*. Физическата телеология е свободна от (без отношение към) моралната телеология и произвежда, вместо Бог, интелигентно същество, способно да строи целесъобразен порядък без морално отношение към този порядък. Декарт нарича този демиург „genius malignus“.<sup>12</sup> Самият Кант смята, че демонологията не произвежда понятие.

Лотреамон сякаш подхожда откъм сянката на Кантовия разум, за да доведе съществуването до лудост, за да отвори дълбините на кошмарите и параноята, за да възплъти непознатата мрачна материя на света. Затова, гениологията (както Новалис нарича науката за гениите) при Лотреамон се извява като демонология (разбирана вече по различен начин от конкретната референция в цитирания пасаж от Кант). Действията, разгръщането на агресивната енергия и ревитализирането на фигурите на мрака, като продължение на готическата и романтическата линия, разкриват изход от стриктната Кантова концепция и реактуализират по-стари традиции.

Етимологически свързано с латинската дума *genius, ingenium*, а оттам с гръцката фигура на *daimon*, понятието *гений* реинтегрира семантичното поле на *демон, дух, съдба*, като се подсилва връзката между гений и съдба, сила, предопределение. При Хераклит *daimon*-ът е свързан със съдбата: „Характерът на човека е неговото божество (daimon)“.<sup>13</sup> Съдбата се явява в действителността, тя извежда същността (*ousia*) и се утвърждава като енергия (*energeia*). Гениалният акт представя, (ре)презентира, излага на показ тази божествено-чудовищна същност, осветлява мрачната истина на съществуването изот непроницаемостта. Малдорор е наследник на Хераклитовия *daimon*. И не само.

Фундаментална за модерното понятие *гений* е и Платоновата кон-

<sup>11</sup> КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*, § 89. Цит. изд., с. 372.

<sup>12</sup> GILLESPIE, M. A. *Descartes and the Deceiver God*. – In: *Nihilism before Nietzsche*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

<sup>13</sup> ХЕРАКЛИТ ЕФЕСКИ, *Проникновения*. София: Гутенберг, 2016, с. 57.

цепция: тук силата на *daimon* е пряко свързана с безсмъртните дейности на разума (*nous* и *phronēsis*), тя стимулира интелектуалната проникателност.<sup>14</sup> Като невидимия Платонов огън, тя е на първо място светлина на рефлексивната<sup>15</sup>, която прояснява, илюминира съществуването и следователно е неделима от него. Мисълта на Малдорор е действена, изпепеляваща, *по-пареща от огъня*. Огнената мисъл гори с Прометеев пламък – тя е техника, материя. Тя запалва повърхността на съществуването, кожата на света, разгръща се в силата на бунта, запалва мисълта на една унищожителна революция. Това едва ли е хладната бледа светлина на Луната и на Персефона<sup>16</sup>, на утринната зора, на изгряващата Венера, въпреки че именно от нея произхожда приносителната светлина на Луцифер от римската през християнската до ранномодерната традиция на Милтън и Гьоте. Светлината на кървавата комета, пресякла небето, не е мистична, мистериозна, меланхолична и слаба, а директна, ослепителна, изпепеляваща погледа, същевременно – енигма, непроницаемост.

Амбивалентността, двойната смислова перспектива в образа на демона е позната още от Омир.<sup>17</sup> Ако в неговите поеми утвърждаващата или негативната сила на действието не е предварително определена, а е зависима от контекста, демоните на Малдорор, представени във втори фронт на негативните сили, сякаш излизат от кутията на Пандора, от Овидиевите „Метаморфози“ или от етруската митология, където *daimon*-ите са свързани с мрачните пространства на бога на смъртта. Хибридният чудовища и фантастичните фигури с гръцко-ориенталски произход<sup>18</sup>, тъмни предвестници на армиите на Малдорор, овладяват пространството, подобно на тях, на множества.

Авто(ре)презентацията на Малдорор реинтегрира в Кантовото понятие хипостазите на античния *daimon*. Тя допълва и конкретизира представата за енергията на гениалния акт, като извежда на светло конфликтните

---

<sup>14</sup> „...бог го е дал на всеки от нас като демон и казваме, че той живее в най-горната част на тялото ни, и твърдим с пълно право, че ни вдига от земята към сродството ни с небето не като земно, а като небесно създание“ (ПЛАТОН. Тимей. – В: ПЛАТОН. Диалози. Т. 4. София: Наука и изкуство, 1990, с. 555).

<sup>15</sup> “For a matter of that kind cannot be expressed by words, like other things to be learnt; but by a long intercourse with the subject and the living with it a light is kindled on a sudden, as if from a leaping fire, and being engendered in the soul, feeds upon itself” (PLATO. *The Seventh Letter*. Kindle edition).

<sup>16</sup> За разлика от египетските богове, които се представят като звезди и слънца, египетските *daimon*-и блестят със светлината на Луната и на Персефона.

<sup>17</sup> Омировата концепция е специфична, особена например в сравнение с тази на Хезиод, който прави строго разграничение и отнася добрите *daimon*-и към златната и сребърната епоха, а тъмните, мрачни и „зли“ демони към следващите времена. Ако Хезиодовото деление устоява до римския свят, в Омировото се разчита фундаменталната нестабилност, неопределимост, двойна и следователно демонична функция. Тя основава амбивалентността, сложността, нерешимостта на модерния образ.

<sup>18</sup> Сред тях са Горгона, Химера, Сирените и Цербер.

аспекти, двоенето и постоянното преобръщане на смисъла, неуловимата и неопределима природа на гения. Фантастичният свят разтваря цялата културна памет около демоните, извежда ги като от кутията на Пандора, за да насити света, в който не остава никаква надежда.

### **Лотреамон и Кант за математическото и динамическото възвишено**

Още в началото на „Песните“ Лотреамон въвежда и преплита два от Кантовите образи на възвишеното, които съответстват и на двете подкатегории – динамическото и математическото възвишено. Именно в техния кадър е положена и една от дефинициите на „човешкия гений“, който в съпоставка с „истинския гений“ на Малдорор изглежда нищожен.

Апологетичното възвание към океана в първата песен въвежда идеи, сякаш почерпани директно от философския речник на Кант:

1. Идеята за безмерното, неизчислимата величина: *„Никой не може да те обхване с един поглед.* За да те съзерцава цял, зрението трябва да обгръща хоризонта така, както математикът, за да реши едно алгебрично уравнение, е принуден да проучи отделни различните възможни случаи, преди да надвие трудността“ (с. 52; курс. мой, Б. Ф.).

Съответният пасаж при Кант:

Да се обхване нагледно в способността за въображение някакъв quantum, за да може да се използва като мярка или като единица за определянето на величината чрез числа, за това са нужни две действия на тази способност: схващане (apprehensio) и обхващане (comprehensio aesthetica). Схващането не създава затруднения, тъй като с него може да се отива до безкрайност; но обхващането става все по-трудно, колкото по-далеко се придвижва схващането, и стига по-скоро до своя максимум, а именно – до естетически най-голямата основна мярка за определянето на величината.<sup>19</sup>

Именно неизчислимостта и комплексността определят възвишеното като несравнима величина според Кант. Разграничението между количеството и качеството на величината в аналитиката на възвишеното<sup>20</sup> се пренася в „Песните“ като разграничение между способността за схващане на абсолютната величина с математически инструментариум и провала на въображението пред тоталността. Тоталността е възприета като абсолютна мяра, която изисква сравнението и съревнованието с безмерното.

2. „Страхът, който им вдъхваш, е такъв, че те те боготворят“ (с. 53). Това е проявата на първия афект на възвишеното – парализата на сетивата, блокираното възприятие, провалът на разум и въображение. Сетивата на Малдорор са нечовешки, свръхактивни. Въображението му е стимулирано

<sup>19</sup> КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*, с. 134.

<sup>20</sup> Пак там, с. 129.

от огромността на морската пустош.

Апологетичният тон на строфата имплицира едновременно възхищение от тоталността и целостта и желание за съревнование и присвояване.<sup>21</sup> Свободата на желанието проектира безкрайността на Аза върху идеалния обект. Идеализацията стимулира въобразяването на себе си като безкрайна пораждаща мощ. Сърцето на този Аз е мисълта. Обхватността и тоталността на океана се транспонират в авторепрезентацията. Идеализацията се преобръща в авторефлексия в огледалната повърхност на океана, която се отразява в сферата на окоето на човека, на совата и на глигана. Съревнованието с несравнимото е хюбристичен жест на непознаващия смирение пред природната мощ: „Твоето морално величие, израз на безкрайността, е огромно като мислите на философа...“ (с. 55). Хюбристът доказва силата на философа като безмерност, ексцес. Тотализиращата мощ на океана е подведена под синтетичната власт на въобразението. Тогава представата за материалното величие на неизчислимата водна маса „отразява“ идеята за неизчислимата сила на гения и произвежда възвишения ефект, въпреки крайността на неговото тяло: „Стар океане, твоето материално величие може да се сравни само с мярката, която си създаваме за *огромната действена мощ*, която е могъл да сътвори сбора на твоята маса“ (с. 52). Океанът е разрушителен, мощен, смъртоносен, но и оннипотентен, пангенетичен. По аналогия въобразението присвоява тоталността на силата, енергията, генетичната потенция, мощта на природната и поетична материя, но и нейната смъртоносна енергия, свободата от моралния закон като нова етика.

Съревнованието на Малдорор с океана е инструмент за идентификация и авторепрезентация като величина, като безмерност. То разкрива противоборство на две безкрайности – на природата и на разума на субекта. Възхищението и иронията се редуват в сугестивни обрати, объркват в резки преходи между идеализация и остранныяване. Сравненията се редуват с непроницаеми парадокси, с провокативни символни индексации. Заплахата на океана е главозамайваща, буреносна, но въобразението на гения се изправя пред нея с острието на иронията. Срещу природната свобода от морална регулация се изправя субектовата позиция на незаинтересоваността, като същевременно подкопава очарованието на идентификацията. Иронията освобождава от захвата на идеализацията, за да утвърди свободата на разума и първостепенната позиция, за да задвижи съпротивителните сили срещу гравитационната мощ на възвишения об-

---

<sup>21</sup> „Стар океане, ти си символ на цялостната личност: винаги равен на себе си.

Ти не се променяш съществено и, ако вълните ти беснеят на едно място, по-далеч, в някоя друга зона, те са в абсолютно спокойствие“; „Стар океане, твоята хармонична сферична форма, която радва строгото лице на геометрията, ми напомня най-вече на очичките на човека, подобни по размера на тези на глигана; и очите на нощните птици – по съвършения кръг на контура“ (Лотреамон, цит. изд., с. 51).

раз и да го подчини на собствената си власт. Интелектът на субекта се насочва срещу магнетичната смъртоносна дълбина и се впуска в сугестивния водовъртеж на своето огледало.

Автономията на безкрайния океан се сблъсква с разума на крайния субект. Океанът и Малдорор се срещат в противоборство без край като суровата сила на природата срещу свободата на интелекта. Геният ще докаже себе си само тогава, когато преобърне оста на природата, когато крайността на тялото утвърди безкрайността на съществуването, в свобода въпреки смъртта. Самопроектирането в бездната на природната величина и нейната сурова сила протича като безспирна игра на приближаване и отдалечаване, в която субектът и огледалният образ пропадат в смъртоносен агон.

### **Sub-limitas 1: новото възвишено**

Оставяйки назад образите на Кант, Лотреамон мобилизира нов фронт на възвишеното. Това са сутеренните персонажи, армиите от насекоми, плутниците кучета, влечугите. Някои от тях имат митологичен произход, други срещаме в еврейско-християнската традиция, а трети са по-конкретно образи на религиозния апокалипсис.<sup>22</sup> Не можем да ги отнесем безусловно към ограничен период от историята на литературата и културата. Философското обобщение на това ново възвишено четем в следните редове:

В българския аналог на категорията *sublime* не четем етимологията му, свързана със самото понятие за предел, граница, лимит: *sub-limitas*. Възвишеното е под-пределно, до-пределно, и в този смисъл препрочитането на понятието от Бърк и Кант като назоваващо отвъд-пределното, влиза донякъде в парадоксален резонанс с етимологическата му памет. Нещо повече, струва ми се, че бихме могли да разглеждаме споменатите, разгърнали се в 90-те и белязали съвременната философия и история на изкуството дискусии около понятието безформено (Жорж Диди-Юберман, Розалинд Краус, Ив-Ален Боа, Ерман Парет) като продължаващи същата тенденция.<sup>23</sup>

И по-нататък:

Да се говори за въ-образяване на Абсолютната негация на образа, е възможно само в плана на мисленето на парадоксалното въ-образяване на невъобразимото като екземплифициране на акта на пораждаване на форма и, респективно, материя. Акт, в който, веднага трябва да добавим, се таи разяждащото подозрение за начална морфологическа нестабилност: за това,

---

<sup>22</sup> Тезата е на Х. Р. Линдер (LINDER, H. R. *Lautréamont: Sein Werk und Sein Weltbild*, 1947.) Морис Бланшо, коментирайки откритията на Линдер, забелязва преобръщанията на апокалиптични образи и подчертава – в една допълнителна перспектива – Бодлеровия принос в поетизацията на Луцифериянския демоничен образ на Малдорор. Заключениеето му е, че архетипите се припокриват и се оглеждат един в друг, което не позволява нито идентификация, нито отчуждаване на образите.

<sup>23</sup> МАНЧЕВ, Б. *Невъобразимото. Опити по философия на образа*. София: НБУ, 2003, с. 150.

че всъщност формата е невъзможна, че всяко прекрачване „отвъд“, в някаква трансцендентност на безформеността, е само илюзия, и че всъщност безформеното е крайното, безспорно присъстващо.<sup>24</sup>

Армиите на демоните завладяват света като нов, подпределен възвишен фронт. Те атакуват сетивата с енергията на насилието – енергия, която, унищожавайки стария модел на свят, оголва една странно разوماгьосана картина. Трансгресивната енергия е само първата смислова повърхност в обобщения им образ. Като екстензии и инструменти на нестихващата агресия на Малдорор, те материализират неговата аура, разпространяват мрачната плът, дават му присъствие там, където неговото тяло не е. Те заплашват, довеждат до лудост, атакуват повърхността на съществуването, кожата на света, *демонстрират* една чудовищна, непроницаема и неовладяема сила.

Смисловият спектър на войните на Малдорор – инструменти, сили и техники на неговата демонична протезизация – позволява безкрайното разгръщане на въобразителния потенциал на тялото и следователно на въображението като тяло. Те действат едновременно в две равнини: едната – на символния фон<sup>25</sup> на апокалиптичното възвишено, другата – на строгата конкретност на научния език. Демоните настъпват към центъра на познатия свят откъм сенчестите периферии и са с лиминален статут. В тях се съдържа имплицитната конфронтация с тезата за човека като венец на творението, обезценена в сравнението с неограниченото превъзходство на животното. Невидими, но осезаеми, демоните пролиферират, изпълват атмосферата, атакуват телата и се разпространяват като зараза и епидемия, която лишава света от съпротивителните му възможности. Неспособен да устои, светът е обречен на революцията. Разпространението на демоните е впрегнато под пълния контрол на Малдорор. Динамиката на гъмжилата е организирана, но непредвидима, канализирана и хаотизирана, структурирана в безредието под формата на блока на гъмжилото като нов, непознат стабилно-нестабилен градивен материал. Парадоксалното единство на абсолютното движение и абсолютния контрол подлага на изпитание устоите на света, разнищва тъканите му, насища сетивата му, възпламенява кожата му. Това ново възвишено вече не е нито линейно, нито турбулентно, а хаотично<sup>26</sup>, обезпокоително-странно, ужасяващо. То

---

<sup>24</sup> Пак там, с. 151–152.

<sup>25</sup> На няколко места Бланшо говори за преобръщането на апокалиптичните образи, свързвайки Лотреамон с Бодлер. Като общи полета при двамата той извежда поетичната фигура на Сатаната с нейното младежко въображение, тоталната потенциалност на злото, призрака на античната Венера, любовта на жената.

<sup>26</sup> Хаотично – продукт или производна, в по-широк смисъл дете на Хаос, носещо гена на хаос движение, което едновременно притежава преобръщачата сила на рефлексията, според употребата на Боян Манчев: „... именно в нелинейния им [на движението, промяната] порядък трябва да търсим рефлексивния потенциал за преобръщане, за пречупване на времевата трансляция, за техническо преобръщане: хаотичният ген на субекта“ (МАНЧЕВ, Б. *Новият Атанор. Начала на философската фантастика*. София: Метеор, 2019, с. 233).



дарява форма на хаоса, напада света като буреносна и свръхосезаема материя.

Демоните множества разтварят границите на тялото на Малдорор. Те са негови протези и екстензии, биотехники и органи. Развиват се в икономията на едно ново, безкрайно тяло. Демоничната биоматерия се движи като мъгла, като метеорологично явление. Траекториите на излагането на тялото на гения се осветляват от свободната воля и автономната власт на интелекта, но и от мрака на плътта, на инстинкта и нагона. Те са детерминирани единствено от абсолютната свобода и волята за война. Екссесът размива границата между тяло и реалност. Следователно тялото има поне два центъра – субектовата воля и потенцията на материята/волята на автономните органи, протези, популации. Тялото на въображението се разстила в напрежението на маси, стихии, армии, като възвишената демонична мощ. То е непреломимо, най-силно оръжие.

На мястото на познатите образи на възвишената природа – бури, урагани, морета, глетчери и вулкани – се развихря екссесът, ex-stasis-ът на тялото. Властта се упражнява индиректно, инструментално се разпростира към протезите. Армиите от демони екседират субектовата инстанция и пренасят волята в метаморфозите на биомасата. При това, афективният фронт на приковаваща и репулсивна сила, който дефинира възвишеното, е запазен. Биотехническата инструментализация интензифицира възвишеното присъствие на Малдорор. Овладейвайки сублимната енергия на подпределните маси, геният присвоява тяхната власт на въздействие. Чрез своите помощници протагонистът дублира плана на пространствено разгръщане на възвишеното, присвоява динамиката му, връхлита като ураган реалното, за да прави разрези и рани, да произведе нови чувствителност и сетивност.

Геният и подпределното възвишено действат успоредно и екстензивно, удвоявайки силите си. Демоничната протетизация на тялото на гения разрушава интегритета, за да го създаде около самата идея за трансформация. Така, тя се явява алтернатива на космическото възвишено. В синхронизацията те усилват взаимно силата на въздействието си: интелектът, свръхпроницателността действа като природна сурова сила, която прониква в тялото, а хаоидната динамика на възвишеното се задвижва около субекта, около интелектуалната инстанция. Мрачният огън на волята организира ниската материалност, за да я превърне в свръхосезаем инструмент за техника на(д) и отвъд себе си, в оръжие на неуловима подпределна власт. Чрез нея геният надскача себе си, за да се разтвори в света.

## **Sub-limitas 2: Дегенерацията на тялото**

Картината на дегенерацията на тялото в четвърта песен представя едно следващо ниво на среща на гения с вихъра на възвишеното, по-конкретно – с един от неговите корелати в иманентното – безформеното в невъобра-

зимата смърт.<sup>27</sup> Вретеното на смъртта пронизва дегенериращата плът – водовъртеж на материя, който, без да детронира субекта, преобразява органите в нови същности, усилва и изявява тяхната функционалност, концентрира потенциата им и им дава свобода за нов автономен живот. Погледът е оттеглен от тялото, свободен, но и безсилен към неговата дегенерация. Идеята за душа сякаш пропада между повествователния поглед и наблюдението на нейното тяло. Ако се доверим на Аристотел, ще я открием именно по пътеките на дегенериращата плът. Привилегировано дистанциран, той остава вездесъщ наблюдател, но е безсилен, лишен от контрола върху тялото и движенията му. Душата застива в процепа между мисъл и плът. Така се достига до въпроса за отношението между субект и ентелехия, от една страна, и динамично въображение на материята, от друга. Доколко самата субективност е материална инстанция, ако в живота тя разгръща материално силата на действието си? Ако съществува сила, недосегаема и непревземаема от природата, материална ли е тя?

Описанието на дегенериращата тъкан на собственото мъртво тяло разкрива ново напрежение между дух и тяло. Органите се превръщат в поле на действие на чиста биомаса, която се разлага, произвеждайки обратимо движение, една контрамодализация на органите. В зева между живот и смърт, измежду пластове на фантастично самоорганизиращата се плът популациите насищат, организират новото възвишено като противоцелесъобразяваща динамика, която заплашително всмуква в нови природни органи тялото на субекта. Когато тъканите се разпадат, а органите протичат във фантастично движение към нови образи и същества, границата на жива и нежива природа избледнява. Формата на дегенериращото движение загатва нова инстанция на въображението, без да предполага корелация с или изличаване на субекта. Обезформянето е вложено в потенциата на материята, която разпада, обезличава, нарушава и преобръща границите на тялото, пораждайки нова субективност. Не инстанцията на субекта, а възможностите на материята се превръщат в нов фантастичен център на трансформацията. Субектът остава, устоява, различен от метаморфозите на материята, но материята се субективизира отвъд инстанцията на субекта. Природното изменение като природна необходимост действа противоположно на инстанцията на субекта, интелекта, мисълта, която се опитва да интегрира, да удържи необратимото. Обратимостта на материята противоцелесъобразява волята на субекта, с което противоцелесъобразява

---

<sup>27</sup> Боян Манчев разкрива обвързаността и необратимото разделяне на понятията безформено и възвишено благодарение на междинен елемент, суровата сила (МАНЧЕВ, Б. *Невъобразимото*, с. 122). Теорията на безформеното е далеч по-комплексна, не я излагам в цялост поради ограничението в обема на настоящия текст, въпреки че един бъдещ анализ на дегенерацията на материята при Лотреамон само би спечелил от комплексността на отделните аспекти, които философът осветлява в детайлите на своята аргументация (пак там, с. 118–124).

самата противоцелесъобразност на субекта и душата, на ентелехията. Демонът е двоен: той е и интелектуалната субектност, която устоява, и материалното въображение на органите, които се разпростират подобно на армиите-протези. В инвазията на плътта действа принципът на свободата. Ако тя може да се търси като фигура, едва ли тя е хаос. Въображението намира материален израз във фигурите на свободата на разграждането на органиката. Субстратът на демоничното движение на материята тук е фигурата на обрата. Следователно, ако геният дава правило на природата, то е по условие едновременното противодействие на възможност и контравъзможност, на потенция и контрапотенция, на трансцендентален субект и субективна техника на материята, на материална субектност, воля, свобода.

В динамиката на метаморфозата се поражда новата възвишена тъкан: придобили свободна, автономна воля, собствена фантастичната енергия, органите се разбягват в самостоятелни линии на разпространение. Тялото не отпада в тотално несъществуване, а преминава в алтернативни формообразувания, които не само пазят асоциативен мост с „изходната“ си форма, но дори „усилват“ дегенериращите органи до самостоятелни образи-сили. Движението на преобразуване разкрива безформеното като екстраординарност, агрегация, чудо на организацията на материята. Метаморфозата отвлеча тялото в демонично разпространение. Геният е името на това разпространение, чрез което той се завръща в природата като ген. Дегенерацията на формите не е отпадане, изчезване, преминаване в несъществуване на материята, а нова пластика на формите.

Движението на органичната материя прокарва новия път на фантазията. Природното движение задава кода на идеалното движение на пойезиса, установявайки за него един нов закон. Формирането и представянето на новото тяло се изпълзва едновременно от хватката на природната необходимост, и от трансцендентния контрол на субекта. Мъртвото тяло е разкрито в една невъзможност да съответства само на себе си: то не е чистата нежива материя; не е инертно, а динамично, през него протича времето и го превръща в бързотечен поток, преход, изменение. Органите се разпадат, тъканите изплуват в нови единства, нови фантастично-биологични сплитания превземат и преобръщат тялото. Геният се разпръсква, самодарява, осъществява, разгръща, разтваря в множествената повърхност на биоформите, на новите органи. Той се о-съществува, въвежда се в съществуване като безкрайност, превръща се в енергия в динамиката на метаморфозата.

Плътта избликва в непознати фантастични форми. На мястото на традиционната ѝ редукция се явява абсолютната потенция. Малдорор овладява, опитомява немислимото табу на смъртта, на крайността на тялото, за да достигне до безкрайността на живота. Обратимото действие на метаморфозата на органите се насочва срещу идеята за смъртта, опитва да я преодолее, като разкрива въобразителния потенциал на формите. Разкъсването означава едновременно край и начало на нова организация. В логиката на

утвърждаването на живота преходът отвъд смъртта е необходимост, преди да бъде възможност. Най-баналното му значение е афирмативността, интересът към динамиката на формите и към витализма на дегенерацията. Транссубстационалната динамика на тялото утвърждава един нов трансхуманизъм. Геният, в хипостазата му на метаморфоза на гените, се разпростира въпреки разпадащото се единство, дисеминира в разбягването на органите, тъканите, субстанциите. Формата на дегенерацията не е рекурсивно завръщане към мистичен извор, нито застиване, а възпламеняване на тъкани, на енергии, на живот. Вътре в материята на дегенериращата плът се завихря наново спиралата на възвишеното. Чудовищната мъртва материя, по-жива от всяка стабилност, представя през движението си преди всичко фантастичен експеримент със себе си. Засмукан от водовъртежа на възвишената подпределна природа, геният се оставя в собствения си експеримент с немислимото. Самозахвърлянето в смъртта е трансгресивен опит, опит отвъд крайността, който се опитва да положи съществуването на неговата истинска основа и да създаде на база на динамизма един нов морален ред.

Тялото на гения става арена на действието на възвишеното обезформяне. Нещо повече: то е инструмент, от който започва метаморфозата на природата. Експериментът, чиято изходна точка е невъобразимата смърт, непредставимото несъществуване, преобръща самата невъможност, за да завърши с утвърждаващ живота излаз, изход, безпределност. Така ужасът от природната дезинтеграция прораста като ужас от ставането-животно, но той е именно порталът към откритието на свободата на тялото от необходимата смърт. Фантастичният обрат таи тайната на преобръщането на закона на смъртта. Законът на гения оживотворява.

### **Еротическото възвишено. Акулата**

Как геният навлиза в окото на възвишената буря; как интерферира и конфронтира възвишеното и отклонява посоката на действието му, за да присвои неговата сила? Ще подходим към този въпрос през една от кулминационните сцени в текста на „Песните“, а именно – трансгресивния сексуален акт на Малдорор с женската акула.

Сцената на чудовищната среща се развива в кадъра на възвишеното. Тук океанът не е спокойното огледало, алегория на автономността и съвършенството, на цялостната личност, както е в първата песен. Той е вихър, хаос, смъртоносен въртоп: унищожил е кораба, по традиция символ на човешкото пътешествие, на авантюризма на естествоизпитателя, на всеки, дръзнал да надникне в тайната и дълбината на творящата мрачна материя. Романтическото възвишено остава само като декор, като сцена, на която ще изпъкне, в сравнение с неговата безмерност, една непозната природна сила – животинското възвишено. Явила се от мрачните му дълбини, акулата концентрира цялата му смъртоносно-еротична енергия. Зей-

налата в настървение паст е по-опасна от поглъщащата морска дълбина. Тя хипостазира наново негативната сила на неизбежната смърт. Малдорор остава удоволствено неподвластен на човешките афекти. Той наблюдава, скрит на сигурно, на земната твърд, и се намесва, преди да се захвърли в драмата на възвишеното. Отношението между гения и акулата се създава посредством погледа. Превърнат в поглед, Малдорор е необикновен зрител: „Аз следях в тържествуваща поза всички перипетии на трагедията“ (с. 108). Този поглед, който концентрира цялата сила на разума и смъртоносното желание, е едновременно голота и най-жестоко оръжие: „Той е вперил поглед в тази храбра женска акула с толкова мощни зъби“ (с. 109). Морският демон и геният са равностойни противници. Споделеното им възхищение идва след осъзнаването на безмерната агресивност, на предизвикателството за съревнование, таящо признанието на жестокостта като екзистенциален максимум, като свръхсила: „Този е по-зъл от мене“ (с. 109). Втрещеният поглед е едновременно оръжие и инструмент на разума, рефлексивна сила и фалически символ, фасциниращ *fascinus*. Ерос започва от окото. Преди сношението, гледането е оцелостяващ и разкъсващ опит, в който Малдорор разпознава в акулата едновременно своя собствен образ и възвишената другост на звяра. Идентификацията овластява гения. Хладнокръвието, свръхконтролът на разума правят Малдорор неподвластен на предсмъртния ужас и катартичните афекти. Погледът и гладът, разумът и инстинктът се сплитат в директен сблъсък. „Но настъпваше мигът, когато аз самият щях да се намеся като актьор в тази сцена на разбунтуваната природа“ (с. 108). Разумът и въображението са въвлечени в кървавия обяд от „пастет от патешки дроб и студена супа с месо“ и „няколко[-то] трептящи човешки части, които плават, без да казват нито дума, насам-натам по повърхността на червената супа“ (с. 108–109). Когато в следващия момент Малдорор се хвърля смело във водата, той се изплъзва от хватката на необходимостта, от капана на инстинкта за самосъхранение. Жестът му е израз на надмогването, на афективния контрол на свободния разум и на волята за смърт. Първата стъпка на съотнасянето на гения и възвишеното не е трансформацията на природен обект. Нейно начало е рискът на собственото тяло, отговорността пред експеримента.

Намесвайки се в чудовищната сцена, Малдорор се изправя срещу силата на природното възвишено, сякаш срещу неизбежността на смъртта. Неочакваното преобръщане на възможностите за разплитането на сюжета, т.е. на преобръщането на закона на каузалността, идва от точката, в която агресията на акулите, настървени едновременно от глада и плячката, нараства неимоверно – толкова, че ги насочва една срещу друга. В този момент природата се изстъпва, преминава прага на своята норма, в нея избликва първичният хаос на неразличените субстанции. Самоунищожителната агресия на акулите надхвърля познатия предел на безпределното възвишено: тя е ожесточение, което вече е опорна точка на съревнование

със силата на гения. Тя произвежда в разказа критичната точка на равновесието и пропадането една в друга на две безмерни сили и съотнася двете несъотносими инстанции. Като обект, като „друг“, акулата ще стане новият *domus infernale*<sup>28</sup> на гения. Сблъсъкът на силите в чудовищното сродяване е съвпадане на субекта с (епи)центъра на възвишеното – животинско и космическо природно, животинско и рационално. Сексуалният акт е колизия на космически сили, съвпадане на две дъна, на два епицентъра, на свободния субект и животинския детерминизъм. Сексуалната трансгресия носи в себе си потенциата за генна мутация и затова означава още веднъж рефракция на природния закон, изстъпване на природната необходимост в мига на еротичния екстаз.

Ruptus претопява едновременно възвръщането към архаичния агон и модерния научен експеримент. При блясъка на светкавиците (дали светкавиците на Франкенщайновото сътворение?), в пенливата вълна (напомняща Афродитиното раждане), в произхода на съществуването се разгаря нов синтез на формите, генен прескок, немислимото кръвосмесително желание. Два „завършени“ организма сплитат еволюционните си траектории, отварят възможността за генен синтез от нов тип, който обърква механичните формиращи сили, пластичната потенция на природата. Реципрочна на символното самоизяждане на акулите, тя утвърждава фантастичната възможност на новата въобразителна пластика и проектира своя нов природен предел.

Лотреамон експериментира на границата на фикционален и научен разказ, като имплементира в поетическа техника строгостта на научната терминология и съвременните научни перспективи. Фантастичният фон, който все повече губи силата на символизацията, разтваря в научната терминология една възможност повече. Преди да се интересува от доказателствената логика, Лотреамон организира образите около конкретни науч-

---

<sup>28</sup> „Сърцето е *domus infernale* на фантазма на обичания така, както гробницата е „живото сърце“, обитавано от „сенките“ на напусналите „светлината“ на този свят в огъня“ (вж.: КИНЯР, П. *Секс и ужас*. София: ЛИК, 2000, с. 93). По-специфичният семантичен обем на *domus*, който е свързан с Венера, с корема на майката, освен с най-широкото понятие за „дом“, мястото на *Domina*, конотира едва забележимо и към древното понятие „гений“, тъй като именно *domus* (на *Domina*) е мястото, където според Катон, цитиран от Плутарх, „влюбеният мъж позволявал на своята душа да живее в тялото на друг“. Коментирайки, Киняр въвежда тук понятието „гений“: „Възхитителна дефиниция, която едновременно осветява статута на гения и изтъква демоничната природа на тази болест, каквато е чувствената любов: той е не само антистатусен, той заплашва личната идентичност“ (пак там, с. 92). Киняр осветлява допълнително античната идея за гения не просто като *genus*, като предаване на ген в продължението на рода, което се осъществява в *domus*, но и с разрушението на смъртта, с възела, с неразличеността на Ерос и Танатос. Това позволява да освободим етиката на Малдорор от традиционните представи за етика и морал, като търсим нейния фундамент в дионисиевската разрушителна еротика. Ето защо насилието, което развихря Малдорор, е еротично насилие, то не носи толкова идеята за смъртта, колкото този енигматичен динамичен възел на жестокост и еротика, на жизненост, пълнота на съществуването и разрушителна сила.

ни факти, засяга фундаментално културни конституции, преобразувайки отношението между културно съзнание и научна парадигма. Интеграцията на познатите достижения в зоологията и поетическият език, от една страна, и на символния план и научните открития, от друга – предполага експерименталната игра на въображението в плана на действителното. Тя развива възможни симетрии между действието на фантазията и формообразуването в природата, дори в геометрията на тялото, като предполага, че творческият процес и телесната морфология, които изявяват генната пластика, следват онтологическите правила на формообразуването. Динамиката на формите се проявява като общ закон на въображението и на линиите на изменение, на трансформативната потенция на биоформите. Високата потенциалност на фантастичните метаморфози пресреща телеологическите вектори на генетиката.

Репрезентациите на сексуалните трансгресии в „Песните“ са, без съмнение, кулминационни моменти. В техните сривове избликва отново сакралното, което тук е допълнено от нов акцент – сексуалността съдържа особена възможност за преход към идеята за пряка намеса на гения в генезиса на биоформи. Deinos, чудовищната енергия на ставането, се изявява на повърхността на тялото като биотехника. Дори фантастично, това ставане дава образ на трансформативните потенции на тялото на daimon, чиято мрачна материя се актуализира в образите на чудовищни хибриди, двойници на гения.

### **Амфибията: хибридна форма, чудовищно въображение**

Последната хипотеза на този текст ще бъде следната: Малдорор променя Кантовата дефиниция на гения, като валидира Кантовото правило отвъд изкуството – в интерференцията на действително и въображаемо: това означава вече не изискване за революция в изкуството, а естетическа трансформация в тъканта на природата.

В тази последна стъпка настоящият анализ ще се съсредоточи върху фигурата на амфибията, в която се пресичат чудовищната образност на метаморфозите и модерните амбиции на строгите класификации в естествената история.<sup>29</sup> Амфибията на Лотреамон е хибридно същество, съчетание на човешко тяло с перка на делфин, с крайници, мутирвали в патешки лапи.

В семейната история на амфибията авторът съчетава психологическата (която е и етическа) мотивация с телеологията в развитието на биоформите. По този начин той интегрира фикцио-психологическа мотивация за метаморфозата в научната обосновка за природната еволюция на хибрида. Телеологическите вектори на биопластиката и на физиоло-

---

<sup>29</sup> Известно е, че Лотреамон чете интензивно многотомната енциклопедия по естествена история на Жан Шарл Шеню, която излиза между 1850 и 1860 г.

гичната потенция срещат моралното основание в личната съдба на страничния персонаж. Старата драма на изгнанието от властта на семейството, от смъртоносното братство на Каин, се обвързва с устойчивостта на формата на изменението. Разгръщането на психологическия сюжет позволява да се проследи „ставането“ на формата, метаморфозата като резултат от необходимостта за съхранение на живота в нова природна среда, за устояване на насилието. Хтонициният образ на хибрида променя божествения, семейния и природния порядък. В пластиката на тялото се конфронтират диалектически две необходимости – на природната среда и на съхранението на живота, на волята за оцеляване въпреки природно-социалната среда. Диалектичното въображение на формиращата се нова органика се свързва неразривно със социалния опит. Новата природа е продукт на три конфронтиращи се въздействия: на природата, на социума и на свободната воля. Хибридът е стоп-кадър на динамичен образ,<sup>30</sup> актуализирал потенциите в сблъсъка на противоположаващите сили.

Амфибията възпява свободата и достойнството на човека: свободата като автопластична, достойнство в смисъла на Шилер и Кант, като воля за устояване в страданието, равностойна на действието на възвишеното. Метаморфозата се проявява като волево, контролирано производство на нови органи. Става дума за автопластиката на изключително същество, за свръх-способно тяло на границата на животинското и човешкото. Адаптивността, тягата на ексцедиращата динамика, представлява автомодализация на живото, при която потенциалните форми на органите се актуализират, за да излязат огнената форма на *daimon*, ентелехията, характера и съдбата на индивида. Тялото на новата амфибия е свръх-природна интензивност, продукт на авто-конструктивната пластика на органите: то превъзхожда познатите стабилни биологични форми, надхвърля пределите на възвишената действена сила на природата.

---

<sup>30</sup> МАНЧЕВ, Б. Фрагмент за Малдорор. – В: ВАСЕВА, А. *Театър на невъзможното*. София: Метеор, 2022, с. 279: „Дали хибридно същество е напречен разрез на метаморфозата, неин стоп-кадър, или чудо на противотехниката, тоест резултат на постоянна съпротива и устояване в една непрозрачна за наследените техники среда?“. Понятието на Манчев за противотехника пази отношение с Кантовата противоцелесъобразност, която е и ключова в неговата интерпретация на категорията свобода. Обръщайки внимание, че философската теза е формулирана като реторичен въпрос, ще си позволя да подчертая възможността да мислим волевия момент не като контраприроден (а той би трябвало да бъде в този конкретен случай и контракултурен). Има противоцелесъобразяване на природата, доколкото има спасение, въпреки неизбежната смърт. То става чрез интензифициране на функциите на природните органи. По силата на волята трансформациите на органите в моя прочит следват логиката на началните природни форми, а не действат противоцелесъобразно на тях. Въпросът е в това, че тези природни екстензии действат против началната необходимост на природата. Хибридната метаморфоза може да се чете като индекс на противотехниката на разума и волята, свободата от природата, но и като собствено природна, иманентна потенция на природата да се противоцелесъобразява. Един последен шрих тук: ако в понятието гений трябва да чуваме силно корена „ген“, то разумът и свободата са природните форми, „генносъобразни“ с нейния *dunamis*.



Тук Малдорор прави важно уточнение: той подчертава, че не става дума за фигура на въображението, за фантазъм, и се отнася към непознатото същество като към научно откритие. Изменението на органите разкрива повторението в модела на априорните форми през аналогичните структури в образите на животински и човешки органи. Като същество, сродно по формата си с митологичните чудовища, със сатирите, кентаврите, сирените и Сфинкса, амфибията разомагьосва митологичната техника в телата на своите предшественици. Тъй като хибридна форма е по условие флуидна, а и според разказа – изплъзваща се, неуловима – тя напомня протеичните тела на античните богове. Метаморфозата постоянно прескача замъглената граница между научно и фикционално въображение. Трансформацията на науката започва като експеримент в лабораторията на фантазията.

Механиката на тялото на амфибията е подобна на божествената техника на Хефест или на Прометей. Тук няма приложение върху външно тяло, затова тя е вътрешна, автотелична. Сякаш е близка до Зевсовата и Протеевата метаморфична способност, но не се основава върху или като енигма, като таен миг на синтез, неподлежащ на научно изследване, а напротив – става една степен по-действителна и добива плътност с помощта на инструментариума на научната репрезентация и доказателственост. В контекста на строгата научна рамка, фантастичният образ изостря чувствителността към въображението на формите и автопойетичната динамика, към генния синтез, който подлежи на научно изследване. Следователно хибридизацията, автономната автотехнологизация на тялото, свързва синтагматично демона и генната формация във фантастичното ставане на свободно-природно тяло. То въвежда възможността на пойетичната свобода и фантазията в науката за формиращите, пластични сили на органите. Разумът инструментализира потенциите на природата, бидейки сам нейна форма.

Първоначално новото тяло изглежда като механично съединение от самостоятелни, завършени елементи. Новите органи представят съвършено романтическо същество, тяло, което синтезира механика и органика, природа и изкуство. То обаче е напълно освободено от идеалистическа аура и застава в центъра на фикцията като научен факт, като възможност в действителното.

Лотреамон следва отблизо изследванията на биологическото развитие на формите. Метаморфозата на хибридно тяло протича съобразно аналозиите между човек и делфин. На какво се опира „необходимостта и вероятността“ за тази връзка? На първо място, и двата вида са бозайници. Рентгеновите снимки на костната система на делфина показват закърнели в еволюционния процес стави на задни крайници. Въз основа на това учените предполагат, че в по-ранен стадий делфините са били земноводни. Възможно ли е тогава фигурата на Лотреамон „случайно“ да гради разказа съобразно с такава история или амфибията представя фикция на еволюцията

на вида? Но защо патешки лапи? Крайниците на амфибията сякаш следват в развитието си природен детерминизъм, основаващ се върху повторение, подобие и комплементарност на формите на човешката ръка и патешките крайници с допълнително развити ципи. Формите на органите се наслагват по аналогия, усилвайки, форсирайки възможностите на природната пластика на организма отвъд достигнатата точка на еволюционния процес.

Предопределена функционално или въобразена поетически, совалката на въображението тъче нишки между минало и бъдеще и направлява възможностите на генетиката. Широката перспектива, която се отваря от текста на Лотреамон, е вникването в енигмата на генезиса, намесата в природната пластична сила и приложението на техниката на въображението в една нова реалност – на биотехниките и генното инженерство, като моделираща инстанция в биотехническата автопластика. Природно (естествено) и въобразително са реинтегрирани без стабилен синтез, преобразувайки се постоянно едно в друго. Геният е фантаст, но и механик на нови тела.

### Тезиси

Геният е съчетание на лудост, сила, мрак и красота.

Геният не принадлежи на историята. Той се утвърждава чрез революция: произвежда ново време, нова динамика, нова природа. Тялото му е оръжие за експеримент, онтологически инструмент, скалпел, насочен към себе си. От неговите прорези избликва генът на съществуването. То е длето и цел на новата природа, която освобождава своята мрачна потенциалност.

Революцията на гения е вечен ексцес, тя е устояване на революционната енергия; революция на онтологическата тъкан, тотален преразход на творческа потенция.

Чудовищното въображение на гения върви против всеки закон, в този смисъл то е противозаконно. То разпалва актуалността, огъва пространствено-времевия хоризонт на мисленето. Огнената материя на въображението сгъстява и преобразува тъканта на реалното: ако началното допускане е, че то е само едно нейно измерение, оказва се, че всъщност въображението блести, движи мъртвата материя на даденото и е способно да преобразува всяка материя в жива формираща се тъкан. Пластичната материя на реалното се поддава на формиращия принцип на онтологическия огън, който е и огънят на въображението.

Геният е демон, свръхспособност, неизмерима творческа енергия, която противоцелесъобразява света, за да се завърне в анархията на природата. Неговите сетива са сетива на свободата като природа. Той притежава власт над възвишеното, защото е сам възвишено, дебнещо от немислими пространства. Той е свободен от афекти, защото разумът е свобода и достойнство.

Геният може да рискува себе си на дъното на бурята, да се самозахвърли в горящия експеримент на съществуването, за да възплъти цялата му енергия. В празния център на бурята, в мрачното дъно на океана, в безкрайността на материите той се утвърждава като космическо присъствие.

Гениалният акт е повече от естетически; той е перформативен акт.

Геният дава ново правило на природата. Гениалното правило е хибрид.

## ЛИТЕРАТУРА

ЕКЕРМАН, Й. П. *Разговори с Гьоте*. Прев. Д. Осинин, П. Николова. София: Наука и изкуство, 1966. [ECKERMANN, J. P. *Razgovori s Gyote*. Prev. D. Osinin, P. Nikolova. Sofia: Nauka i izkustvo, 1966.]

ЕЛИЪТ, Т. С. Що е класик? – В: Т. С. ЕЛИЪТ. *Традиция и индивидуален талант*. Прев. Л. Колечкова. София: Георги Бакалов, 1980. [ELIOT, T. S. *Shto e klasik?* – V: *Traditsiya i individualen talant*. Prev. L. Kolechkova. Sofia: Georgi Bakalov, 1980.]

КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов. Трето издание. София: АИ „Марин Дринов“, 1993. [KANT, I. *Kritika na sposobnostta za sazhdenie*. Treto izdanie. Prev. T. Torbov. Sofia: AI “Marin Drinov”, 1993.]

КИНЯР, П. *Секс и ужас*. Прев. И. Кръстева. София: ЛИК, 2000. [QUIGNARD, P. *Sex i uzhas*. Prev. I. Krasteva. Sofia: LIK, 2000.]

ЛОТРЕАМОН. *Песните на Малдорор*. Прев. С. Гечев. София: Прозорец, 1993. [LAUTRÉAMONT. *Pesnite na Maldoror*. Prev. S. Gechev. Sofia: Prozorets, 1993.]

МАНЧЕВ, Б. *Невъобразимото. Опити по философия на образа*. София: НБУ, 2003. [MANCHEV, B. *Nevaobrazimoto. Opiti po filsofiya na obraza*. Sofia: NBU, 2003.]

МАНЧЕВ, Б. *Облаци. Философия на свободното тяло*. София: Метеор, 2017. [MANCHEV, B. *Clouds. Philosophy of the Free Body*. Sofia: Meteor, 2019.]

МАНЧЕВ, Б. *Нов Атанор. Начала на философската фантастика*. София: Метеор, 2019. [MANCHEV, B. *Nov Atanor. Nachala na filsofskata fantastika*. Sofia: Meteor, 2019/2020.]

МАНЧЕВ, Б. Фаетон: Изверги. – В: ВАСЕВА, А., Б. МАНЧЕВ. *Метеор. Избрани театрални текстове*. София: Метеор, 2018. [MANCHEV, B. Faeton: Izvergi. – V: VASEVA, A., B. MANCHEV. *Meteor. Izbrani teatralni tekstove*. Sofia: Meteor, 2022.]

МАНЧЕВ, Б. Пътуване към ада. – В: ВАСЕВА, А., Б. МАНЧЕВ. *Метеор. Избрани театрални текстове*. София: Метеор, 2018. [MANCHEV, B. Patuvane kam ada. – V: VASEVA, A., B. MANCHEV. *Meteor. Izbrani teatralni tekstove*. Sofia: Meteor, 2022.]

МАНЧЕВ, Б. Фрагмент за Малдорор. – В: ВАСЕВА, А. *Театър на невъзможното*. София: Метеор, 2022. [MANCHEV, B. Fragment za Madoror. – V: VASEVA, A. *Teatar na nevazmozhnoto*. Sofia: Meteor, 2022.]

ПЛАТОН. Тимей. Прев. Г. Михайлов. – В: ПЛАТОН. *Диалози*. Т. 4. Прев.

Б. Богданов, Г. Марковски, Г. Михайлов. София: Наука и изкуство, 1990. [PLATO. Timey. Prev. G. Mihaylov. – V: PLATO. *Dialozi*. Т. 4. Prev. B. Bogdanov, G. Markovski, G. Mihaylov. Sofia: Nauka i izkustvo, 1990.]

ХЕРАКЛИТ ЕФЕСКИ. *Проникновения*. Прев. А. Райков. София: Гутенберг, 2016. [HERAKLITUS. *Proniknoveniya*. Prev. A. Raykov. Sofia: Gutenberg, 2016.]

BLANCHOT, M. *Lautréamont et Sade*. Paris: Les éditions de Minuit, 2016 [Kindle edition].

GILLESPIE, M. A. Descartes and the Deceiver God. – In: GILLESPIE, M. A. *Nihilism before Nietzsche*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, pp. 1–32.

LAUTRÉAMONT. *Poésies*. Paris: 1870 [Kindle edition].

LINDER, H. R. *Lautréamont: Sein Werk und sein Weltbild*. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel. Buchdruckerei Dr. J. Weiß, Affoltern am Albis, 1947.

NESSELROTH, P. W. *Lautréamont's Imagery: A Stylistic Approach*. Genève: Librairie Droz, 1969.

NESSELROTH, P. W. Lautréamont: Le sens de la forme. – *Littérature*, 1975, No. 17, p. 73–83.

PLATO. *The Seventh Letter*. Trans. G. Burges. Lazy Raven Publishing, 2017 [Kindle edition].

SCHWENGER, P. Phenomenology of the Scream. – *Critical Inquiry*, 2/2014, pp. 382–395.

## LAUTRÉAMONT: GENIOLOGY / DEAMONOLOGY

**Abstract.** This text attempts to explore the correspondence between Immanuel Kant's notion of genius and the representation of the figure of the genius in "The Chants of Maldoror" by Isidor Ducasse, Comte de Lautréamont. The aim is to show how and to what extent Kant's well-known definition is supported and overturned in the medium of the fictional text. As the genius of Kant is a miraculous complex of imagination, reason, taste and spirit, Maldoror is his dark double, an inverted reflection, a daimon, who weaves the ontological texture of the world, a celestial force who sets the world in the flames of the revolution. By means of a recuperation of the classical heritage of the notion of *daimon* and its intersection with Kant's aesthetic of the sublime, a new perspective reveals itself. Maldoror posits himself as a genius through the interaction with the sublime. The first front of the sublime unfolds in the traditional images of the ocean and the mathematics, representing the Kantian notions of the dynamic and the mathematical sublime. However, Lautréamont discloses new fronts of the sublime in the territories of *sublimitas*, of the apocalyptic, chaotic figures, matter and forces, the origin of which can be traced back to Antiquity. The genius is not anymore a figure of the light of reason, but an enigmatic darkness whose energy bursts on the surface of existence

as destruction, violence, chaos and death. Negativity here presents a radical experience, which transforms all into absolute freedom, into a life without limits. Lautréamont breaks through the aesthetic limitation of the act of genius, drawn by Kant, and turns the fictional text into a laboratory in genetic engineering, projecting from the heart of aesthetics a new imperative: the use of the medium of literature as an experimental space for transformation of nature.

*Keywords:* genius, sublime, revolution, nature, daimon

**Bozhana Filipova**, PhD, Senior assistant professor  
Department of Comparative Literature, Institute for Literature –  
Bulgarian Academy of Sciences  
52 Shipchenski Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria  
Email: bozhanafilipova@gmail.com

**Виолета Вичева**, гл. ас. д-р

*Институт за литература – Българска академия на науките*

## **СЛЕДВАЩАТА ЛЮБОВНА ИСТОРИЯ. РОМАНЪТ „АЛЕГРО ПАСТЕЛ“ ОТ ЛАЙФ РАНД**

**Резюме.** Студията поставя въпроса дали след доминацията на индивидуализма като главен житейски принцип в постмодерното време, настъпва преосмисляне на важността на интересубективните връзки и тяхното обновяване. В центъра на изследването е репрезентацията на хетеросексуалната любовна връзка в романа „Allegro Pastel“ от съвременния немскоезичен писател Лайф Ранд. Тя е разгледана на фона на теории за посттрадиционната общност и мястото на любовта в нея на знакови социолози и философи като Улрих Бек, Юрген Хабермас, Зигмунт Бауман, Ерих Фром и в съпоставка с още по-нови изследвания върху любовта като тези на Ева Илуз, Ангелика Кребс, Аарон Бен Зеев. Текстът се опитва да защити тезата, че романът на Ранд представя едно ново, освободено от предразсъдъци понятие за любов, което чрез иронията като основен инструмент, е противопоставено на установената (и проблематична) представа за романтична любов. *Ключови думи:* романтична любов, индивидуализация, постмодерност, Лайф Ранд, ирония.

### **1. Устойчив идеал**

Толкова много е писано и казано за любовта, че едва ли е останал неизследван аспект от нейната същност. Чели сме както за великата любов, която преодолява всяко препятствие, така и за всекидневната любов, изразена в малките жестове, както за изпепеляващата страст, така и за любовта, прераснала с годините в приятелство. Познати са ни всякакви лица на любовта: „Любовта е нежна, любовта е жестока. Любовта е преходна; любовта е вечна. Любовта е рай; любовта е ад [...]“<sup>1</sup>

Популярната култура не спира да ни убеждава, че любовта е всичко, от което имаме нужда („All you need is love“). Философът Аарон Бен Зеев посочва, че романтичната идеология, и то по начина, по който е интерпретирана основно в тривиалните форми на изкуство, оформя представата за любовта на съвременния човек още от ранна детска възраст.

Тази идеология се среща в романите, които четем, във филмите, които гледаме, в песните, които слушаме. Романтичната идеология е част от

---

<sup>1</sup> ДЕ СУЗА, Р. *Кратко въведение в любовта*. София: Колибри, 2019, с. 18.

възпитанието и образованието, което децата ни получават още от малки, когато започват да гледат филмите на Дисни и да слушат приказки. Тя продължава да доминира и живота им на възрастни и кулминира в клетвата им да живеят заедно, дълго и щастливо.<sup>23</sup>

Схващането, че любовта е от изключително значение в живота на човек и в идеалния случай се проявява във (вечно) обвързване на влюбените, е до голяма степен стабилно в модерното Западно общество. Какво означава този идеал на практика – извън холивудското кино и популярната музика – доста точно формулира германската философка Ангелика Кребс, според която любовта е „вътрешно присъща на добрия живот“ и представлява „споделянето на живота“, преследването на „обща проекция: далечно пътешествие, градината, музиката, децата.“<sup>44</sup>

Настоящото изследване ще се фокусира върху един друг възможен образ на любовта, далеч по-малко ограничаващ, тъй като отхвърля валидните стереотипи относно осъществяването на любовта и материализирането ѝ в „общ проект“. Става въпрос за любовта, както е представена в романа „Алегро пастел“ (2020) от германския писател Лайф Ранд. За да се открие свободомислието и толерантността на тази любов, които не са за сметка на нейната автентичност или трайност, на следващите страници ще бъдат представени и някои утвърдени гледни точки относно мястото и същността на любовта в Западното общество от средата на XX в. до непосредствената ни съвременност.

## 1. 1. Застрашената любов

Един от най-значимите социолози от втората половина на XX век, Улрих Бек поставя акцент върху ролята на любовта в съвременното общество, отреждайки ѝ статута на нова религия. В съвместния труд с Елизабет Бек-Гернхайм от 1990 г. „Напълно нормалният хаос на любовта“ (*Das ganz normale Chaos der Liebe*) двамата заключават:

[...] нескромно [...] търсим смисъла на съществуването в пост-християнското модерно общество и откритието ни, съвсем просто казано и не по социологически, е че това е любовта. Гледайки към бъдещето, човек спокойно може да предположи, че любовта [...] ще се окаже основен източник на удовлетворение и усещане за смисъл в живота.<sup>5</sup>

Заедно с това обаче социолозите смятат, че любовта е в постоянна конкуренция със стремежа към свобода и че дори именно сблъсъкът между

<sup>2</sup> BEN ZE'EV, A. *In The Name of Love: Romantic ideology and its victims*. New York: Oxford University Press, 2008, p. 7.

<sup>3</sup> Оттук нататък всички цитати от чуждоезични източници са в мой превод, В. В.

<sup>4</sup> KREBS, A. Eine dialogische Philosophie der Liebe. – *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, LVII, 2009, № 5, pp. 729–743.

<sup>5</sup> BECK, U., E. BECK-GERNSHEIM. *The Normal Chaos of Love*. Cambridge: Polity Press, 1995, p. 169.

любовта и свободата е определящ за епохата на Рефлексивната модерност<sup>6</sup>, в която живеем. Тъкмо стремежът към свобода според Бек и Бек-Гернсхайм ще прави любовта „все по-важна, но и все по-невъзможна“<sup>7</sup>.

Забележителното е, че това двуполусно развитие, което предвиждат, те обясняват с разрастването на обхвата и влиянието на един и същи процес – индивидуализацията в обществото, настъпваща с неговата модернизация и резултат от еманципацията на индивида от нормативните предписания на традиционната общност. Пред освобождения от традиционните социални норми и взел съдбата си в свои ръце модерен човек се разкриват неограничени възможности. Същевременно чрез императива непрестанно да изследва и развива своя потенциал, да търси и да бъде себе си – фрази, превърнали се в лайтмотив на съвременните либерални общества – индивидуализацията всъщност налага на субекта един стандартизиран идеал за добър живот.<sup>8</sup> В опита си да го постигне, индивидът трябва да отговаря на определени условия – всъщност изискванията на капиталистическия трудов пазар – да бъде гъвкав, мобилен и адаптивен към бързо променяща се среда, често непроницаема за самия него.<sup>9</sup>

Така съвременният човек се оказва в парадоксалната ситуация да е принуден да бъде свободен, и то по точно определен начин. Тази екзистенциална безизходица поражда усещане за несигурност, което той се опитва да компенсира, търсейки близост, топлота и разбиране у другия. На този копнеж към споделеност според Улрих Бек и Елизабет Бек-Гернсхайм се дължи неимоверната важност на любовта в епохата на Рефлексивната модерност – тя е решението на задачата как новите несигурности, възникнали вследствие индивидуализацията да бъдат смекчени. Според двамата изследователи любовната двойка е онази общностна форма, която предлага сигурност, ограничавайки минимално автономията и гъвкавостта на отделния индивид. Любовната връзка предоставя необходимата подкрепа и нужното пространство за себеизразяване, неподлежащо на стандартизация и стереотипизация. Тя е „най-сигурното убежище“, „контраиндивидуализация“.<sup>10</sup> Двойката е мястото, „в което може да продължим да откриваме и да бъдем себе си, проявявайки всички различни аспекти на личността си, но да различи-

---

<sup>6</sup> Теорията за Рефлексивната модерност е съвместно изградена от Улрих Бек, Антъни Гидънс и Скот Лаш; най-общо казано, това е модерността, която е конфронтирана с (негативните) последици от процеса на напредващата модернизация т.е. настоящата късна фаза на модерност. Конкурентни понятия са Късна модерност (Гидънс), Втора модерност, Ликвидна модерност (Бауман), Постмодерност (Лиотар, Бодрияр, Велш).

<sup>7</sup> BECK, U., E. BECK-GERNSCHEIM. *The Normal Chaos of Love*, p. 2.

<sup>8</sup> HABERMAS, J. Individualisierung durch Vergesellschaftung. – In: BECK, U., E. BECK-GERNSCHEIM (Hg.). *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Fr. a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 441.

<sup>9</sup> BECK, U. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2016, p. 13, eBook.

<sup>10</sup> BECK, U., E. BECK-GERNSCHEIM. *The Normal Chaos of Love*, p. 197.



таме на постоянната подкрепа и присъствие на своя партньор“.<sup>11</sup> Накратко, в епохата на Рефлексивната модерност любовта е едновременно свобода и сигурност – ценности от екзистенциално значение за съвременния индивид.

На това място възниква въпросът защо тогава тя би била застрашена. Според Бек и Бек-Гернсхайм именно съзнанието за обусловеността на любовта от автономността на всеки от партньорите я прави привлекателна, но едновременно с това и неустойчива. Днес двама души започват връзка, като са напълно наясно, че всеки от тях е абсолютно свободен да я прекрати в момента, в който тя престане да бъде удовлетворяваща. При липсата на външна регулация, шаблон връзката представлява „празна бланка“<sup>12</sup>, която страните попълват единствено според собствените си разбирания за споделеност, грижа, интимност – или каквато и да било представа за щастлива любов. Това, разбира се, предполага по-голяма степен на удовлетворение, но и означава, че всеки може да продължи да търси най-доброто според своите критерии, ако не го намира в настоящите отношения. Авторите на „Нормалния хаос“ изглежда не приемат това развитие като симптом на девалвацията на любовта като ценност в съвременното общество, тъй като те всъщност говорят за нестабилността на връзката, а не на любовта, говорят за „нормализиране на раздялата“<sup>13</sup>, т. е. за трансформация на общоприетата традиционна форма на социалната организация на любовта – (брачният) съюз, сключен между двама влюбени.

[...] какво ще излезе от семейството, този рай на домашното блаженство? Семейство, разбира се! Само че различно, [...] нови аранжimenti след развода, повторно сключване на брак, пак развод, нови ансамбли от твоите, моите, нашите деца [...]<sup>14</sup>

На този фон е трудно да се тълкува необичайният за социологическо изследване завършек на труда им, защото той съдържа една недвусмислено песимистична прогноза за бъдещето на любовта, която надминава очакването за повишаване дела на разводите и разделите. За финал те поместват без коментар, цялото есе на носителката на „Пулицър“ Елън Гудман, озаглавено „Последният ден на св. Валентин“. В него е обрисован свят, в който на любовта се гледа като на проблем за здравето и професионалната продуктивност на индивида и благодарение на специални мерки обществото е успяло да заживее в една пост-любовна ера, в която е постигната „чудесната цел на умереност във всичко, освен в нещастieto“<sup>15</sup>. Чрез текста на Гудман Елиза-

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 175.

<sup>12</sup> Ibid., p. 10.

<sup>13</sup> BECK-GERNSHEIM, E. Stabilität der Familie oder Stabilität des Wandels? Zur Dynamik der Familienentwicklung. – In: BECK, U., P. SOPP (Hg.). *Individualisierung und Integration. Neue Konfliktlinien und neuer Integrationsmodus*. Opladen: Leske&Budrich, 1997, S. 66.

<sup>14</sup> BECK, U., E. BECK-GERNSHEIM. *The Normal Chaos of Love*, p. 12.

<sup>15</sup> Ibid., p. 236.

бет и Улрих Бек дават прогноза за бъдещ (междувременно станал настоящ) свят, в който любовта отсъства, хората са нещастни, но явно и неспособни да прозрат причината за това. Любовта е наистина важна, но в очите на външен наблюдател и анализатор от миналото, каквито се явяват двамата социолози, цитиращи есето, докато бъдещото общество я е намерило за излишна, приоритизирайки рационалността спрямо емоционалността, без да осъзнава, че това е произходът на нещастieto му. По този начин Бек-Гернхайм и Бек всъщност имплицитно слагат знак за равенство между любовта и брака (дълготрайната връзка), чиято неустойчивост – а не тази на любовта – са констатирани в изследването си. Изглежда, че според тях нормализирането на раздялата все пак в един момент ще доведе до изчезването на любовта и те отправят своеобразно предупреждение, че наред с любовта с това са застрашени и смисълът и щастието в живота.

В настъпилния XXI век Зигмунт Бауман и Ева Илуз говорят съответно за крехкостта и за края на любовта, също вменявайки на съвременния субект незаинтересоваността или неспособността да оцени нейната важност. Днес не живеем в пост-любовна ера като от есето на Елън Гудман, дори на пръв поглед е точно обратното: „*Връзката* в наши дни е най-горещата тема и изглежда е смятана за единствената игра, която си струва да се играе“<sup>16</sup>. Според Бауман, както и според Илуз обаче на днешната любов ѝ липсват определени качества, за да бъде пълноценна. От една страна, тя или е деградирала до ефимерно преживяване, или не успява да изпълни функцията си на сигурно убежище, а напротив, превърнала се е в извор на несигурност. Зигмунт Бауман твърди, че в нашата консуматорска култура на любовта се гледа като на стока. Подобно начина, по който очакваме подобренията в следващия модел на любимия си продукт, сме свикнали да мислим, че „следващата любов ще е по-вълнуващо преживяване от настоящата, но все пак не толкова, колкото по-следващата“<sup>17</sup>. Опирайки се на Ерих Фром, Бауман въвежда две нови „таксономични категории“, според него сраснали се една с друга – *homo consumens* и *homo sexualis*. Точно както консумеризмът не се изразява в трупането и съхранението на стоки, а в тяхното мигновено потребление, така и сексуалността на гражданина на Ликвидната модерност<sup>18</sup> се е „еманципирала“ от неговата емоционалност и се осъществява в множество несантиментални мигновени преживявания вместо в трайни връзки или още по-рядко във вечната любов. Да изгражда устойчиви ангажменти не е в природата на *homo consumens / sexualis*, а *homo faber*, градящият човек е изчезващ вид.

---

<sup>16</sup> BAUMAN, Z. *Liquid love. The Fraylty of Human Bonds*. Cambridge: Polity, 2003, p. 7.

<sup>17</sup> Ibid., p. 16.

<sup>18</sup> Термин, въведен от Зигмунт Бауман, отнасящ се до съвременното състояние на обществото, в което всичко устойчиво, трайно, продължително, обвързващо се приема за прекалено задължаващо, натоварващо и ограничаващо индивида; Бауман използва и термините „Лека модерност“ и „Втора модерност“ в контраст с „Първата“ и „Тежката модерност“.

Принципът на грижата за другия (*Fürsein* по Хайдегер), на който са се основавали интересубективните отношения при *homo faber* вече е невалиден, смята Зигмунт Бауман.<sup>19</sup>

Ева Илуз също изследва ефекта от проникването на капиталистическата логика и консуматорските механизми в сферата на интимните отношения: „Олекотяването на връзките и разпадът на стабилните любовни ангажименти са различни психологически отговори на една и съща матрица от културни, икономически и социални сили“.<sup>20</sup> За да опише влиянието на тези глобално активни сили върху любовните взаимоотношения, Илуз въвежда понятието негативна връзка (*negative relation*). При негативната връзка страните са неспособни да

дефинират, преценяват или направляват според някакъв предвидим и стабилен социален сценарий отношенията, в които встъпват [...] Не договорна логика, а всеобхватна, хронична и структурна несигурност сега е в основата на формирането на сексуални или романтични отношения.<sup>21</sup>

Пребиваването в негативната връзка е състояние на постоянна тревожност, а актът на нейното прекратяване носи потвърждение в по-голяма степен в сравнение със започването или поддържането ѝ. Изборът връзката да бъде прекратена поради несигурност относно начина как да бъде организирана социоложката нарича негативен избор. Според Илуз съвременните хора вместо да се опитват да градят или запазват връзката, влагат повече усилия да развият „умения за самостоятелност [...] техники за отстояване на достойнството си, за облекчаване на тревожността, повишаване на ефективността си“<sup>22</sup>, които биха им били от полза при прекратяването ѝ.

За сметка на придобиването на тези умения индивидът става все по-малко способен да култивира у себе си способността да обича – такава е оценката на социалния психолог и философ Ерих Фром, направена още през 1956 г. – преди Елизабет и Улрих Бек да прогнозираят, а Зигмунт Бауман и Ева Илуз да констатираят повече или по-малко категорично края на любовта. В изключително популярната си книга „Изкуството да обичаш“ Фром твърди, че любовта е активен подход към другия, че е усилие, прекалено натоварващо за представителя на капиталистическото консуматорско общество: „Никой обективен наблюдател на нашия Западен живот не може да се съмнява, че любовта [...] е сравнително рядък феномен и мястото ѝ е заето от редица форми на псевдолюбов [...]“<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> BAUMAN, Z. *Liquid love. The Fraylty of Human Bonds*, pp. 55–58.

<sup>20</sup> ILLOUZ, E. *The End of Love: a sociology of negative relations*. New York: Oxford University Press, 2019, p. 272.

<sup>21</sup> Ibid., p. 19.

<sup>22</sup> Ibid., p. 293.

<sup>23</sup> FROMM, E. *The Art of Loving*. New York: Harper Perennial, 2006, p. 59.

Според всички тези накратко обобщени теории любовта е застрашена, изчезваща под влиянието на ликвидната пазарна логика и консуматорския начин на мислене, контаминирали емоционалната сфера.<sup>24</sup>

Но ако любовта и съвременният свят са несъвместими, а любовта е определяща за щастливия живот, то съществува ли възможност гражданите на Ликвидната модерност изобщо да го постигнат? Според Ерих Фром, въпреки почти сигурните изгледи за провал, индивидът е неспособен да се откаже от опитите да обича и все пак намира всичко друго за по-важно – „[у]спех, престиж, пари и власт“.<sup>25</sup> Означава ли това, че ‚истинската‘ любов днес е заменена от някаква форма на псевдоинтимност, можем ли да се надяваме на нещо повече от краткотраен заместител?

## 2. Ново понятие за любов?

Какво би могло да бъде едно ново, съвместимо с днешната епоха понятие за любов и откъде би могло да дойде? Оттам, откъдето се е родило и предишното, стига да четем без предразсъдъци.

Като литературовед не можем да не забележа, че изследователите, чиито теории за състоянието и бъдещето на любовта представих досега, често се позовават на художествената литература – Лев Толстой (при Илуз), Роберт Музил (при Бауман) Хенрик Ибсен, Готфрид Бен, Шарлот Бронте, Майкъл Кънингам (при Бек/Бек-Гернхайм), Олдъс Хъксли (при Фром) са само част от цитираните писатели. Философията, социологията, културологията често използват литературата като извор, с който да подкрепят аргументацията си. Диагнозите на социалните тенденции и прогнозите за тяхната посока трудно могат да бъдат проверени, но анализът на чувствителни за спецификите на времето художествени произведения е възможен подход към решението на този проблем. Настоящият текст изхожда от идеята, че изкуството и литературата не само могат да служат за потвърждение или отхвърляне на теоретичните постановки на социалните науки, а в същността си съдържат нови концепции за развитието на обществото.<sup>26</sup>

Ето защо, в търсене, ако не на ново понятие за любов – което би било твърде амбициозна задача – то поне на ново направление в изкуството на любовта, на следващите страници ще предложа интерпретация на романа

---

<sup>24</sup> За разпада на общността под влиянието на модернизацията и капитализма вж. също: TÖNNIES, F. *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Kommunismus und des Sozialismus als empirischer Kulturformen*. Leipzig: Fues, 1887.

<sup>25</sup> FROMM, E. L. с., р. 13.

<sup>26</sup> Герхард Нойман говори за литературата като за „казуистика на културни теми“. Според него литературните текстове могат да се разглеждат не само като източник на информация, а и като критически коментар на културните процеси, които рефлектират и трансформират. Вж.: *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München: W. Fink, 2000.

„Алегро пастел“ („Allegro Pastell“, 2020) от германския писател Лайф Ранд, разглеждайки образа на любовта, който той създава, на фона на разбирането за изчезващата ‚истинска‘ любов.

### 3. „Алегро Пастел“. Следващата любовна история на Германия

Слоганът, с който издателство „Кипенхойер и Вич“ промотира книгата, гласи: *Germany's next love story*. Маниерната употреба на английски език и аналогията със заглавие, типично за т. нар. риалити формати<sup>27</sup> звучат иронично и създават предварително очакване за не особена задълбоченост, за някаква несериозна лековатост и псевдоавтентичност на любовната история, която ще бъде разказана. Очакване, отговарящо на есхатологичното мислене за любовта. Сякаш е по-трудно да се допусне, че от духа на съвременната епоха може да произлезе нов аранжимент на интерсубективните отношения, който да отговаря на конвенционалното разбиране за истинска любов.

Точно такава нагласа бележи до голяма степен рецепцията на произведението в Германия. Положителните рецензии изтъкват прецизия език на автора, разкриващ „дълбинните структури на съвременната култура и комуникация“<sup>28</sup>, финия му усет за „тенденциите, кодовете и консуматорските навици на нашето медиално импрегнирано настояще“ и иронията, с която избличава „застиналите в саморефлексия доволни представители“<sup>29</sup> на поколението на трийсетгодишните, интересуващи се главно от „секс, партита, наркотици, пътешествия или ресторанти“. Негативната критика вижда самия роман като част от тази култура, някои рецензенти го намират за „хубав, но малко плитък“. Както положителните, така и отрицателните отзиви са обединени около това, че отношенията между Таня и Жером са „хладки“, любовта им е безстрастна, лишена от спонтанност, а те самите са повърхностни и егоцентрични и най-големият им проблем е, че всъщност нямат проблеми.<sup>30</sup> Кристина Маид-Цинке дори леко „потръпва, надявайки се, че в романа е репрезентирана само една от много фасети“ на съвременното германско общество<sup>31</sup>.

На пръв поглед подобен прочит на романа като критика на нежеланието и неспособността на съвременния човек да гради дълбоки и трай-

---

<sup>27</sup> Например *Germany's Next Top Model* и др.

<sup>28</sup> MANGOLD, I. Das absolute jetzt. – *Die Zeit*, 2020, № 11, 5.03.2020: <https://www.zeit.de/2020/11/leif-randt-allegro-pastell-rezension-buch-literatur/komplettansicht>.

<sup>29</sup> RABE, J. Geradewegs ins Herz unserer schrägen Gegenwart. – *Süddeutsche Zeitung*, 7.03.2020: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/leif-randt-allegro-pastellkritik-roman-1.4834307>.

<sup>30</sup> MATHEUS, P. Ein lauwarmer Schrei nach Liebe. – *Aufklappen*, 6.04.2020: <https://aufklappen.com/2020/04/06/ein-lauwarmer-schrei-nach-liebe-leif-randt-allegro-pastell/>.

<sup>31</sup> MAID-ZINKE, Ch. Die Tristesse der Distinktion. – *Litrix*, 17.04.2020: <https://www.litrix.de/de/buecher.cfm?publicationId=3423>.

ни взаимоотношения, като предупреждение за настъпващата доминация на *homo consumens/sexualis* над изчезващия *homo faber* може да бъде оправдан.

Действието в „Алегро пастел“ обхваща периода между април 2018 г. и август 2019 година. В центъра на повествованието е любовната връзка между Таня Арнхайм, многообещаваща писателка в края на двайсетте си години и Жером Даймлер, успешен уебдизайнер в средата на трийсетте. Докато Таня чака вдъхновение за втория си роман в Берлин, Жером програмира уебсайтове в наследеното от родители си бунгало край Майн до Франкфурт. Както подсказва заглавието, те водят относително безгрижен, финансово подсигурен и лишен от напрежение живот, жизнерадостно-пастелен. Връзката им от разстояние функционира перфектно – поддържат я чрез непрекъснатата размяна на съобщения и снимки, а от време на време споделят и аналоговите си светове, прекарвайки заедно дълъг уикенд в Берлин или край Майн.

Таня беше дефинирала три фази от цикъла на връзката им: първо – изживяване на физическа близост по време на взаимните им посещения, второ – интензивен диалог от разстояние и трето – напрегнато очакване на насрочената среща. Всяка от тези фази си имаше основание и докато тя можеше да разчита напълно и на трите, щеше да е щастлива да остане с Жером. (AP: 53)<sup>32</sup>

Дори в този толкова кратък откъс могат да се открият белезите на неустойчивата, ликвидна любов. Разстоянието, преодолявано само за кратки моменти на физическа близост, е знак за липса на готовност у персонажите да поемат по-обвързващ ангажимент, а поставянето на условие, от чието изпълнение зависи продължителността на връзката, говори, че възможността тя да приключи е приемана за нормална. И не на последно място, самото мислене за връзката като за предвидима поредица от фази показва степента на рационализация на емоционалния живот на двамата герои – разумна калкулация на съотношението между вложеното усилие и поетия риск. Накрая Жером и Таня наистина се разделят. Скептичната нагласа на двамата герои към традиционната организация на любовната връзка е недвусмислено заявена от самите тях: „В момента в Берлин има една тенденция, която не ми харесва. Младите хора отново търсят сериозни връзки. Много хора проста станаха по-прагматични. Страхуват се“ (AP: 44). Жером гледа на себе си като на: „либерален партньор [...] на когото жени, мечтаещи в крайна сметка да живеят точно като родителите си, не биха подхождали“ (AP: 37).

Степента на дискомфорт, която двамата изпитват спрямо поемането на траен ангажимент изобщо, е загатната и от множество дребни детайли: „[съобщението] междувременно се беше изтрило от само себе си, тъй като Таня с неохота натискаше бутона *занази*“; освен това тя като писателка смята, че „човек

---

<sup>32</sup> AP – LEIF, R. *Allegro Pastell*. Berlin: Kiepenheuer und Witsch, 2020.

никога не бива да дефинира съвсем точно темата си” (AP: 15); на Жером пък не му е приятно „да вижда името си наред с имената на други хора в подписки дори когато подкрепя каузата сто процента“ (AP: 64). Отхвърлянето на всичко трайно и обвързващо, съчетано с обострената чувствителност на героите към външната форма на нещата, създава онова усещане за повърхностност, която критиката регистрира като тяхна надделяваща черта. От друга страна, тези особености на двамата герои биха могли да бъдат мислени и с оглед теорията на социолога Андреас Реквиц за сингуларизацията. С този термин той описва стремежа на представителите на т.нар. от него „глобална хиперкултура“ към неповторимо, оригинално, но и атрактивно за останалите себепрезентиране.<sup>33</sup>

Централен [за сингуларизацията] е сложният стремеж към уникалност и необичайност, чието постигане е не само субективно желание, а по парадоксален начин се е превърнало и в обществено очакване [...] В модуса на сингуларизация животът не просто се живее, той бива *куруран*.<sup>34</sup>

На опашката на партито на Cocktail-d'Amore Тания носеше обувки за бадминтон на марката Артенго на Декатлон. Беше сто процента сигурна, че е единствената на тази опашка, която носи обувки за бадминтон [...]. (AP:24)

Да харесва мисъл, която би смутила други – това беше типично за новия Жером [...]. (AP: 6)

Тания и Жером далеч не са объркани пред множеството възможности за избор, както постмодерните субекти, които проектира Илуз, и с готовност отговарят на общественото очакване за сингуларност, подхождайки креативно към естетизирането на всички аспекти от живота си, дори на връзката помежду си:

Съвместният ритуал се състоеше в това, в рамките на трийсет минути да изпият точно три чаши зелен чай, седейки мълчаливо на балкона. [...] Всъщност двамата обожаваха да разговарят и Жером беше убеден, че способността да си говорят едва ли не безкрайно стои в основата на връзката им, още преди всякакво физическо привличане. Благодарение на чаената церемония си бяха доказали, че могат и да мълчат заедно. (AP: 57)

Изниква въпросът какво всъщност изпитват двамата един към друг, след като не се фокусират върху осъществяването на традиционен дълготраен съвместен проект (семейство, брак) и гледат така рационално на раздялата. Може ли тяхната любов да се приема за „истинска“ или е просто сурогатна интимност, перформативна близост, стилизирана под натиска на постмодерния императив на сингуларизацията?

---

<sup>33</sup> RECKWITZ, A. Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus. – In: BLUMENREICH, U., S. DENGEL, W. HIPPE, N. SIEVERS (Hg). *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18: Welt. Kultur. Politik. – Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018, pp. 81–90.

<sup>34</sup> RECKWITZ, A. *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Fr. a. M.: Suhrkamp, 2017, p. 9.

### 3.1. Любовта в „Алегро пастел“ и изкуството да обичаш на Ерих Фром

„Почти всички „експерти“, писали по темата, нямат търпение да ни кажат как да различим истинската любов от фалшификатите [...]“, пише Роналд де Суза.<sup>35</sup> В търсене на възможно най-обективен критерий, според който може да бъде изпитана автентичността на любовта между Тانيا и Жером, за „експертно“ мнение ще приема тезите на Ерих Фром, изложени в „Изкуството да обичаш“. Това и до днес е една от най-популярните книги по въпроса извън жанра на литературата за самопомощ и би могло да се приеме, че е повлияла разбирането за любовта на широк кръг хора.<sup>36</sup> Ще разгледам отношенията между двамата протагонисти в романа на фона на някои от съществените характеристики на любовта според Фром.

#### 3.1.1. Любовта е (зряло) решение на екзистенциалния проблем

Екзистенциален проблем Ерих Фром нарича копнежът на човека, изтръгнат с раждането си от първичното единение с природата, да възстанови тази първоначална хармония. Тъй като обаче тя е безвъзвратно изгубена, на индивида му остава единствено да се стреми към постигане на единение с друго човешко същество чрез любовта.<sup>37</sup> По този начин Ерих Фром ѝ отрежда централно място, определя я като смисъл и като най-важна цел в живота, която човек отчаяно се стреми да постигне, за да преодолее „тревожността, породена от откъсването“<sup>38</sup>.

Жером и Тانيا не се стремят отчаяно към каквото и да било. Превърнали са умереността в своя философия. В романа това е изразено многократно чрез детайли като предпочитанието им към евтина улична храна: „приятно стандартна пица на парче“ (AP: 201), не прекалено скъпо облекло (Тانيا е почитателка на веригата „Декатлон“ – AP: 24, 61, 168), безопасни наркотици (поръчани по интернет от saferparty.ch – AP: 24). Героите приемат и проблемите като част от необходимия баланс за добър живот: „As long as you're going up and down you're all good“ (AP: 79). В такъв смисъл те наистина нямат проблеми. Този светоглед пренасят и в отношенията помежду си – за Жером „да познава Тانيا беше подарък, но времето преди нея също му харесваше“ (AP: 38), а Тانيا усеща, че е „безспорно правилно [да е] с Жером, но и много други неща биха били правилни“ (AP: 129). За двамата смисълът на живота не се изчерпва с връзката им, надяват се на най-доброто, което им е отредено заедно или поотделно. Жером, „на трийсет и пет, [иска да] консерви-

<sup>35</sup> ДЕ СУЗА, Р. Цит. съч., с. 21.

<sup>36</sup> В Германия през 2003 г. в издателство „Улщайн“ излиза шейсетото издание, освен това книгата има дваисет и три издания в джобен формат.

<sup>37</sup> Ead. FROMM, E. L. с., р. 12.

<sup>38</sup> Ibid., р. 15.



ра състоянието на дистанцирано жизнеутвърждаваща взаимност [...]“ (AP: 160). За Таня „[...] опцията да може по всяко време да сподели нещо с Жером и да планира следваща среща [предизвиква] чувство на постоянно радостно очакване и огромна стабилност“. От друга страна тя признава пред себе си, „че по-вълнуващо от близостта с партньорите ѝ за нея [е] облекчението, което винаги настъп[ва] след кратката болка от раздялата“ (AP: 51). Както стабилността, така и лекотата от липсата на обвързване са възприемани като ценност от двамата. За тях любовта безспорно е източник на жизнеутвърждаващи емоции, но такива са и пътуването с влак (AP: 57), джогингът (AP: 80, 138), играта на бадминтон (AP: 59, 66), уебдизайнът, писането. Принципът на умереност – умереност във всичко, дори и в нещастieto – който следват, изключва възможността да съсредоточат смисъла на живота си само в едно нещо, дори това да е любовта. Те живеят извън парадигмата на противоречието между свобода и сигурност (а с това и между свобода и любов), за което говорят Бек и Бек-Гернсхайм, а усещането за метафизическа непълнота на съществуването и за самота, определящо състоянието на човека според Фром, им е непознато, следователно те не гледат на любовта нито като на убежище, нито като на решение на екзистенциален проблем.

Като признак за упадък на любовните връзки в съвременната епоха Фром вижда отделянето на сексуалното от емоционалното общуване. В (случайните) сексуални контакти индивидите според него търсят трансцендентно преживяване, което поне за кратко да им върне изгубеното усещане за хармония, но разочарованието след еуфорията не спира да ги тласка към следващия сексуален партньор. Фром говори за пристрастяване към секса. Макар връзката на Таня и Жером да започва със сексуален контакт, който би могъл да бъде и „изпълнение за една нощ“ (AP: 14), той е описан като съдържащ обещание за началото на нещо ново. На по-късен етап, като проява на близост във връзката им, героите вече гледат на секса по различен начин: „[сексът] винаги много ми е харесвал, защото бях влюбен в теб“ (AP: 117). И отговорът на Таня: „Сексът между нас беше добър, защото искахме да сме добри един към друг“ (пак там). Разграничаването на физическия контакт от любовта в романа не е представено като признак на обективизирането на партньора, то не е в разрез с традиционната представа за моногамна романтична връзка. Докато са заедно, Таня и Жером нямат други сексуални контакти, а т.нар. отворена връзка не отговаря на техните разбирания (AP: 189), за разкрепостените партита, посещавани от техни познати са твърде свенливи (AP: 107), а при споменаването на бивши партньори всеки от тях изпитва ревност (AP: 82).

Двамата герои имат трезва преценка за значението на сексуалните преживявания, както сами по себе си без емоционален ангажимент, така и като един от аспектите на любовта, без това да означава, че задължително приоритизират необвързващите контакти пред моногамната връзка или още по-малко, че развиват някаква зависимост към тях.

### **3.1.2. „Любовта е действие, което може да се практикува само в свобода“<sup>39</sup>**

Ерих Фром с право изключва от понятието за любов всякакви патологии, почиващи на накърняване на индивидуалната автономност, като садизъм и мазохизъм, както и романтичната представа за сливане, за размиване на границите между двамата партньори. Отношенията на Тания и Жером по никакъв начин не се основават на асиметрично разпределение на силите и всеки от тях държи особено много на запазването на индивидуалността си, въпреки че са двойка. Връзката им спокойно може да служи за илюстрация на парадокса на любовта, за който говори Фром: „В любовта [...] двама души стават едно и все пак остават двама“<sup>40</sup>. „В кино „Метрополис“ бяха заели седалка за двойки – без подлакътници помежду им – бяха се облегли един на друг и все пак бяха възприели „Назови ме с твоето име“ по съвсем различен начин“ (АР: 19).

Изтъквайки свободата като критерий за истинска любов, Фром изпада в противоречие, поне от перспективата на днешната действителност. Той твърди, че стремежът към равенство между половете води до изчезване на полярността между тях, което от своя страна означава и изчезване на еротичната любов.<sup>41</sup> В ХХI век в демократичните общества идеята за свободата е немислима, без да включва визията за равнопоставеност между мъжете и жените, макар тя до голяма степен да е все още само идеал. В романа осъществяването ѝ на практика изобщо не е поставено под въпрос, което позволява да допуснем, че чрез свободната любов между Тания и Жером произведението скицира един идеален, засега неосъществен обществен ред. Това е внушено съвсем субтилно в романа в друг, напълно всекидневен контекст – Тания няма достатъчно добра интернет връзка: „Далеч все още не живееш в епохата, за която мнозина твърдяха, че вече е настъпила“ (АР: 23). В такъв смисъл образът на любовта в произведението е по-напредничав от идеала на Ерих Фром за свобода във взаимоотношенията.

### **3.1.3. Любовта като действие се изразява в отдаване и в дълбоко познаване същността на любимия<sup>42</sup>**

Отдаването Фром разбира не в смисъла на жертва в името на другия, а по-скоро като споделяне на нещо от себе си. Обичащият споделя с партньора си „част от радостта си, от интересите си, от разбиранията си, от знанията си, от хумора, от тъгата си – от всичко, което е живо в него“.<sup>43</sup>

Въпреки че в по-голямата част от времето Жером и Тания не споделят общо физическо пространство, те комуникират интензивно: „струваше му се ес-

<sup>39</sup> FROMM, E. L. c., p. 21.

<sup>40</sup> Ibid., p. 20.

<sup>41</sup> Ead. ibid., p. 17.

<sup>42</sup> Ead. ibid., pp. 25–30.

<sup>43</sup> Ibid., p. 27.

тествено да ѝ изпраща по няколко кратки съобщения едно след друго“ (АР: 14).

Освен такива съобщения, в които всеки документираща за другия моменти от всекидневието си, те разменят дълги имейли, в които спонтанно изразяват мисли: „личните, неструктурирани имейли, които човек изпраща, без да прочете преди това, бяха може би любимата форма за общуване на Таня“ (АР: 21).

Непринудените им писма са най-недвусмисленото свидетелство в романа за близостта между двамата. Темите варират от оплакване от махмурлука, през истории за семействата им, до съкровени за двамата неща като визията на Жером за бъдещето или творческата криза на Таня. Веднъж тя признава: „Да ти пиша, ми носи повече, отколкото някога ми е давало воденето на дневник“ (АР: 44). Способността на Таня и Жером да разговарят се пренася и в общуването им офлайн, където те продължават да се слушат един друг с интерес дори когато някой от тях повтаря историите си или просто отбелязва, че вече се стъмва по-късно.

Освен този тип споделяне, за който намирам, че отговаря на смисъла, вложен от Фром, в романа класически пример за даване е подаръкът, който Жером подготвя за тридесетия рожден ден на Таня – той създава за нея уебсайт, посвещавайки му няколко месеца внимателна работа. В крайна сметка резултатът е толкова сполучлив и толкова добре съответства на личността ѝ и писателския ѝ образ, че това я плаши и тя се отдръпва.

Парадоксално, докато са разделени, Таня още по-ясно осъзнава колко незаменим за нея е Жером: „На това, че Жером Даймлер не можеше да бъде заместен, в добрите моменти успяваше да гледа като на цезура, която трябва да бъде естетически интерпретирана. В много други моменти просто ѝ се струваше тъжно“ (АР: 80). На друго място тя го определя като „малко по-възрастното ѝ мъжко съответствие“ (АР: 51) – той я познава и разбира най-добре. Знае, че той би разбрал какво има предвид само по ключови думи като „Facebook и French Fries“ (АР: 95) и че би намерил начин да откликне на моментно обзелата я меланхолия и да я разведри.

Опознаването в дълбочина на другия се осъществява в акта на любов, твърди Ерих Фром. Чрез последователно удържания ироничен тон произведението не спира да предизвиква конвенционалната представа за *задълбоченост*. На обикновено приемани за незначителни детайли се придава същата тежест като на традиционно смятани за важни въпроси. Например Таня „100 % разбира“ както радостта на Жером от новата му раница, защото и тя харесва „чара на добре фалшифицираните луксозни стоки“ (АР: 166), така и сериозността му, когато става въпрос за „разработения с обич в продължение на седем месеца“ (АР: 169) проект за сайта ѝ. Жером на свой ред също може отлично да си представи какво харесва Таня в спортните обувки, приличащи на космически кораб, но е в състояние и да прозре, че зад шеговитото ѝ говорене за социологическия курioз, че въпреки че е родена през 88-а, не страда от депресия, се крие притеснението за психично болната ѝ сестра. Отношенията на Таня и Жером се основават на непрекъснатия обмен

на всичко, което ги вълнува, като на базата на това всеки от тях достига все по-близо до същността на другия – те споделят и се опознават, на езика на Фром това би следвало да означава, че се обичат, независимо от факта, че не винаги онова, което споделят и опознават се припокрива с обществения шаблон за важно и стойностно, за „дълбоко“, отразен и в рецензиите на романа.

### **3.1.4. Любовта към себе си като предпоставка на способността да обичаш**

„Положителната нагласа към собствения живот, щастие, растеж, свобода се корени в способността да обичаш [...] Ако индивидът е способен да обича продуктивно, той обича и себе си“<sup>44</sup>. Любовта към себе си е най-комплексният критерий, по който да се сравнява истинската любов, както я вижда Фром, и образът на любовта в произведението, защото тук е важно да се държи сметка за границата между здравословна положителна самооценка и егоизъм. В изграждането на характеристиките на двамата протагонисти в романа тази граница е плаваща и пропусклива.

За Таня и Жером е присъщо едно от може би най-крайните според общественения консенсус проявления на егоизъм<sup>45</sup> – нежеланието да бъдеш родител:

[...] стилистично прецизни текстове относно едно трудно уловимо житейско чувство са напълно безинтересни за деца [...]. Децата на Таня биха били нови хора с нови житейски чувства, върху които тя би имала само частично влияние, докато ролята ѝ на майка би задушила всички други роли. (AP: 192)

Поставена на фона на семейната история на всеки от двамата обаче, тяхната нагласа спрямо родителската роля се очертава като нещо повече от отказ от отговорност или суетен опит за разграничаване от етаблираната норма и може да се тълкува по-скоро като защитна стратегия за избягване на грешките, допуснати от собствените им родители.

Макар родителите му да са били „съвсем окей“ (AP: 121), Жером си спомня моментите, в които като дете се е чувствал уязвим и объркан, без те да забележат. Наблюдавайки група играещи деца, му се струва, че „разпознава старите модели на поведение“ – родителите все така остават „слепи за кризите на своите наследници“:

Може би след първите години бяха претръпнали. Може би бяха наивни. Но може би просто бяха достатъчно интелигентни, за да престанат навреме да се тревожат. Жером си помисли, че що се отнася до него, решението да няма деца е правилно. (AP: 122)

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 45.

<sup>45</sup> Въпреки нарастващата популярност на философията на антинаatalизма (Теофил дьо Жиро).

Ако изглежда, че Жером не иска да е баща, защото по-скоро се тревожи от евентуалното страдание на децата си, което би се дължало на неговата неспособност да е родител, то Тания се притеснява от размера на жертвата, която поемат родителите.

Мисля, че майка ми от десетилетия е в депресия, но не го признава. [...] Тревожа се, че ще се разболея от рак, защото никога не си е позволила да изживее отчаянието си. Смятам, че е изключено да си майка и да не се разпаднеш от това. Родителите са травмирани от факта, че имат деца, това е напълно ясно [...]. (AP: 118)

Този контекст осветява по по-различен начин нежеланието на героите да възприемат и повторят биографичния модел на родителите си и позволява то да се тълкува като грижата им за самите себе си, дори към евентуалните им бъдещи деца, както и като резултат от съчувствието към собствените им родители, а не като прибързан и нерелевантен егоистичен отказ от отговорност.

Признак за утвърждаващата любов на всеки един от тях към себе си (но и на двамата един към друг) е също така спокойствието, с което не прикриват уязвимостта си. Качество, присъщо на психически устойчиви личности, чиято увереност почива на здравословна самооценка. Разбира се, това не значи, че тя не може да бъде разколебавана. Суетността на Тания е поласкана от интереса на друг мъж, а биографията ѝ на независима млада писателка, на която тя така държи, е компрометирана от все по-силната привързаност към Жером. Тази ситуация я довежда до състояние на блокаж (blackout), както сама се изразява, и тя отблъсква Жером без никакво обяснение освен това, че има нужда да прекара време без него. Макар и разделени, двамата продължават да общуват открито:

Не искам да прилагам никакви тактики спрямо теб. Обичах състоянието да живея с теб без цел. Боли, когато мисля за това. Затова опитвам да не мисля. Но когато чуя гласа ти, не мога да не мисля. Мисля за фантастичната близост, която имаше между нас. (AP: 117)

Копнея за теб. Объркана съм [...] Липсваш ми. Винаги. (AP: 117)

Факт е, че изпитвах панически страх, че връзката ни става все по-тясна и определена. Често съм наблюдавала този страх при други хора. За себе си смятах, че съм освободена от него, както смятам, че съм освободена от много други неща. Не зная дали можеш да ми простиш. Но най-искрено се надявам. (AP: 119)

В крайна сметка обаче именно „положителната нагласа към собствения живот, щастие, растеж, свобода“ (вж. по-горе) е причината Тания и Жером да не останат заедно, въпреки любовта, която изпитват един към друг, в което са се убедили още повече, докато са били разделени. Макар да оп-

итват да подновят връзката си, нещата вече са се променили. Докато Таня е установила, че в този момент може би не е толкова лошо да е сама, Жером е срещнал Марлене, и макар да е страдал силно от отхвърлянето на Таня, е усетил, че отношенията с Марлене „може би са най-здравословните за него от всички връзки, които е имал“. Той допуска „че е възможно напълно да свикне с тази жена“ (AP: 183) (никъде в текста не е употребена думата „любов“ относно отношенията между Марлене и Жером) и дори се решава на стъпката да стане родител, когато тя забременява непланирано. Това е крайната точка, в която пътищата на Таня и Жером се разделят окончателно и те поемат в естествена за всеки от двамата посока. Решението да не останат заедно не е негативен избор в смисъла на Илуз. То е позитивен избор в полза на ценности, в които всеки от тях вярва.

Романът завършва с дълъг имейл от Таня, в който тя все така не се страхува да бъде открита, уязвима и свободна:

Постоянна свързаност от голямо разстояние – мисля, че това би ни подхождало, ако и двамата бяхме останали необвързани. Двама души, които взаимно се ценят и желаят, и се виждат само понякога.

Истината е, че не съм нещастна, когато съм сама.

С днешна дата нямам интерес да се влюбвам отново. По някое време интересът ще се завърне, но засега ще направя пауза. (AP: 204)

Един ден, когато съм преживяла историята ни до 96%, защото не искам никога да я преживея напълно, ще посетя теб и детето ти [...] Точно според клишето, сърцето ми ще се къса. Външно ще се справям учудващо добре.

Ти си мъжът, когото искам все още да познавам, когато стане съсухрен, плешив и сенилен.

Писмото, както и самият роман, завършва с думите: Обичам те. Таня. (AP: 206)

Най-късно в тази последна глава от книгата става недвусмислено ясно, че иронията, характерна за стила на произведението и личаща от част от приведените дотук цитати от него, не цели да критикува или разобличава героите, а репрезентира определена житейска нагласа.

#### **4. Ирония и здрав разум. Нормализиране на любовта**

Въпреки че приключва с раздялата на Таня и Жером, произведението не констатира неспособността на съвременния човек да обича.

Макар и не по конвенционален начин отношенията между двамата отговарят до голяма степен на идеала – всеки от тях има уникално значение за другия, познават се и се разбират в дълбочина, не приемат сексуалното общуване като заместител на емоционалното, а близостта помежду им е това, което го прави връзката им специална, без да ограничава индивидуалната им свобода. Основната разлика спрямо представата за истинска

любов е, че всички тези качества на свързаността им не намират изражение в традиционна дълготрайна – или вечна – връзка. Говорейки за крехкостта на любовта и нормализирането на раздялата, социолози като Бек, Бауман, Илуз всъщност мислят за нарастващата нестабилност на утвърдената социална форма на двойката, също както Фром вижда упадък на любовта в разпадането на връзките. В един идеален свят институционалната функция на брака/двойката би била изчерпана, нито раждането и отглеждането на деца, нито финансовото обезпечаване на партньорите (основно това на жената, приемано години наред за главна причина тя да сключи брак<sup>46</sup>) биха налагли обективизирането на любовта в съюз.

Любовта между Жером и Таня е без цел, сама по себе си, не е вложение с очакване за печалба. Тя няма и екзистенциалното значение, което ѝ придава Фром, не е екстатично преживяване, което да върне героите към състоянието на хармония с природата, те се стремят към много по-семплата ценност на хармонията със себе си. В романа формулата „бъди себе си“ е преоценена и освободена от принуда.

Основен инструмент за тази преоценка е консистентният ироничен тон, който в досегашната рецепция на творбата е погрешно интерпретиран като критика и разобличаване на духовна плиткост, емоционална незрялост, посредственост.

Ричард Рорти описва ироника като човек, който не спира да се съмнява в крайната си оценка, тъй като постоянно се впечатлява от оценките „на хора и книги, които среща“, и който „никога не е способен да приеме себе си напълно сериозно“.<sup>47</sup> Иронията в текста не идва от инстанцията на ауториален разказвач – персоналното повествование, водено от трето лице, разкрива света през очите и възприятията на героите<sup>48</sup> – в такъв смисъл иронията в разказа може да се интерпретира, и до голяма степен „звучи“, като самоирония. Способността на Таня и Жером да не взимат себе си твърде на-сериозно проличава в множество детайли в текста, а и героите я проявяват открито неведнъж:

„По-лошо от хора, които изобщо не гледаха сериозно на работата му, бяха такива, които я взимаха прекалено насериозно“ (AP: 183);

„За момент Жером се запита дали Таня всъщност беше способна да се смее над себе си [...]: Да! Вероятно именно Таня можеше най-добре да се смее над себе си, по-лесно, отколкото над всичко друго [...]" (AP: 37).

В едно радиоинтервю, след като бурно се е възмутила, че тради-

---

<sup>46</sup> BECK-GERNSHEIM, E. Vom „Dasein für andere“ zum Anspruch auf ein Stück „eigenes Leben“: Individualisierungsprozesse im weiblichen Lebenszusammenhang. – *Soziale Welt*, XXXIV, 1983, № 3, pp. 307–340.

<sup>47</sup> RORTY, R. *Contingency, Irony and Solidarity*. New York: Cambridge University Press, 1993, p. 73.

<sup>48</sup> Термините се използват според наратологичната теория на Фридрих Щанцел.

ционната дълготрайна моногамна връзка се ползва с подкрепата на държавата, Таня признава, че самата тя е била обвързана няколко пъти съвсем класически и добавя: „На практика изживявам неща, които идеално отричам. Смятам, че това е нормално. Човек трябва да може да се наслаждава на такива противоречия“ (AP: 51). По-късно подписва екземпляр от книгата си за свой почитател, съветвайки го: „Не взимай толкова сериозно всичко, което казвам“ (AP: 51).

Това умение да не гледат на себе си прекалено сериозно позволява на Таня и Жером да са напълно свободни, да преследват целта да бъдат себе си, без това да е принуда, наложена от икономическата система и културната среда. Стремещът към свобода е в противоречие със стремеша към любов само ако между любовта и обвързването е поставено равенство. Романът всъщност провокира схващането, че истинската любов трябва да се прояви във връзка или че успешната връзка се основава на любов. Жером преценява като добри за себе си съжителството с Марлене и възможността да участва в оформянето на личността на бъдещото си дете, а Таня – живота на писателка на свободна практика. Това не означава, че са спрели да се обичат, дори е предпоставка любовта им да продължи по-дълго, а може би вечно: „животът е дълъг, нека приемем това за шанс“ (AP: 206), пише Таня в прощалния си имейл.

Противоположността на иронията според Рорти е здравият разум, здравият разум не е склонен да се усъмнява във финалните си оценки.<sup>49</sup> Ако произведението съдържа някаква социална критика, тя е по-скоро към един предположен здрав разум на общество, което не би допуснало разкрепостяване на представата си за любов, като по този начин се обрича на всички негативни последици от вярата, че тя е на изчезване; критика към здравия разум на общество, което не само че не се впечатлява от различни от своята оценки, но и изобщо не ги приема.

Новото в следващата любовна история, както я описва романът „Алегро пастел“, е нормализирането на любовта. Това нормализиране разширява пред индивида палитрата от възможности за постигане на пълноценен живот: „Нямаше основание за качествено различаване на една от друга форма на радост“ (AP: 80). Това, разбира се, не е някаква нова радикална визия, а е по-скоро оптимистична интерпретация на постмодерния наратив за плурализацията, според която многообразието на изборите е освобождаващо, а не ограничаващо индивида явление.

В заключение – съвсем не по литературоведски – ще цитирам думите на автора Лайф Ранд при получаването на наградата на името на Едуард Мьорике във връзка именно с романа му „Алегро пастел“: „избирам да гледам на живота от хубавата му страна“<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> RORTY, R. L. c., p. 74.

<sup>50</sup> LEIF, R. *Mörike-Rede von Leif Randt*: <https://www.fellbach.de/de/Kultur, Genuss, Wein/Feste-und-Veranstaltungen/Moerike-Preis->



## ЛИТЕРАТУРА

- ДЕ СУЗА, Р. *Кратко въведение в любовта*. Прев. П. Мичева. София: Колибри, 2019. [DE SUZA, R. *Kratko vavedenie v lyubovta*. Prev. P. Micheva, Sofia: Kolibri, 2019.]
- BAUMAN, Z. *Liquid love. The Fraylty of Human Bonds*. Cambridge: Polity, 2003.
- BECK, U. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- BECK, U., E. BECK-GERNSHEIM. *The Normal Chaos of Love*. Trans. M. Ritter, J. Wiebel. Cambridge: Polity Press, 1995.
- BECK-GERNSHEIM, E. Stabilität der Familie oder Stabilität des Wandels? Zur Dynamik der Familienentwicklung. – In: BECK, U., P. SOPP (Hg.). *Individualisierung und Integration*. Opladen: Leske&Budrich, 1997.
- BEN ZE'EV, A. *In The Name of Love: Romantic ideology and its victims*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- FROMM, E. *The Art of Loving*. New York: Harper Perennial, 2006.
- HABERMAS, J. Individualisierung durch Vergesellschaftung. – In: BECK, U., E. BECK-GERNSHEIM (Hg.). *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*. Fr. a. M.: Suhrkamp, 1994.
- ILLOUZ, E. *The End of Love: a sociology of negative relations*. New York: Oxford University Press, 2019.
- KREBS, A. Eine dialogische Philosophie der Liebe. – *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, LVII, 2009, № 5.
- LEIF, R. *Mörrike-Rede von Leif Randt*: <https://www.fellbach.de/de/Kultur,Genuss,Wein/Feste-und-Veranstaltungen/Moerike-Preis-> [seen 1.11.2023].
- MAID-ZINKE, CH. Die Tristesse der Distinktion. – *Litrix*, 17.04.2020: <https://www.litrix.de/de/buecher.cfm?publicationId=3423> [seen 1.11.2023].
- MANGOLD, I. Das absolute jetzt. – *Die Zeit*, 2020, № 11, 5.03.2020: <https://www.zeit.de/2020/11/leif-randt-allegro-pastell-rezension-buch-literatur/komplettansicht> [seen 1.11.2023].
- MATHEUS, P. Ein lauwarmer Schrei nach Liebe. – *Aufklappen*, 6.04.2020: <https://aufklappen.com/2020/04/06/ein-lauwarmer-schrei-nach-liebe-leif-randt-allegro-pastell/> [seen 1.11.2023].
- RABE, J. Geradewegs ins Herz unserer schrägen Gegenwart. – *Süddeutsche-Zeitung*, 7.03.2020: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/leif-randt-allegro-pastell-roman-kritik-1.4834307> [seen 1.11. 2023].
- RECKWITZ, A. *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Fr. a. M.: Suhrkamp, 2017.
- RECKWITZ, A. Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus. – In: BLUMENREICH, U., S. DENGEL, W. HIPPE, N. SIEVERS (Hg.). *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18: Welt. Kultur. Politik. – Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung*, Bielefeld: transcript Verlag, 2018.
- RORTY, R. *Contingency, Irony and Solidarity*. New York: Cambridge University Press, 1993.

## NEXT LOVE STORY. THE NOVEL *ALLEGRO PASTEL* BY LEIF RAND

**Abstract.** The study asks whether, after the dominance of individualism as the main life principle in postmodern times, there is a rethinking of the importance of intersubjective relationships and their renewal. The focus of the study is the representation of the heterosexual love relationship in the novel „Allegro Pastel“ by the contemporary German-language writer Laif Rand. It is examined against the background of theories about the postmodern community and the place of love in it by iconic sociologists and philosophers such as Ulrich Beck, Jürgen Habermas, Sygmunt Bauman, Erich Fromm, and in comparison with even more recent studies on love such as those of Eva Iluz, Angelica Krebs, Aron Ben’Zeev. The text attempts to defend the thesis that Rand’s novel presents a new, unprejudiced notion of love, which, through irony as the main tool, is opposed to the established (and problematic) notion of romantic love. *Keywords:* romantic love, individualization, postmodernity, Laif Rand, irony.

**Violeta Vicheva**, Assist. Prof.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

ORCID ID: 0009-0009-4754-8448

E-mail: violeta\_vicheva@hotmail.com

Елица Попова, ас.

Институт за литература – Българска академия на науките

## DALLA NATURA AL PAESAGGIO: GEOGRAFIA DELL'ANIMO NEL PRIMO MONTALE

La natura come «grempo» e il paesaggio come «preda» nell'universo poetico di *Ossi di seppia* di Eugenio Montale

**Abstract.** Con la raccolta di versi *Ossi di seppia*, pubblicata per la prima volta nel 1925, il poeta Eugenio Montale, premio Nobel di letteratura del 1975, fa il proprio esordio sulla scena poetica italiana del '900. La raccolta contiene testi scritti fra 1918 e 1924 ed è tutta ambientata nella terra natale del poeta, Liguria. Il presente studio, scritto in occasione al Colloque International *L'idée de nature dans les Littératures Romanes*, tenutosi nell'Università di Sofia nel 2006, indaga sul peculiare vincolo che unisce i versi giovanili di Montale e il contesto naturale e geografico in cui essi si trovano ambientati. Nei versi *ossuti* (dal titolo: *Ossi di seppia*) del Ligure, come appare non di rado chiamato Montale in sede critico-letteraria, natura e paesaggio appaiono dotati di specifica autonomia referenziale e la loro concreta raffigurazione nonché carica funzionale nei versi si giustifica e si realizza in virtù del rapporto dialettico tra *io* e *non-io* ivi raffigurato.

Lo studio è un'approssimazione approfondita, non esaustiva, al tema e prende spunto dalle considerazioni teoriche sull'essenza e la potenzialità di raffigurazione del fenomeno paesaggistico nell'ambito della letteratura, avanzate dallo studioso Michael Jakob nel suo volume *Paesaggio e letteratura*, del 2005. Per ciò che concerne la materia montaliana, specificamente, la relazione poggia su conquiste interpretative di maggiori critici italiani del XX secolo, lettori penetranti, lucidi della prima poesia di Montale.

*Parole chiave:* Montale, natura, paesaggio, *io* e *non-io*, ricerca d'identità, correlativo *soggettivo*

### I. Premessa

«Il paesaggio è un ritaglio di natura», «un ritaglio visuale costituito dall'uomo», dallo «sguardo» di lui; «un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità.»<sup>1</sup>

Le definizioni citate sono di Michael Jakob, autore dello studio *Paesaggio e letteratura*, uscito in Italia, con traduzione dello stesso autore, nel 2005

---

<sup>1</sup> JAKOB, M., *Paesaggio e letteratura* (Olschki, 2005), p. 14.

presso Olschki. Il proposito è quello di indagare sull'essenza e la potenzialità di raffigurazione del fenomeno paesaggistico nell'ambito della letteratura. L'autore vi riassume le varie teorie esistenti sul paesaggio come concetto, ragiona sull'etimologia e la semantica della nozione, apportando una propria definizione di quel che può considerarsi paesaggio in senso letterario, ovvero *paesaggio letterario*. Se da una parte il paesaggio viene analizzato sulle pagine del volume nella sua mera veste di termine (ente terminologico, denominazione 'tecnica', per così dire), dall'altra ne viene esplicitata la più complessa veste di concetto nonché esperienza o *vissuto* (*Erlebnis*, di cui parla Dilthey). In rapporto al discorso che propongo, farò riferimento alla seconda delle due interpretazioni svolte da Jakob – quella strettamente legata all'ambito letterario. E prima di passare al tema di fondo – la geografia dell'animo nella prima poesia di Eugenio Montale – farò alcune osservazioni teoriche prendendo spunto dalle conclusioni cui approda il volume di Jakob, *Paesaggio e letteratura*.

1. Che cosa rappresenta il paesaggio? «Parlando di paesaggio, ci riferiamo ad una cornice narrativa, a un'ambientazione letteraria o ad un'immagine poetica?».<sup>2</sup> La nozione, infatti, si presenta in sé ardua da definire: è difficilmente definibile *per definizione*, giacché il contenuto a cui fa riferimento è insieme fisico ed astratto, insieme oggettivamente materiale e soggettivamente ideale. Comunque, se si accetta che la «natura» è istigatrice in sé di un determinato comportamento [nei suoi confronti] di chi la contempla e se ne meraviglia – sfondo generale per l'attuarsi di una comunicazione tra il mondo oggettivo e quello di un soggetto – il «paesaggio» sarebbe quel punto – tempo e luogo, ma anche immaginazione – in cui *Io* e *Natura*, quali istanze di tale comunicazione, s'incontrano e si congiungono; il paesaggio, dunque, potrebbe intendersi come quello «spazio costituito dal soggetto, spazio che nel contempo costituisce il soggetto stesso», che risulta «caratterizzato [...] dalla presenza di luoghi determinati con precisione portatori di un significato simbolico.»<sup>3</sup> È il meccanismo per cui «la natura 'nuda', la natura 'grezza' si trasforma per mezzo della definizione» che ne dà il soggetto, appropriandosene o meglio sperimentandola («La natura che viene percepita», spiega Jakob, «è una natura denominata, identificata, ordinata e addomesticata»<sup>4</sup>).

Sperimentare la natura è una possibilità che si rivela infinita, infinite volte aperta. Non si può avere un'esperienza unica e totale della natura, giacché ogni sguardo, ogni motto dell'immaginario porterebbe al costituirsi di *un* determinato, nel tempo e nello spazio, ritaglio di natura: di *un* paesaggio.<sup>5</sup> Si può concludere,

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>3</sup> *Ivi.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>5</sup> In una recente intervista del dicembre scorso sulla rivista online *Doppio zero*, Jakob per l'appunto osserva: «Il paesaggio è per sua essenza differenza e non identità. L'esperienza paesaggistica, cioè l'incontro di qualcuno (un soggetto) con un ritaglio di natura (l'oggetto), dato o costituito in un certo momento, ha sempre una temporalità minima. Ora non c'è ancora paesaggio ma una totalità del campo dell'esperienza del mondo; poi il paesaggio irrompe e esiste per un attimo; poi ancora (qualsiasi fattore può interrompere l'atto costitutivo, un passo avanti, la luce, ecc.) non

allora, che la natura è sperimentabile per mezzo di paesaggi, per mezzo di squarci paesaggistici, la cui costituzione, giova ripeterlo, è strettamente legata all'attività intellettuale di un individuo nei confronti di essa; ogni paesaggio scaturisce dallo sguardo che un soggetto rivolge alla natura: esso è la natura soggettivata. La deissi relazionale che avviene tra un soggetto e la natura si realizza, si puntualizza nella materialità fisica dei paesaggi; gli ultimi rappresentano la natura al di là dell'apparenza e costituiscono i segni formali di un rapporto letterario: descrivendo la natura per mezzo di paesaggi un autore esprime sé, il sé nell'oggettività di uno spazio fisico che è geografia del reale e al contempo dell'immaginario ed irreale, del soggettivo.

Di paesaggio propriamente *letterario* si può parlare, secondo Jakob, solo quando un soggetto entra in un rapporto di tipo spaziale con la natura. Perché la spazialità implica una prospettiva, la quale trasforma il rapporto con la natura in un rapporto intimo. Il fattore spaziale, quindi, rende impossibile ignorare la sensazione che l'agente naturale provoca in un soggetto, spingendolo a creare un giudizio sull'istintivamente sentito. Tecnicamente, il soggetto rimane *impressione* dalla natura ed il costruito paesaggistico ne misura il grado e la qualità di coinvolgimento, ne indica il segno e la modalità. È merito di Jakob aver implicato nel proprio discorso critico l'idea di *impressione*: distinguendo fra testi che descrivono in modo empirico e testi che descrivono in modo impressionistico [la natura, s'intende], lui afferma che solo questi ultimi si possono accettare come letterari – inerenti alla logica costitutiva dell'attività letteraria. Ed essendo l'impressione movimento intellettuale che procede dall'esterno all'interno – parte dall'oggettivo per trovare senso e soluzione di continuità nel soggettivo – in letteratura essa partecipa all'intenzione creativa dell'autore e costituisce il motivo formale di una causa di rapporto con la realtà. «I paesaggi *letterari* sarebbero allora non descrizioni, ma rappresentazioni in relazione spaziale con la natura; [ove] il termine 'rappresentazione' rimanda [...] alla possibilità di esprimere con mezzi letterari *l'illusorietà ricavata dalla natura*»<sup>6</sup> (miei gli ultimi corsivi).

2. Nel processo in cui natura ed individuo interagiscono, la prima rappresenta un dato che esiste oggettivamente, perciò d'ora in avanti in questa relazione la si potrebbe denominare *oggetto*. E nella specifica linea di ricerca della relazione il termine *oggetto* corrisponderebbe al *non-io*: tale da differenziarlo dall'*io*, principio attivo del *soggetto*.

Tornando al fenomeno paesaggistico, esso, osserva Jakob, «riguarda la Natura e rappresenta [dunque] un riconoscimento della stessa, ma ancor più [rappresenta] una affermazione del soggetto che, costituendo paesaggi, scopre nel contempo la propria identità.»<sup>7</sup> (cors.miei). Dall'ultima affermazione *autoris*, più specificamente dalla sua parte conclusiva, vorrei partire per rilevare lo scopo del presente studio, che si propone appunto d'indagare sul peculiare vincolo

---

esiste più e magari nascerà un altro paesaggio. [...]» (<http://www.doppiozero.com/materiali/desiderio-di-paesaggio>).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 227 (*In luogo di una conclusione*).

che unisce i versi giovanili del poeta italiano Eugenio Montale e il contesto naturale e geografico in cui essi si trovano ambientati. Vale la pena ripetere: «*il soggetto, costituendo paesaggi, scopre nel contempo la propria identità*». Da un lato, si esamina il tipo di legame che unisce la poesia primigenita di Montale e la natura della Liguria natale – tempo e spazio dei suoi versi *ossuti*; dall'altro, si vuole esplorare il rapporto che unisce «l'uomo-soggetto empirico»<sup>8</sup> di Montale con lo «scabro ed essenziale» paesaggio ligure – universo mitico della sua età fanciullesca ed adolescenziale («età verginale» ed «età illusa» la chiama il poeta in un componimento della serie «Meriggi e ombre» inerente alla raccolta, mentre i due aggettivi, «scabro» ed «essenziale», abitano nel componimento «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale», della serie «Mediterraneo»: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi, / mangiati dalla salsedine;», vv. 1–3<sup>9</sup>). Quindi, da un lato ci si riferisce alla poetica, dall'altro, al fatto che tra il poeta di Montale e il Montale «uomo-soggetto empirico» esisterebbe un vincolo d'immediata reciprocità – un «nesso [reciproco] tra io empirico e io trascendentale, tra esperienza esistenziale e riflessione storica»<sup>10</sup>. In entrambi i casi alla *natura*, come dato e oggettivo e nozionale (esperienza o vissuto), spetterebbe un ruolo di fondamento: nel caso dell'artista, essa è necessario sfondo – assoluto ed unitario e al contempo preciso – per la trama contenutistico-formale esposta negli *Ossi*; nel caso dell'uomo, essa è contesto familiare, memoria, immanenza psicologica e geografica, che agisce da sostrato, funge da impalcatura, sussiste insomma. E allora: «cornice narrativa, ambientazione letteraria o immagine poetica»<sup>11</sup> rappresenta il *paesaggio* per l'ispirazione giovanile di Montale? E ancora: il paesaggio, anzi i paesaggi, come immagini che strutturano la sostanza contenutistico-formale dei versi negli *Ossi di seppia*, segnalano essi i momenti di un dialogo dell'*io* con il *non-io* (che, come si vedrà, è un dialogo con sé nell'universo) o direttamente costituiscono questi momenti, essendone insieme il significato e il significante? Dove comincia, insomma, e dove si esaurisce l'importanza *strutturale* del fenomeno paesaggistico per i versi degli *Ossi*? Sono alcune domande basilari a cui si cercherà di dar risposta nelle pagine che seguono.

## II. Dalla natura al paesaggio: geografia dell'animo nel primo Montale

### La ricerca di verità

Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> La formula è montaliana e si trova in limine alla seconda parte di questo studio (p. 5 e n. 12).

<sup>9</sup> Tutte le citazioni di versi montaliani sono della seguente edizione: MONTALE, E., *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa (Mondadori: Milano 1984).

<sup>10</sup> LUPERINI, R., *Montale e l'identità della poesia*, in *Novecento* (Loescher: Torino, 1994), p. 424.

<sup>11</sup> Riprendo le parole di M. Jakob, citate a pagina 1: v.n. 2

<sup>12</sup> MONTALE, E., *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, «La Rassegna d'Italia», a.I, n.1, Milano, gennaio 1946, pp. 84–89; ora in *Eugenio Montale Il secondo mestiere Arte, musica, società*, a

È un'affermazione che Montale arriva a formulare nel 1946, quasi vent'anni dopo la sua prima apparizione sulla scena letteraria italiana con la raccolta *Ossi di seppia*, uscita nel 1925. Appartiene alla ben nota nell'ambito degli studi montaliani *Intervista immaginaria*, che il poeta fa a se stesso in un momento di silenzio creativo; momento in cui non scrive e non pubblica versi, pressappoco a metà tra la pubblicazione della sua seconda raccolta, *Le occasioni*, avvenuta nel '39, e la terza, *La bufera e altro*, uscita nel '56. Il titolo completo del testo è *Intenzioni (Intervista immaginaria)* ed è fra i testi-guida, che Montale ha lasciato in eredità ai lettori critici della sua poesia.

Due sono i punti della riportata citazione che vorrei mettere in evidenza: in primo luogo, l'aggettivo «puntuale», della prima frase, come caratterizzante l'essenza de «la verità» che un poeta dovrebbe ricercare, coltivando frutti d'ispirazione poetica – «Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità *puntuale*, non di una verità generale», dice lui; in secondo luogo, la nozione di «ricerca» sentita come «bisogno» – la «ricerca» come necessaria e fondamentale istanza di azione, o re-azione, che significa il comportamento del soggetto nei confronti del reale.

«Puntuale» significa esatto, preciso, ma nel linguaggio poetico montaliano è sinonimo anche di «concreto»: la concretezza o la concrezione, intesa in senso di oggettività di rappresentazione formale, equivale ad apertura intellettuale a livello di contenuto nei versi degli *Ossi*. Quanto più concreto nella sua essenza fisica appare l'oggetto rappresentato, tanto più il suo significato primitivo riesce a svilupparsi, ad evolvere e a realizzarsi semanticamente dentro la materia testuale che l'accoglie. È uno dei procedimenti più tipici del *modus operandi* montaliano, per cui il dato oggettivo, esplicitato *ex professo* nella sua intima e primitiva purezza fisica (il grezzo dato esistenziale), si evolve semanticamente nel *continuum* testuale, cioè man mano che avanza il testo.<sup>13</sup> Il quale appare come serbatoio, raccogliente un'«estrema accidentalità di dati, di riferimenti: naturali e paesaggistici», in parole di Solmi<sup>14</sup>, che sulla pagina coincidono e nei versi interagiscono, vi s'interpellano, mentre il loro primitivo valore semantico si complica ed evolve. Insieme a ciò è rinvenibile un'altrettanto estrema essenzialità nella loro raffigurazione, finalizzata a mostrare in ultima istanza la metamorfosi del semplice dato o riferimento in necessaria presenza simbolica per il contesto in cui si trova a far parte. Il proposito di base è quello di rappresentare la deissi testuale come una realtà in accadimento, in costituzione, che si significa in funzione e misura di sé. L'intima ragione da cui muove tale impostazione operativa risiede

---

cura di G. Zampa (Mondadori: Milano, 1996), pp. 1475–1484, a p. 1479.

<sup>13</sup> Vuol dire che il grado di concretezza semantica della pur «scabra ed essenziale» parola montaliana non si misura secondo criteri di riconoscimento perfettamente sperimentabili nell'isolamento di un'essenza solo fisica e materiale, ma appare destinata a *ricuperare* il proprio contenuto di verità, realizzandosi dentro la prosodia del contesto ideale [ideativo] che l'accoglie; dentro e attraverso il travaglio dei versi che si compilano. Il senso s'infiltra, s'insinua nella forma, e vivendo nella sua immediatezza oggettiva, la rende così viva ed importane e necessaria: la realizza.

<sup>14</sup> SOLMI, S., «*Le occasioni*» di Montale, in *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni* (Adelphi: Milano, 1992), pp. 251–263, a p. 255.

nell'istanza di «ricerca» – il secondo punto rilevato nella citazione montaliana: per il sistema concettuale degli *Ossi di seppia*, l'istanza di ricerca è quella che idealmente (programma di contenuto) ed empiricamente (forma in cui si esprime tale contenuto) significa la ragione poetica del primo Montale. Lo stile degli *Ossi di seppia*, sia come senso, sia come maniera di essere, appare concepito in quanto ricerca di stile. Particolarmente suggestive pervengono le osservazioni di Romano Luperini, che giudica il primo libro montaliano come «un romanzo dell'identità o meglio di un'identità da farsi, sia sul piano della poetica e della ricerca letteraria, [...], sia su quello psicologico.»<sup>15</sup> Il proposito programmatico di uno stile visto come stile in ricerca della propria identità, uno stile che si crei autoricercandosi e che si vada costituendo nella misura in cui si va costituendo la stessa identità del contenuto poetico, rappresenta sul piano ideologico l'ipotesi di una possibile situazione di risarcimento del soggetto nei confronti del reale – autoriconoscimento dell'*io* nel *non-io* («È proprio per conoscersi che il lirico scrive», dice Montale, «e si affida al mezzo espressivo – il linguaggio lavorato, il verso, la rima – appunto perché desidera oscuratamente far sprizzare dall'incontro dell'ispirazione col mestiere quel tanto di sé ch'egli razionalmente ignora»<sup>16</sup>). La «verità» di cui parla Montale – la verità sentita come bisogno – sarebbe appunto quel «tanto di sé che irrazionalmente s'ignora» e che risulterebbe obiettivo puntuale di ricerca per mezzo della poesia. Si può dire che questa «verità» risiede nel simbolico (e ideale) incrocio tra la ricerca, come istanza di ordine *quantitativo*, e il puntuale o la puntualità – istanza di carattere *qualitativo* e circostanziale, di occasione. Allora il significato complessivo della montaliana formula sulla ricerca di una verità puntuale sentita come bisogno esprimerebbe l'aspirazione *auctoris* a raggiungere integrità espressiva dell'*io* mediante la pratica dell'arte – attività compensatoria, surrogato, forma di vita di chi veramente non vive.<sup>17</sup> Nella misura in cui «[...] la musa montaliana [muove] da una realtà oggettiva intesa come divieto gnoseologico da rivalutare e superare partendo dall'*io*, anche se questo è un *io* infermo alla ricerca terapeutica della propria storia personale»<sup>18</sup>, in parole di Bigongiari, la trama contenutistico-formale e stilistica esposta nella raccolta degli *Ossi di seppia* è apodissi di tale aspirazione messa in atto; esprime pertanto, in modo immediato ed intimo, il tentativo di adesione del poeta e dell'uomo-soggetto em-

<sup>15</sup> LUPERINI, L., *Storia di Montale* (Laterza, Bari-Roma, 1986), p. 25.

<sup>16</sup> MONTALE, E., *Storia dell'araba fenice*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa (Mondadori, Milano, 1997), pp. 171–175, a p. 172.

<sup>17</sup> «La poesia del resto è una delle tante possibili positività della vita. Non credo che un poeta stia più in alto di un altro uomo che veramente esista, che sia qualcuno. Mi procurai anch'io, a suo tempo, un'infarinatura di psicanalisi, ma pur senza ricorrere a quei lumi pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustifica alcuna deliberata turris eburnea: un poeta non deve rinunciare alla vita. E' la vita che s'incarica di sfuggirgli.», in *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, op. cit., p. 1476.

<sup>18</sup> BIGONGIARI, P., *Dal 'correlativo oggettivo' al 'correlativo soggettivo'*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di GRIGNANI, M. A. e LUPERINI, R., Laterza, 1998, pp. 424–428, a p. 425.



pirico di Montale alla realtà; costituisce la sua personale formula di conoscenza del dato oggettivo, di sé nell'oggettività del mondo. Empiria o ermeneutica del conoscenza, si potrebbe dire, formula gnoseologica.

### Sul rapporto tra l'io e il non-io, in breve

La complessità di procedimento operativo risponde qui a fattori di carattere extra-testuale, per così dire, i quali a loro volta riflettono la complessità di rapporto che esiste tra l'*io* montaliano (poetico ed empirico) e il *non-io* oggettivo e naturale. Si tratta di un rapporto dialettico di separazione, di isolamento, di distacco – del soggetto nei confronti del mondo oggettivo. A livello psicologico, tale atteggiamento muove da un profondo sentimento di «disarmonia», anzi di «totale disarmonia con la realtà» circostante: «Avendo sentito sin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava», confessa Montale, «la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia».<sup>19</sup> Perciò, mediante uno schema insieme fittizio e reale, s'instaura come plausibile la congettura di un travaglio intellettuale ed artistico che sappia mettere «nel mezzo di una verità», che oggi ignoriamo, che non sappiamo.<sup>20</sup> L'inibizione *ab origine* di sentirsi parte integrale dell'universo persiste nell'intera prima raccolta di Montale e sta alla base dell'impegno descrittivo conferito all'immagine di fondo e cioè quella della natura. La natura appare nei versi *ossuti* di Montale «d'altra semenza uscita / d'altra ninfa nutrita / che non la nostra, debole [...]» («Fine dell'infanzia», vv. 72–74), e questa sua ontologica alterità è condizione *sine qua non* per la dichiarazione di poetica contenuta nel primo libro di Montale.

### 3. Natura e paesaggio

La natura e il paesaggio costituiscono nel primo volume di poesie di Montale il luogo di privilegio, il luogo simbolico, in cui la nominata formula gnoseologica<sup>21</sup> trova genesi ed applicazione e viene sperimentata (vissuta) nella sua possibilità occasionale e puntuale<sup>22</sup>; oppure nella sua non-possibilità. Ecco perché natura e paesaggio sono insieme e significato e significante della materia gnoseologica da esplorare, ed appaiono dotati negli *Ossi* di una specifica autonomia referenziale. Nella misura in cui i due fenomeni sono rappresentanti del reale, del *non-io*, la loro concreta raffigurazione nonché carica funzionale nei versi si giustifica e si realizza in virtù del rapporto dialettico tra *io* e *non-io* ivi raffigurato. La loro rappresentazione, inoltre, in termini di assoluta essenzialità

---

<sup>19</sup> MONTALE, E., *Storia dell'araba fenice*, op. cit., p. 172.

<sup>20</sup> Si richiamano i versi del programmatico componimento in apertura della serie *Ossi di seppia*, «Non chiederci la parola», dalla serie, omonima al titolo della raccolta, «Ossi di seppia».

<sup>21</sup> Cfr. p. 8 di questo studio.

<sup>22</sup> L'*occasionale* può portare anch'esso l'impronta della *puntualità*.

(«evidenza icastica delle evocazioni naturali», per parole di Solmi<sup>23</sup>) risponderebbe a motivi di ordine circostanziale, ove per circostanze s'intende l'insieme di fatti che compongono il contesto soggettivo, non quello oggettivo: le circostanze dell'*io* che trovano riflesso nel ricettacolo del reale.

Si è detto, la puntualità è istanza di ordine qualitativo, modale. Tal è pure la differenza che concettualmente separa i due fenomeni naturale e paesaggistico in seno agli *Ossi*: se la *natura*, oltre a rappresentare in sé il mondo oggettivo, è anche il luogo privilegiato che alberga l'incontro tra *io* e *non-io* ed in cui si svolge la ricerca di sé del soggetto – la «ricerca dell'identità mancata» (Luperini<sup>24</sup>) – il *paesaggio* è quel fenomeno all'interno degli *Ossi*, che in modo puntuale misura la distanza di separazione tra *io* e *non-io* e al contempo rivela gli istanti in cui essi si raggiungono poeticamente. Tale dinamica di incontri e disincontri viene suggerita sin dall'inizio, con il componimento preliminare della raccolta, dal titolo *In limine*, riportato sotto parzialmente (il corsivo è dell'autore):

Godi se il vento ch'entra nel pomario  
vi rimena l'ondata della vita  
[...]  
Il frullo che tu senti non è un volo  
ma il commuoversi dell'eterno grembo;  
vedi che si trasforma questo lembo  
di terra solitario in un crogiuolo.  
[...]  
si compongono qui le storie, gli atti  
scancellati pel giuoco del futuro.  
[...]  
Cerca la maglia rotta nella rete  
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!  
[...]

Istanti privilegiati (annunciati dal «se» iniziale) in cui un fenomeno naturale, come il vento del verso *incipit*, che «rimena l'ondata della vita», o uno squarcio di natura, come il «lembo di terra solitario» che «si trasforma in un crogiuolo», dei versi 8–9, portano a rivelazioni ontologiche – «si compongono qui

---

<sup>23</sup> SOLMI, S., *Montale 1925*, in *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni* (Adelphi, Milano, 1992), pp. 23–30, a p. 26.

<sup>24</sup> La nozione di 'ricerca' è fondamentale per il sistema concettuale e stilistico nel primo Montale ed è un tema abbondantemente trattato da Romano Luperini, con particolare attenzione nel suo volume *Storia di Montale* (Laterza: Roma-Bari, 1986). Il critico giudica gli *Ossi di seppia* come «un romanzo dell'identità, o meglio di un'identità da farsi, sia al piano della poetica e della ricerca letteraria, [...], sia su quello psicologico.» (op. cit., p. 25). E ancora, in *Montale e l'identità della poesia*, in *Il Novecento*, op. cit., p. 425: «Negli *Ossi di seppia* [...] l'aspirazione a una «verità puntuale» e dunque a un autoritratto capace di congiungere il sociale e l'esistenziale in un'immagine credibile e unitaria d'uomo e di poeta percorre tutto il libro, e ne condiziona profondamente la struttura compositiva, conferendone un'intenzione «narrativa» e una volontà di *continuum*.»

le storie, gli atti / scancellati pel giuoco del futuro» (vv. 13–14) – a soluzioni di ordine esistenziale – «cerca la maglia rotta nella rete / che ci stringe» (vv. 15–16). «Ahimè, non mai due volte configura / il tempo in egual modo i grani! E scampo / n'è: ché, se accada, insieme alla natura / la nostra fiaba brucerà in un lampo», dirà altrove il poeta.<sup>25</sup> Vale sottolineare: l'istanza di ricerca è quella che idealmente (programma di contenuto) ed empiricamente (forma in cui si esprime tale contenuto) significa la ragione poetica del primo Montale.<sup>26</sup> E il testo messo *In limine* alla raccolta prepara il lettore per tale dinamica compornamentale.

Allora, più che essenze fisiche, natura e paesaggio persistono negli *Ossi* nella complessa veste di nozioni, di fenomeni del reale che comportano l'impronta della soggettività. Ecco perché il loro significato complessivo quasi mai si esaurisce a livello letterale e diretto; diretta ne è l'identità fisica, oggettiva, ma non il contenuto referenziale, che si forma passando per il prisma di uno sguardo soggettivo. E il più delle volte sfiora i limiti del figurato.

#### 4. Valenza funzionale e strutturale dei fenomeni naturale e paesaggistico negli *Ossi*.

La natura e il paesaggio, la scabra ed essenziale geografia della Liguria natale, costituiscono per l'ispirazione giovanile di Montale il mitico universo privilegiato, in cui il soggetto della sua poesia svolge la propria «ricerca di verità». I due fenomeni naturale e paesaggistico s'innestano nella linea di ragionamento esposta fin qui come due entità che costituiscono e strutturano il mondo reale, il *non-io*. Per cui la loro presenza funzionale nei versi si giustifica e si realizza in virtù del rapporto dialettico tra *io* e *non-io* ivi esplicitato, ch'è, come già detto, un rapporto dialettico di separazione, di distacco, di isolamento dell'*io* nei confronti del *non-io*. Nella misura in cui la situazione di ardua congiunzione tra i due mondi – «due mondi distaccati che vanno ognuno per conto proprio e che solo per barlumi si segnalano l'uno all'altro»<sup>27</sup> – è strutturale per la trama contenutistico-formale e stilistica dei versi, i due fenomeni – estratti di realtà, agenti di quella per eccellenza, protagonisti assoluti qualora il reale si riveli poeticamente in veste di concreta [puntuale] identità spazio-temporale – vengono forniti di una capacità espressiva che per necessità eccede il diretto contenuto referenziale.

Natura è negli *Ossi di seppia* non soltanto un fenomeno fisico, visto nel suo comune o diretto significato letterale; 'natura' è anche e soprattutto *idea* nella poesia giovanile di Montale, nozione che vi rappresenta una realtà contrastante a quella soggettiva. La sua valenza, cioè, è quasi sempre di carattere figurato,

---

<sup>25</sup> Si tratta della quarta strofa del componimento "Altri versi", della serie "Movimenti", vv. 13–16.

<sup>26</sup> Cfr. Cap.1 di II parte di questo studio.

<sup>27</sup> BIGONGIARI, P., *Dal "correlativo oggettivo" al "correlativo soggettivo"*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini (Laterza, Roma-Bari, 1998), pp. 424–428, a p. 426.

certe volte simbolico, certe altre allegorico; ed altrettanto va detto del paesaggio: non mero squarcio naturale, immediatamente riconoscibile nei suoi connotati fisici, bensì squarcio di animo: lungi dall'esaurire la sua presenza in termini di dato fisico, in grado forse maggiore rispetto all'entità naturale il paesaggio vi raffigura dei momenti, delle occasioni di dialogo poetico dell'*io* con il *non-io*; ove talvolta è frutto d'immaginazione *auctoris*, altre volte è realtà a sé stante che invita ad immaginare, accattivante. Ma è pur sempre uditore e ricettore perspicace, per così dire, di possibili incursioni dell'*io*; è pur sempre atto ad essere l'eco dell'immanenza discreta ma fremente del soggettivo nell'accogliente oggettivo della natura; fenomeno suscettibile nella realtà dei versi, esso è raffigurazione puntuale – *una captatio benevolentiae* della natura, si direbbe – dell'animo di un *io* non integro e aspirante all'integrazione: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi, / mangiate dalla salsedine.» (in «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale», vv. 1–3, della serie «Mediterraneo»)

«Parlare di paesaggio», spiega M. Jakob, «implica sempre una coscienza del paesaggio stesso, vale a dire l'esperienza di un paesaggio da parte di un soggetto, che funge da base costitutiva del fenomeno che osserva. A tale circolarità riflessiva», conclude, «corrisponde il fatto che, nell'esperienza del paesaggio, [...], ciò che è in gioco è il soggetto stesso.»<sup>28</sup> Così anche nel caso degli *Ossi di seppia* montaliani: il paesaggio, quale costruito, è il risultato della ricerca di verità – ne è una puntuale soluzione, e segna il passaggio da una dimensione quantitativa (la natura-dato universalistico) ad una dimensione di ordine qualitativo (il paesaggio-presa di posizione critica ed autocritica, commento ed autocommento). Non entità noumeniche e conoscibili soltanto per via della razionalità, ma fenomeni-oggetti di conoscenza sensibile, essi sono esperienza, vissuto (*Erlebnis*). Negli *Ossi di seppia*, il nome di natura equivale al *senso di natura*, di paesaggio – al *senso di paesaggio*, impressione. La loro concreta raffigurazione poetica è simbolo della capacità (altrimenti impossibile se non per mezzo della contemplazione *ex-professo* e in privato) di nominare, di definire la realtà circostante. Oltretutto, la poesia intera degli *Ossi* costituisce un esercizio di definizione, di attività definitoria da parte dell'*io* nei confronti del *non-io*, e il naturale contesto ligure, con la sua familiarità, favorisce tale attività definitoria fino agli estremi. Si riportano di seguito alcuni esempi con le strofe iniziali di due componimenti: «Meriggiare pallido e assorto / presso un rovente muro d'orto, / ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi. / Nelle crepe del suolo o su la vecchia / spiar le file di rosse formiche / ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano / a sommo di minuscole biche.» (in «Meriggiare pallido e assorto», vv. 1–8); «Il canneto rispunta i sui cimelli / nella serenità che non si ragna: / l'orto assetato sporge irti ramelli / oltre i chiusi ripari, all'afa stagna.» (in «Il canneto rispunta i suoi cimelli...», vv. 1–4). In entrambi i componimenti citati i versi delle strofe iniziali registrano una situazione fisica di base, d'impalcatura, dati oggettivi di natura materiale, fisica,

<sup>28</sup> JAKOB, M., *Il concetto*, in *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 9.

nominati e descritti in modo puntuale, i quali evolvono poi, man mano che avanzano i loro rispettivi testi, in dati soggettivi, meta-fisici, e risultano proiezioni di una situazione o percezione soggettiva, di una riflessione filosofica, di uno stato d'animo. Così è nella strofa conclusiva del primo componimento: «E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.» («Merigiare pallido e assorto», vv. 13–17); così è anche nell'ultima strofa del secondo componimento – «Assente, come manchi in questa plaga / che ti presente e senza te consuma: / sei lontana e però tutto divaga / dal suo solco, dirupa, spare in bruma.» («Il canneto rispunta i suoi cimelli», vv. 9–12), dove «il solco» è punto partenza fisico per soluzioni di continuità di ordine metafisico.

Nel testo «Fuscello teso dal muro...», dalla serie omonima al titolo della raccolta, «Ossi di seppia», i versi iniziali sono particolarmente indicativi; in essi «la carriera del sole» (dato oggettivo) e quella del soggetto poetico, individuata nel possessivo «mia» (dato soggettivo) appaiono fusi sin dall'inizio: «Fuscello teso dal muro / sì come l'indice d'una / meridiana che scande la carriera / del sole e la mia, breve; [...]» (vv. 1–4). Lo stesso vale per il testo intitolato «Delta», della serie «Meriggi e ombre»: «La vita che si rompe nei travasi / secreti a te ho legata [...]. / Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe / la tua vicenda accordi alla sua immensa, / ed affiori, memoria, più palese / dall'oscura regione ove scendevi, / come ora, al dopopioggia, si riaddensa / il verde ai rami, ai muri il cinabrese.» (vv. 1–2 e 5–10). Immagini del reale naturale, pezzi di paesaggio appaiono messaggeri di stati d'animo, latori fisici di circostanze umane.

Fatto sta che tutti i componimenti della prima raccolta montaliana dimostrano la fiducia dell'autore nel fisico come contenitore di metafisico. Nella propria recensione del 1926 al primo libro di versi di Montale, il grande critico Sergio Solmi, conoscitore finissimo e perspicace dell'opera montaliana, afferma:

La prima impressione che colpisce il lettore anche meno avveduto è del modo in cui Montale elude ogni tentativo di fuga dalla materia e dai toni che gli sono connaturali, lasciando da parte le tentanti approssimazioni e trasposizioni a cui ci hanno avvezzi molti degli scrittori d'oggi.<sup>29</sup>

Montale non evita la materia ed il fatto si vede esemplificato in modo particolarmente eloquente in due celebri componimenti della raccolta, che riportiamo di seguito per intero. In tutti e due la materia, appunto, è quella che contiene in nuce le occasioni di tempo e spazio che propiziano piccole o grandi conquiste gnomiche sulla vita e sull'esistenza. Natura e paesaggio sono l'impalcatura di un lavoro critico-interpretativo nei confronti della realtà e del proprio luogo nel reale, un lavoro ermeneutico.

---

<sup>29</sup> SOLMI, S., *Montale 1925*, in *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, Adelphi, Milano, 1992, pp. 23–30, a p. 23.

Gloria del disteso mezzogiorno  
quand'ombra non rendono gli alberi,  
e più e più si mostrano d'attorno  
per troppa luce, le parvenze, falbe.

Il sole, in alto, – e un secco greto.  
Il mio giorno non è dunque passato:  
l'ora più bella è di là dal muretto  
che rinchiude in un occaso scialbato.

L'arsura in giro; un martin pescatore  
volteggia s'una reliquia di vita.  
La buona pioggia è di là dallo squallore,  
ma in attendere è gioia più compiuta.

Portami il girasole ch'io lo trapianti  
nel mio terreno bruciato dal salino,  
e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti  
del cielo l'ansietà del suo volto giallino.

Tendono alla chiarezza le cose oscure,  
si esauriscono i corpi in un fluire  
di tinte: queste in musiche. Svanire  
è dunque la ventura delle venture.

Portami tu la pianta che conduce  
dove sorgono bionde trasparenze  
e vapora la vita quale essenza;  
portami il girasole impazzito di luce.

Se in «Gloria del disteso mezzogiorno» il contesto naturale che il poeta descrive è circostanza (tempo e spazio) propedeutica ad una «gioia» (nella prima poesia di Montale la nozione equivale a verità conquistata) che «è di là dallo squallore» (v. 11), in «Portami il girasole» si osserva l'auspicio quasi quasi adempito di una fusione totale tra *io* e *non-io*, tra *oggetto* (natura) e *soggetto* (poeta e uomo-soggetto ermpirico<sup>30</sup>), tra fisico e metafisico, senza confine.

La natura ligure poeticamente percepita è la natura definita in termini di paesaggio. Ovunque nel *continuum* formale e contenutistico il gesto definitorio del poeta lascia la propria impronta e l'intera realtà poetica degli *Ossi di seppia* si muove per rappresentazioni di squarci paesaggistici, feritoie di natura, che raffigurano i tentativi di congiunzione dell'io nei confronti del non-io. «Si è rifatta la calma / nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta. / Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma appena svetta», annunciano i versi iniziali di *Maestrale* (il corsivo è dell'autore) (vv. 1–4), della serie «Meriggi e ombre». Squarci paesaggistici, immagini-costatazioni su una realtà come sospesa tra cielo e terra, che va registrata nei suoi attimi di rivelazione – intime occasioni contenutistiche.

È interessante osservare come [quasi] sempre nella poesia degli *Ossi di seppia* quelle feritoie naturali – immagini denotatrici – preannunciano o introducono nei versi deitticamente una riflessione oppure una sentenza critica o filosofica; filosofia *della* e *sulla* esistenza umana quale materia prima del poetare: «Sul muro grafito / che adombra i sedili rari / l'arco del cielo appare finito» – una prima strofa introduttiva, paesaggio-immagine di un dato reale, da cui di seguito «spunta», come per forza d'ignota analogia, una riflessione sulla condizione umana raffigurata in termini fortemente simbolici o addirittura allegorici: «Chi si ricorda più del fuoco ch'arse / impetuoso / nelle vene del mondo; – in un riposo / freddo le forme, opache, sono sparse. [...] / Nel futuro che s'apre le mattine / sono

<sup>30</sup> Si richiama l'affermazione montaliana che sta in apertura alla parte II del presente studio (cfr.n. 12).

ancorate come barche in rada.» («Sul muro grafito», della serie «Ossi di seppia», vv. 5–8); e ancora: «La farandola dei fanciulli sul greto / era la vita che scoppia dall'arsura / / Cresceva tra rare canne e uno sterpeto / il cespo umano nell'aria pura.» («La farandola dei fanciulli», della serie «Ossi di seppia», vv. 1–4).

Plausibile comunque è anche la situazione opposta, e cioè quella in cui un ragionamento di carattere filosofico o una sentenza precedono la concretezza della loro raffigurazione in esempi di ordine materiale. Così avviene in uno dei componimenti più belli e più significativi dal punto di vista poetico della raccolta *Ossi di seppia*, per la notoria formula montaliana del «male di vivere», postulata nel primo verso, in apertura, e di seguito esemplificata per mezzo di immagini-simboli, estratti di natura. «Il male di vivere» montaliano è il riflesso, concentratissimo, di «una situazione diffusa»<sup>31</sup> – secondo un'emblematica asserzione di Sergio Solmi sul dramma di «una cosa così nebbiosa e incerta come lo stato d'animo di una generazione.»<sup>32</sup>

Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazato.

Bene non seppi, fuori del prodigio  
Che schiude la divina Indifferenza:  
era la statua nella sonnolenza  
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Accettando che il *naturale* è qui il diffuso, il generale, mentre il *paesaggistico* - ritaglio naturale, ne è il riflesso, in entrambi i casi i due hanno valenza sia di significato che di significante. Così, una «situazione diffusa» – del «male di vivere» – viene raffigurata mediante immagini autonome che la esemplificano e che inoltre si succedono una dietro l'altra per esprimere l'universalità ontologica di un dato di fatto psicologico. Qui sarebbe il luogo di fare una piccola osservazione sullo statuto e l'essenza del simbolo come segno convenzionale all'interno degli *Ossi di seppia*; un'osservazione, dunque, di carattere concettuale.

## 5. Qualche osservazione sull'indole del simbolo montaliano

La poesia degli *Ossi di seppia* non è una poesia descrittiva e mimetica riguardo al reale, ma proviene da un tipo di atteggiamento dell'*io* nei confronti del *non-io* che si potrebbe definire come impressionistico, dove impressione significa categoria e procedimento di ordine gnoseologico. Si tratta cioè di un particolare modo di conoscenza della realtà che procede per mezzo di sensazioni,

---

<sup>31</sup> SOLMI, S., *La poesia di Montale*, in *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, op. cit., p. 365.

<sup>32</sup> *Ivi*.

sensazioni accumulate, le quali si traducono poi in termini di ‘esperienza’ – parola chiave nell’immaginario esistenziale di Montale («Accumulo l’esperienza, ma non so inventare», dice lui; e ancora «Mi mancava la fantasia di un narratore nato e non potevo contare che sui ricordi personali, su esperienze vissute»<sup>33</sup>). Così, nella poesia di Montale, alla base di un dato poetico vi è sempre la materialità, la veracità di un dato oggettivo, reale, che precede la stesura dei versi. È il realismo montaliano, che si scorge proprio in questo bisogno di verità poetica, costruita su puntuali momenti di dialogo con il reale, di esperienza del reale; necessità di creare un ideale circolo di contingenza, zona neutrale, in cui *io* e *non-io* si possano frequentare e nell’immaginazione *auctoris* possano dialogare, comunicarsi, congiungersi – in ultima istanza. Solo nell’intimo e, per così dire, autoctono dinamismo ontologico di questo dialogare nasce e si sviluppa la sostanza ideale e materiale, la verità di uno stile di interazione, in cui il soggetto possiede il dono e il diritto della definizione nei confronti del reale. È la possibilità, per Montale, per la creazione di un rapporto tangibile con l’universo circostante, anche se sperimentabile solo per mezzo della poesia.<sup>34</sup> Tutto ciò che a livello contenutistico-formale e stilistico risulta come conseguenza da sì complessa ermeneutica relazionale, ha come dato previo la puntualità di un’impressione, o di un insieme di impressioni ricavate dalla realtà circostante, sperimentate. Così per quel che riguarda il simbolo montaliano, come segno dotato di una puntuale e unica (in senso di insostituibile per la deissi testuale) funzione rappresentativa. Il simbolo non è qui essenza astratta che distoglie la realtà testuale da quella reale, empirica ed oggettiva, per sospingerla verso ulteriori labirinti di astrazione (o verso l’astrazione pura). ‘Astratta’ caso mai negli *Ossi* si considerebbe l’*occasione-spinta*<sup>35</sup>, che porta alla stesura concreta di un testo, ma astratta rispetto alla realtà del testo, non della realtà oggettiva; ed astratta perché taciuta, non-detta, non esplicitata. E invece quando si parla di movimento dialettico nei confronti del reale, più che di *abstrahere*, in Montale si tratta di *extrahere*: di *estrazione* rispetto alla realtà è la logica complessiva su cui verte la concezione dello stile poetico. In tale senso, il simbolo, come necessaria istanza di rappresentazione negli *Ossi di seppia*, comporta e sempre conserva la propria origine *realistica*, costituisce un *estratto di realtà* che sta per esprimere la soggettività codificata nelle immagini poetiche.<sup>36</sup> Il simbolo nei versi *ossuti* di Montale si vede nascere e costituire come

<sup>33</sup> Si veda, rispettivamente, in «Aut-aut», n.67, 1962, e in «Corriere della sera», 19 ottobre 1969.

<sup>34</sup> Si fa sempre richiamo al senso complessivo della già citata affermazione montaliana sulla poesia come «positività possibile», v. n.17 di questo studio.

<sup>35</sup> Nella già citata *Intervista immaginaria* il poeta afferma a proposito del suo primo libro: «[...] Non pensai a una lirica pura nel senso ch’essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, meglio senza spiattellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l’occasione e l’opera-oggetto, bisognava esprimere l’oggetto e tacere l’occasione spinta» (*Intenzioni (Intervista immaginaria)*, op. cit., p.1481).

<sup>36</sup> De Robertis osserva che la poesia montaliana si vede «nascere nella sua fatica e prender corso quasi visibilmente», in *Montale Ossi di seppia*, in *Scrittori del Novecento* (Felice Le Monnier, Fir-



tale dentro e a partire dallo stesso ambiente testuale che gli dà ricetta – in virtù di questo ambiente.

Tornando ai fenomeni naturale e paesaggistico, assai più che geografia (cioè spazio fisico del familiare, del conosciuto), ma forse proprio in funzione di questa loro riconoscibilità fisica, essi appaiono nella poesia *ossuta* di Montale fenomeni sensoriali, effetto psicologico ed emotivo: geografia dell'animo, appunto. Tra il febbraio e l'agosto del 1917 – fase di apprendistato poetico<sup>37</sup> – Montale svolge un'intensa attività di lettura, rivolta alla ricerca di una direzione creativa, di *poetica*. I ragionamenti che ne ricava sono radunati in una specie di diario personale, a posteriori intitolato *Quaderno genovese*. Lì, fra appunti e notule, si legge la seguente riflessione, dal titolo *Linee di una poesia impressionistica*:

Fusione completa, inscindibile, di psicologia e di *paesismo*, come nella vita ci avviene sempre. La natura dev'essere poi trasformata, sezionata, capovolta magari; colta cioè negli elementi soli che operano sulla sensibilità poetica, nell'atto della pura ispirazione. [...] Poesia [insomma] che volga nella vita *il momento*, considerato nell'esistenza nostra come sola realtà semplice irreducibile e inconvertibile. Nonio visto a traverso lo specchio prismatico dell'io. Poesia doppia, matrimonio della fantasia con la materia esterna.[...] <sup>38</sup> (i corsivi sono dell'autore).

Ecco: il dato reale innalzato a livello di poetica, non mai abbandonato alla sua mera essenza materiale, al contrario – dignificato per essere portatore delle circostanze dell'io che nel non-io trovano riflesso; squarciatoie mentali che si aprono e si chiudono qua e là fra i versi e creano immagini poetiche dell'illusione ricavata dalla natura. La genesi della natura e del paesaggio come fenomeni poetici e come simboli (contenitori di un messaggio soggettivo) ha l'origine impressionistica e si realizza negli *Ossi di seppia* mediante una progressiva, costante accumulazione di esperienza di realtà da parte del soggetto.

## **6. Sulla valenza espressiva o simbologia dei fenomeni naturale e paesaggistico**

Nei versi *ossuti* di Montale natura e paesaggio sono entità dinamiche, entità che cambiano ed evolvono in una propria autonomia. Certe volte appaiono ostili e impenetrabili e particolarmente suggestivi in questo senso sono alcuni testi della serie «Mediterraneo» negli *Ossi*, che descrivono poeticamente il rapporto tra il soggetto poetico e il mare – punto di riferimento biografico-ontologico: «Giunge a volte, repente, / un'ora che il tuo cuore disumano / ci spaura e dal nostro si divide. / Dalla mia la tua musica sconcorda, / allora, ed è nemico ogni tuo moto.» («Giunge a volte repente», vv. 1–5); oppure qui: «Potessi almeno costringere / in

---

enze, 1943-XXI), pp. 50–56, a p. 51.

<sup>37</sup> Eugenio Montale, in *La letteratura del Novecento*, Salerno 2000, pp. 545–610, p. 559.

<sup>38</sup> MONTALE, E., *Quaderno genovese*, in *Il secondo mestiere Arte, musica, società*, op. cit., p. 1298.

questo mio ritmo stento / qualche poco del tuo vaneggiamento; / dato mi fosse accordare / alle tue voci il mio balbo parlare;» («Potessi almeno costringere», vv. 1–5), dove il «ritmo stento» e il «balbo parlare» (bellissima reminiscenza dantesca) esprimono lo stato d'animo di un *io* che non sa o non può accordare il proprio ritmo a quello della realtà, cui portatore fisico qui è il mare.

Altre volte natura e paesaggio, viceversa, albergano le incursioni espressive dell'*io* isolato nel mondo, ed allora sono punti in cui la ricerca di verità da parte del soggetto si risolve in verità raggiunta. Ad esempio nel componimento «Egloga» – «Perdersi nel bigio ondoso / dei miei ulivi era buono / nel tempo andato – loquaci / di riottanti uccelli / e di cati rivi. [...] / Sconnessi / nascevano in mente i pensieri / nell'aria di troppa quiete» (vv. 1–5 e 9–11), o in quello dal titolo «Clivo», in cui la parola (tratto umano) si fonde con la natura e coi squarci paesaggistici ivi captati – «Viene un suono di buccine / dal greppo che scoscende, / discende verso il mare / che tremola e si fende per accoglierlo. / Cala nella ventosa gola / con l'ombre la parola / che la terra dissolve sui frangenti;» (vv. 1–7). La seconda strofa del «Fine dell'infanzia» (vv. 10–22) è particolarmente suggestiva; in essa il soggetto poetico «legge», appunto, i segni naturali, le intonazioni paesaggistiche, e innesta «la musica» della propria «anima inquieta» nel grembo della natura (i corsivi sono miei):

Nella conca ospitale  
della spiaggia  
non erano che poche case  
di annosi mattoni, scarlatte,  
e scarse capellature  
di tamerici pallide  
più d'ora in ora; stente creature  
perdute in orrore di visioni.  
*Non era lieve guardarle  
per chi leggeva in quelle  
apparenze malfide  
la musica dell'anima inquieta  
che non si decide.*

Aperture intellettive, o chiusure ostili, o momenti in cui, celata sotto il velo di una dimensione assoluta ed imperscrutabile, la verità sfugge inafferrabile ed è solo senso, non concreta proiezione fisica, non pensiero. Quindi, non conoscenza. Nei casi di disperata facoltà percettiva del soggetto – una facoltà che non riesce a risolversi in valenza gnomica – la natura è come lo sfondo su cui il soggetto sfoga per mezzo di amari accertamenti la consuetudine del proprio isolamento: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco. / Poi, come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto.» («Forse un mattino andando», della serie «Ossi di seppia», vv. 1–6).

La natura ascolta, ma anche sussurra, chiacchera («Si è rifatta la calma / nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta.», dicono i versi iniziali, 1–2, del testo «Maestrale»), attenta all'avvenire di un intimo, montaliano paesaggio gnomico, che «finalmente metta nel mezzo di una verità», come auspicano i versi 28–29 del celeberrimo testo «I limoni»; sempre lì, ne «I limoni», il soggetto descrive la propria perquisizione intellettuale, filosofica del dato reale in cerca di verità, significata con i verbi frugare, indagare, accordare, disunire: «Lo sguardo *fruga* d'intorno, / la mente *indaga accorda disunisce* / nel profumo che dilaga / quando il giorno più languisce.» (vv. 30–33, corsivi miei).

## 6. Il passaggio dalla natura al paesaggio

Natura sussurrante, che avverte il costituirsi di una sentenza gnomica e ontologica – il costituirsi di un paesaggio. In parole di Franco Fortini, il passaggio simbolico dalla natura al paesaggio che si osserva negli *Ossi di seppia* è «il passaggio difficile dall'inautentico del molteplice e fenomenico al raro autentico»<sup>39</sup>, all'occasione gnomica; è il «passaggio dallo sfacelo della natura all'identificazione del soggetto»<sup>40</sup>. Perciò il paesaggio, come un evento, nel suo puntuale manifestarsi nei versi segnala il momento ideale in cui un'immagine sensitiva si fa un'immagine-pensiero («passaggio elementare dalla visione impressionistica alla soluzione gnomica o sentimentale», per parole di S. Solmi<sup>41</sup>). L'appariscenza leggerezza dello scenario naturale in uno dei componimenti sopraccitati<sup>42</sup> contrasta con la gravità incisa in molti dei testi della serie «Mediterraneo», dove il mare «rappresenta il centro di una crisi del soggetto che si manifesta proprio nel rapporto con il mare» e dove «l'accoglienza che il mare può offrire all'io-frantume è quella dell'indistinto, dove il significato dell'esistenza si esaurisce nel non-significato del 'bruciare' – come suona la conclusione provvisoria del poemetto.»<sup>43</sup> Il poemetto è «Dissipa tu se lo vuoi» e i suoi versi conclusivi (16–23) affermano:

Presa la mia lezione  
più che dalla tua gloria  
aperta, dall'ansare  
che quasi non dà suono  
di qualche tuo meriggio desolato,  
a te mi rendo in umiltà. Non sono  
che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,  
questo, non altro, è il mio significato.

<sup>39</sup> FORTINI, F., *Due letture di Ungaretti e Montale*, in *Saggi italiani* (Garzanti: Milano, 1987), pp. 27–40, a p. 38–39.

<sup>40</sup> *Ivi*.

<sup>41</sup> SOLMI, S., *La poesia di Montale*, in op. cit., p. 382.

<sup>42</sup> Si tratta del testo “Maestrale”, della serie “Meriggi e ombre”.

<sup>43</sup> CATALDI, P., 2. *Ossi di seppia*, in *Montale* (Palumbo, 1991), pp. 15–27, a p. 22.

Le «sghembe ombre di pinastri» nel componimento «A vortice s'abbatte» sono uno squarcio di natura quanto mai feroce, anche foneticamente, quanto mai espressivo e malleabile nella virtù dell'obiettivo soggettivo (vv. 1–8):

A vortice s'abbatte  
sul mio capo reclinato  
un suono d'agri lazzi.  
Scotta la terra percossa  
da sghembe ombre di pinastri,  
e al mare là in fondo fa velo  
più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe  
dal suolo che si avvena.

### 7. *Dal correlativo oggettivo al correlativo soggettivo*

Nel conciso e rinomato saggio *Dal correlativo oggettivo al correlativo soggettivo*, all'esaminare la differenza concettuale che ci sarebbe tra la poetica di T. S. Eliot e quella di Montale, il critico Piero Bigongiari osserva che «la musa montaliana parte da un'idea della realtà intesa come divieto gnoseologico da rivalutare e superare partendo dall'io, anche se questo è un io infermo alla ricerca terapeutica della propria storia personale.»<sup>44</sup> Infatti, in Montale si tratta di una soggettività tutta improntata, *confidata* e *confinata*, alla fisicità duttile del non-io oggettivo. In tale prospettiva la natura e soprattutto il paesaggio fungono negli *Ossi di seppia* da vero e proprio *correlativo soggettivo* e intrattengono «un rapporto fitto con un principio interiore e psicologico del soggetto [...]».<sup>45</sup> La genesi poetica della natura e del paesaggio come entità nozionali che partecipano all'immaginario montaliano si realizza in seno agli *Ossi* ogniqualvolta i due fenomeni vengono estratti dal reale per fondersi nell'io e trasformarsi nel testo poetico in contenitori di messaggi di una vicenda privata. Messaggi intimi che il soggetto lancia nel grembo della natura ed essa li registra in sé a mo' di notule paesaggistiche: «È ora di lasciare il canneto / stento che pare s'addorma / e di guardare le forme / della vita che si sgretola.» («Non rifugiarti nell'ombra», della serie «Ossi di seppia», vv. 5–8); «Non rifugiarti nell'ombra / di quel fólto di verzura / come il falchetto che strapiomba / fulmineo nella caldura. / È ora di lasciare il canneto / stento che pare s'addorma / e di guardare le forme / della vita che si sgretola.» («Non rifugiarti nell'ombra», della serie «Ossi di seppia», vv. 1–8).

«La sensibilità dell'uomo per la natura, in fondo, è il senso per la propria possibilità nella natura.» (Jacob)<sup>46</sup> In simile ottica di ragionamento si spiegano e si giustificano, a nostro avviso, le private congetture sul reale oggettivo, le intime ipotesi conoscitive ed autoconoscitive che il soggetto montaliano propone, prima

<sup>44</sup> BIGONGIARI, P., op. cit., p. 425.

<sup>45</sup> TESTA, E., *Genova, il paesaggio e Ossi di seppia*, in *Montale* (Einadi: Torino, 2000), pp. 3–27.

<sup>46</sup> JACOB, M., *Il concetto*, in *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 9.

a sé stesso, e poi al mondo, a modo di paradigma poetico. Con uno scopo: poter aderire al non-io, e definendolo, autodefinirsi, poter «sentire / noi pur domani tra i profumi e i venti» l'essenza di una natura che sia, pure, sua. Non è forse l'urgenza definitoria l'espressione di un'esplicita o implicita volontà di dominio, umanamente poetico e poeticamente umano, sull'alterità oggettiva?

Se la natura è un grembo – l'«eterno grembo» e zona di «positività possibili»<sup>47</sup> – il paesaggio sarebbe la «sa proie attaché» – una preda del soggetto, circoscritta in versi: «*Nel '16 avevo già composto il mio primo frammento tout entier à sa proie attaché: Merigiare pallido e assorto (che modificai più tardi nella strofa finale). La preda era, s'intende, il mio paesaggio.*»<sup>48</sup>, spiega Montale nella menzionata più volte in questa sede *Intervista immaginaria*. Ecco il «*primo frammento tout entier à sa proie attaché*» di Eugenio Montale, riportato interamente:

Merigiare pallido e assorto  
Presso un rovente muro d'orto,  
ascoltare tra i prugni e gli sterpi  
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia  
spiar le file di rosse formiche  
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano  
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare  
lontano di scaglie di mare  
mentre si levano tremuli scricchi  
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia  
sentire con triste meraviglia  
com'è tutta la vita e il suo travaglio  
in questo seguitare una muraglia  
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia. (corsivi miei)

### A mo' di conclusione

Se la natura negli *Ossi di seppia* è fondamento, il paesaggio è articolazione; se la natura è forma, il paesaggio è corporeità. Forse per questo nella sua *Intervista immaginaria* Montale chiama quest'ultimo «preda», come ricordato

---

<sup>47</sup> Sempre richiamo all'affermazione montaliana della poesia come «una positività possibile», contenuta nella sua *Intervista immaginaria*, v. n. 17 a p. 8 di questo studio.

<sup>48</sup> «Nel '16 avevo già composto il mio primo frammento tout entier à sa proie attaché: Merigiare pallido e assorto (che modificai più tardi nella strofa finale). La preda era, s'intende, il mio paesaggio.», *dall'Intenzioni (Intervista immaginaria)*, op. cit., p. 1478.

sopra. Ma nello stesso testo dice anche: «[...] penso che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustifica alcuna deliberata *turris eburnea*: un poeta non deve rinunciare alla vita. È la vita che s'incarica di sfuggirgli.»<sup>49</sup> A modo di ipotesi critica, direi che il senso complessivo dell'essenza paesaggistica che fra i versi degli *Ossi di seppia* scorre fugace e perspicace, tangibile e immaginata, verte sulla sua plausibilità come espressione di spregiudicato, non ostacolato se non per via di ostruzioni interne e soggettive, vitalismo dell'io nel non-io: manifestazione di vita del soggetto nell'oggetto. La vita stessa, pertanto, sarebbe una preda, ed il poeta nonché l'uomo-soggetto empirico – un predatore in caccia della vita e delle verità puntuali che la realtà nasconde sulla vita. Una caccia che inizia con quella del sé disintegrato, stonante con «l'eterno grembo», di cui «commuoversi» pure aspira a «godere», come indicano i versi, già citati, del componimento *In limine*.

La poesia montaliana nasce da un profondo sentimento di nostalgia, da una generale «tendenza regressiva».<sup>50</sup> Il *nóstos*, il ritorno, l'aspirazione al ritorno è motore ideale degli *Ossi di seppia*; è il fondersi nei motivi della natura, «sparir carne per spicciare sorgente ebbra di sole, dal sole divorata», come auspicano i versi del testo conclusivo della raccolta, «Riviere». In questa dialettica «la natura è essenzialmente colore e luce, e il ritorno ad essa è visione intellettuale».<sup>51</sup> Visione critica. Il complesso di paesaggi ne è l'animo, talvolta frustrato, talvolta estasiato, qua «rivo strozzato che gorgoglia», là «un secco greto», «un albero di nuvole sull'acqua» che «cresce, poi crolla come di cinigia», una «vita brulla», insomma, che «discende alla sua foce». Per poter «rifiorire».<sup>52</sup>

Il modo montaliano negli *Ossi di seppia* storicizza e sperimenta *in situ* la plausibilità di un progetto di identità, psicologica e poetica. Natura e paesaggio ne sono chiave di lettura nella ricerca. Geografia dell'animo, appunto.

## BIBLIOGRAFIA\*

BIGONGIARI, P., *Dal 'correlativo oggettivo' al 'correlativo soggettivo'*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di GRIGNANI, M. A. e LUPERINI, R., Laterza, 1998.

BORIO, F., *“Il fiocco della vita”: parabola dell'io nella poesia di Eugenio Montale* (Edizioni Scientifiche Italiane, 1997).

CATALDI, P., 2. *Ossi di seppia*, in *Montale* (Palumbo: Firenze, 1991).

---

<sup>49</sup> MONTALE, E., *Intervista immaginaria*, op. cit., p. 1476.

<sup>50</sup> BORIO, F., *“Il fiocco della vita”: parabola dell'io nella poesia di Eugenio Montale* (Edizioni Scientifiche Italiane, 1997), p. 62.

<sup>51</sup> *Ivi*.

<sup>52</sup> «Potere / simili a questi rami / ieri scarniti ed oggi pieni / di fremiti e di linfe, / sentire / noi pur domani tra i profumi e i venti / un riaffluir di sogni, un urger folle / di voci verso un esito; e nel sole / che v'investe, riviere, rifiorire!» («Riviere», vv. 61–70).

\* La bibliografia contiene titoli ed autori, consultati in virtù dello specifico tema qui esposto, su cui la scrivente ha lavorato negli anni 2005–2006.

- CASADEI, A., *Montale* (il Mulino: Bologna, 2008).
- DE ROBERTIS, G., *Montale Ossi di seppia*, in *Scrittori del Novecento* (Felice Le Monnier, Firenze, 1943-XXI).
- FORTI, M., *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione* (U.Mursia & C.: Milano, 1976).
- FORTINI, F., *Due letture di Ungaretti e Montale*, in *Saggi italiani* (Garzanti: Milano, 1987).
- JAKOB, M., *Paesaggio e letteratura* (Olschki, 2005).
- LUPERINI, R., *Montale e l'identità della poesia*, in *Novecento* (Loescher: Torino, 1994).
- LUPERINI, L., *Storia di Montale* (Laterza, Bari-Roma, 1986).
- MALATO, E. a cura di, *La letteratura del Novecento*, ed. Salerno 2000
- MARCHESE, A., *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. Verdino (interlinea srl edizioni, Novara 2006).
- MONTALE, E., *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa (Mondadori: Milano 1984).
- MONTALE, E., *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, «La Rassegna d'Italia», a.I, n.1, Milano, gennaio 1946, pp.84-89; ora in *Eugenio Montale Il secondo mestiere Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa (Mondadori: Milano, 1996).
- SCAFFAI, N., MARINI, P., a cura di, *Montale* (Carocci: Roma, 2019).
- SOLMI, S., «*Le occasioni*» di Montale, in *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni* (Adelphi: Milano, 1992).
- SOLMI, S., *Montale 1925*, in *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni* (Adelphi, Milano, 1992).
- TESTA, E., *Genova, il paesaggio e Ossi di seppia*, in *Montale*, (Einaudi: Torino, 2000).
- TESTA, E., *Montale*, (Mondadori: Milano, 2016).

## FROM NATURE TO LANDSCAPE: GEOGRAPHY OF THE SOUL IN THE EARLY MONTALE

### Nature as “lap” and landscape as “prey” in the poetic universe of Eugenio Montale’s *Ossi di seppia*

**Abstract.** With the collection of verses *Ossi di seppia*, first published in 1925, the poet Eugenio Montale, the 1975 Nobel Prize in Literature, made his debut on the 20th century Italian poetic scene. The collection contains texts written between 1918 and 1924 and is all set in the poet’s homeland, Liguria. The present study, written on the occasion of the Colloque International *L’idée de nature dans les Littératures Romanes*, held in Sofia University in 2006, investigates the peculiar bond that unites Montale’s youthful verses and the natural and geographical context in which they are set. In the *bony* verses (from the title: *Cuttlefish bones*) of the Ligurian, as Montale is occasionally called in an academic context, nature and landscape appear to be endowed with specific referential autonomy and their concrete depiction as well as function in the verses is justified and realized

by virtue of the dialectical relationship between *I* and *non-I* depicted therein. The study is an in-depth, non-exhaustive approximation to the topic and takes its cue from the theoretical considerations on the essence and potentiality of depiction of the landscape phenomenon within literature, advanced by the scholar Michael Jakob in his 2005 volume *Landscape and Literature*. With regard to Montale's subject matter, specifically, the paper relies on interpretive achievements of leading Italian critics of the 20th century, penetrating, lucid readers of Montale's early poetry. *Keywords*: Montale, nature, landscape, *I* and *non-I*, search for identity, correlative *subjective*

**Elitza Popova**, ass.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences  
52 Shipchenski Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria  
E-mail: [popovaelitza@gmail.com](mailto:popovaelitza@gmail.com)



Свидна Михайлова, гл. ас. д-р

*Институт за литература – Българска академия на науките*

## **ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА НАЦИОНАЛНО ОБАГРЕНА ЛЕКСИКА НА ЧУЖД ЕЗИК. ОБРАЗЪТ НА ДОН КИХОТ В ИЗБРАНИ ПРЕВОДИ**

**Резюме.** Лексемите, носещи специфичен културен заряд и подтекст в своята родна среда, се оказват едно от най-трудните препъникамъчета за преводачите на литературен текст. В това изследване си поставяме за цел да достигнем до същността на културно маркираните понятия, които откриваме още в самото начало на романа „Дон Кихот“, и да анализираме дали и как е възможно те да бъдат пресъздадени на чужд език в своята пълнота, като наблюдаваме работата на преводачи от различни езикови групи и от различни исторически периоди. Посредством няколко кодови имена и понятия, в няколко изречения, образът на рицаря в оригинала бива изграден почти вещественно – с мястото, от което произхожда, с титлата му, с копието и щита му, с хранителните му навици, с облеклото му (придаващи му социална и религиозна принадлежност) и не на последно място – с името, което носи. Съществена част от тази „вещественост“ обаче се оказва изгубена или погрешно пресъздадена в разглежданите преводи. Представени са пет от българските, както и по един от френските, английските и руските преводи на произведението. Изборът на чуждоезичните версии е свързан с факта, че българските преводачи до средата на ХХ в. са превеждали романа през посредничеството на френския и руския език, а английският се съпоставя с френския поради времевата близост на създаването им и географската близост на двете приемащи култури. Направен е опит да се очертаят връзките между отделните преводи и влиянията, които те са оказвали един върху друг, както и да се анализират различните стратегии при пресъздаването на национално обогатена лексика през призмата на дефинициите и класификациите на реалиите, предложени от С. Влахов и С. Флорин, както и на теоретичните постулати за езика като културен феномен и за превода – като межкултурен пренос.

*Ключови думи:* литературен превод, межкултурна комуникация, реалии, Дон Кихот, испанистика

Понятията и имената, тясно обвързани с културата и с бита на определен народ или етнос, представляват един от класическите проблеми в литературния превод. Културно натоварените лексеми носят национален и/или исторически колорит и самобитност, свързани са с адекватното отразяване в превода на спецификите на оригинала и представляват сериозно предизвикателство за преводача. Съществуват различни подходи при пресъздаването на

думи и изрази с липсващи преки или пълни съответствия в приемния език. За илюстриране на многообразието от видове проблемни лексикални полета (специфични понятия от битов, литературен, религиозен, географски, исторически и др. характер) в това изследване ще се спрем върху няколко превода на „Дон Кихот“, осъществени в периода от втората половина на XIX в. до 70-те години на XX в. Проблемът е свързан, от една страна, с преводознанието и с лингвистиката, а от друга – засяга практиката на превода, т.е. възможните решения, към които могат да прибегнат преводачите в своята работа.

Целта на изследването е да се онагледят богатството от конотации (забуквени зад културемите, чиито значения често биват размити или изгубени при превод) и неподозиранията мрежа от връзки между тях, многообразието от преводачески решения по отношение на един и същи казус през различни исторически епохи и в различни географски райони, както и да се очертаят връзките между отделните текстове. Анализирани са богат емпиричен материал от избрани преводи на български, френски, английски и руски език: преводът на Трайко Китанчев от 1893 г.<sup>1</sup>, на Димитър Подвързачов от 1928 г.<sup>2</sup>, на Димитър Симидов от 1939 г.<sup>3</sup>, които ползват посредничеството на руските и френските преводи; на Петър и Тодор Нейкови от 1947 г.<sup>4</sup>, които за първи път превеждат романа от езика на оригинала; и на Тодор Нейков от 1970 г.<sup>5</sup> Използваните чуждоезични версии, с които ще съпоставим българските, са един от френските преводи – на Луи Виардо от 1863 г.<sup>6</sup>; един от английските му преводи от 1885 г. – дело на Джон Ормсби<sup>7</sup> – и един от руските преводи – на Николай Любимов от 1953–1954 г.<sup>8</sup> Върху тази основа ще се опита да очертаем връзките между отделните преводи и евентуалните влияния, които те са оказвали един върху друг.

---

<sup>1</sup> Дон Кихот Ламаншки. Съчинение на Мигуел Сервантес де Сааведра. В две части. Преведено по руският превод на В. Карелин и френският превод на Dumas Hinard. Част I. Премия на литературно-научното списание „Мисъл“. София, Печатница Янко С. Ковачев, 1893. – 508 стр.

<sup>2</sup> Мигуел Сервантес. Дон-Кихот Ламаншки. Роман в две части. От пълния руски превод на Л. А. Мурахина. Превел Д. Подвързачов. С илюстр. от Густав Доре, Бертал и Форест. Ч. I. София: Радикал, 1928. – 452 стр.

<sup>3</sup> Сервантес. Дон Кихот Ламаншки. Преведе Д. Симидов. С предговор от Пиер Мерен. Корица от Илия Бешков. Ч. I и II. Книгоиздателство Игнатов – София, 1939. – 1038 стр.

<sup>4</sup> Мигел де Сервантес Сааведра. Знаменитият идалго Дон Кихот де Ла Манча. Превод: Петър и Тодор Нейкови. Превод на стиховете: Хенри Левенсон. Илюстрации: Гюстав Доре, Бертел и Форест. Ч. I. Книгоиздателство Прогрес – София, 1947. – 704 стр.

<sup>5</sup> Мигел де Сервантес Сааведра. Знаменитият идалго дон Кихот де Ла Манча. Превел от испански: Тодор Нейков. Превод на стиховете: Стоян Бакърджиев. Ч. I. София: Народна култура, 1980. – 514 стр..

<sup>6</sup> M. de Cervantès. Don Quichotte de la Manche. Tome I. Éditions Rencontre, Lausanne, 1967. – 590 p.

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes Saavedra. Don Quixote: <http://www.gutenberg.org/files/996/996h/996-h.htm#ch41b>.

<sup>8</sup> Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский: <http://originalbook.ru/don-kihot-migel-de-servantes>.

Много е писано по темите за межкултурния обмен, за специфика на националното в литературата и в превода, както и за същността, класификациите и техниките за пресъздаване на национално обогатена лексика. Тук ще споменем само най-важните теоретични разработки и понятия, които са пряко свързани с темата на изследването. Те се отнасят до връзката, съществуваща между езика и културата, и по-конкретно – до възприемането на тази култура в чужда за нея среда, което се осъществява посредством превода. С развитието на преводната теория концепциите за превода търпят съществена трансформация – през 60-те години на XX в. той бива възприеман предимно като езиково явление, през 70-те и 80-те години на него започва да се гледа като на културно явление, през 90-те години вече се говори за културен поврат в преводознанието, което все по-често се свързва със сравнителното литературознание; появява се тенденция към преодоляването на изначалната опозиция между лингвистичния и литературоведския подход, като се търси обединяване между лингвистичните, културологичните и прагматичните аспекти на превода<sup>9</sup>. Хумболт говори за езика като за дух на народите; Катарина Райс и Ханс Вермеер възприемат езика като елемент на културата, културата – като норми в общество и начините на изразяването им, а превода – като межкултурен пренос или трансфер – многопластов процес на прехвърляне на теми, сюжети, образи и информация от изходната в приемащата култура. К. Райс и Х. Вермеер прилагат понятието за еквивалентност на Чарлз Тейбър и Юджийн Найда, като твърдят, че най-малката преводна единица е текстът като цяло, а не думата.<sup>10</sup> От своя страна Гидеон Тури<sup>11</sup> разглежда превода като относително понятие заради зависимостта му от историческите и културните фактори, откъдето следва, че за да бъдат дефинирани неговите закономерности, трябва да се изучават не конкретните текстове, а множество преводи на един и същи оригинал, като се отчете хронологичната последователност на тяхното появяване в дадена култура; тук намира своето място и теорията за полисистемата на Итамар Евен-Зохар от 70-те години на XX в., която се свързва със сбора от литературните системи или с всичко, появило се в определена култура (включително нелитературните системи)<sup>12</sup>. Само едно десетилетие след появяването си, тази теория се сближава с преводознанието дотолкова, че границите между тях почти се размиват; за разлика от повечето теоретични направления в науката за превода, тя не е насочена към текста и се занимава с него единствено в рамките на неговия културен контекст.

Националната литература, като част от националната култура, обуславя преводната, но и търпи нейното влияние. Това се отнася не само до идей-

---

<sup>9</sup> НАЙДЕНОВА, Й. *Унгарските реалии в контекста на културния трансфер*. София: Изток-Запад, 2012, с. 11.

<sup>10</sup> ГЕНЦЛЕР, Е. *Съвременни теории за превода*. В. Търново: Пик, 1999.

<sup>11</sup> TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Shanghai Foreign Language Education Press, 2001, pp. 55–65.

<sup>12</sup> EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. – *Poetics today*, vol. 11, № 1, 1990, pp. 10–11.

ния план, до стила и композицията на произведенията, но и до самия език на приемащата култура, който бива развиван и обогатяван в процеса на превода. „Сравнителният/компаративният анализ трябва да включва преди всичко съпоставка на различни култури (а не само на отделните литератури), като се стреми да предава информация за Другия, за Другостта в широкия смисъл на думата, също за културната символика.“<sup>13</sup> От друга страна, понятието „национално“, включващо езика, бита, обичаите и поверията, фолклора, носиите и орнаментите в тях, не е статично – то също се променя паралелно с развитието на нацията и на културата ѝ.<sup>14</sup> По тази причина някои от културемите в произведения, създадени в отминали исторически епохи, придобиват смисъла на такива и могат да останат неразбрани не само в преводите им на чужд език, но и от съвременните носители на езика на оригинала.

Безеквивалентната лексика е пряко свързана с националната идентичност, с уникалната атмосфера на произведението, но и е най-трудно преводимият езиков елемент. Културологичните параметри на превода се свеждат до национално обогатената лексика, която различните автори представят като реалии (национално специфични думи, езиково маркирани елементи), културемии или културно маркирани думи и изрази. Теоретиците на превода насочват вниманието си към тях едва след средата на ХХ в. Многобройни и нееднозначни са дефинициите, класификациите и начините за пресъздаване на този вид лексика, предлагани от различните автори. Българските теоретици на превода (Искра Ликоманова, Иванка Васева, Илиана Владова) се позовават в голяма степен на руската преводаческа школа – една от първите класификации принадлежи на Леонид Бархударов, а най-подробното и основополагащо изследване в областта е на Сергей Влахов и Сидер Флорин – „Непреводимото в превода“. Сред по-актуалните изследвания по темата изпъкват тези на Йонка Найденова и Ирена Кръстева.

Според определението на С. Влахов и С. Флорин „реалиите са думи (и словосъчетания), обозначаващи обекти, характерни за живота (бита, културата, социалното и историческото развитие) на един народ, и относително чужди за друг; като носители на национален и исторически колорит, те поначало нямат точни съответствия (еквиваленти) в други езици и следователно не се поддават на превеждане на „общо основание“, а изискват особен подход“<sup>15</sup>. За пресъздаването им в чуждия език е необходимо преводачът да разполага с фоновии знания относно действителността, представена в оригиналния текст, т.е. да познава достатъчно добре не само приемащата култура, но и културата, която е създала произведението. Факторите, които обуславят избора на преводача при пресъздаване на реалии, са характерът на текста, същността и значимостта на реалитета в контекста, за каква аудитория е пред-

---

<sup>13</sup> НАЙДЕНОВА, Й. Цит. съч., с. 21.

<sup>14</sup> ВАСЕВА, И. *Стилистика на превода*. София: Наука и изкуство, 1989, с. 206–207.

<sup>15</sup> ВЛАХОВ, С., ФЛОРИН, С. *Непреводимото в превода*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 33–34.

назначен преводният текст и др. Съществуват различни подходи и различни класификации на похватите за предаването на реалиите. Всички те се свеждат до два основни начина: транскрипция и превод, като под последния се подразбира не замяната на реалитета с еквивалент, какъвто тя няма, а субституирането ѝ или предаването ѝ с подходящ аналог. С. Влахов и С. Флорин разглеждат превода като замяна и обособяват множество подкатегории: 1. неологизъм: а) калка, б) полукалка, в) усвояване/приспособяване, г) семантичен неологизъм; 2. Замяна на реалия с реалия; 3. Приблизителен превод: а) родово-видова замяна, б) функционален аналог, в) описателен превод (описание, обяснение, тълкуване); 4. Контекстуален превод. Въз основа на тази класификация и на по-опростената класификация на И. Васева Й. Найденова обобщава, че в специализираната литература все повече се изтъкват и налагат – предвид предложенията на руската, а и на българската школа – общовъзприети похвати на превеждането: транскрипция и транслитерация; калкиране; аналогичен превод (наричан още приблизителен или асоциативен – търсенето на аналог в езика и културата на превода); описателен превод (наричан още разяснителен превод или експликация, включващ разкриването на значението на чуждата дума с помощта на разгърнати словосъчетания с акцент върху същественото).<sup>16</sup> Един от възможните подходи за превеждането на реалии е тълкуването им с коментари в края на книгата, което пък откъсва читателя от проследяването на сюжета. Трябва да се прецени значението на дадена реалия в конкретния текст и необходимостта от нейното осмисляне и пресъздаване – дали да е подробно или само щрихирано.

Тук стигаме до въпроса за пренасянето на националния и историческия колорит на оригинала в превода. Иржи Леви например разглежда рицарската култура като историческо явление, което налага преводачът да открие подходящи решения за пресъздаване на историческите реалии, като облекло, оръжие, особености на етикета и психологически черти. „Дон Кихот“ обаче е написан на неутрален език и не е притежавал специфични исторически или национални краски за съвременниците си, затова би трябвало да се превежда на приемащия език без никакви украшения и архаизми<sup>17</sup>. Дали това действително е така, предстои да видим при анализа на конкретните примери, тъй като някои от преводачите придават голямо значение на рицарските атрибути на идалгото. В превода на Т. Нейков, например, в края на всяка от двете части на „Дон Кихот“ откриваме истинска малка „енциклопедия“ на живота в Испания от времето на Сервантес.

Национално обогатената лексика в „Дон Кихот“ обхваща всички онези елементи, които са специфични за културата на Испания от края на XVI в. и началото на XVII в. и които създават картината на живота в страната от онази историческа епоха. След подробно изследване в „Дон Кихот“ са

---

<sup>16</sup> НАЙДЕНОВА, Й. Цит. съч., с. 139.

<sup>17</sup> ЛЕВЫЙ, И. *Искусство перевода*. Москва: Прогресс, 1973, с. 127–128.

идентифицирани близо триста думи и изрази, носители на национален колорит. Вероятно е да сме пропуснали някои от тях, така че е възможно този тип лексеми да са дори повече. Най-голям брой от тях могат да се причислят към следните видове реалии (разделени по предмет според класификацията на С. Влахов и С. Флорин): географски (названия на географски обекти и ендемити), етнографски (ястия, облекло, тъкани, мерни и парични единици, народни песни и танци, музикални инструменти, поверия, празници), обществено-политически (звания, титли, оръжия, военно облекло, военни термини) и религиозни. Бихме си позволили да отграничим още две групи: на смислово натоварените имена (всъщност в романа няма случайни имена) и на литературните реалии, създаващи сложно преплетени интертекстуални връзки, които биха били невидими и напълно неразбираеми за българския читател, ако липсваха преводаческите бележки. Това са имена на автори и произведения от Испанското средновековие и Ренесанс, както и на понятия от тези произведения – измислени, но смислово натоварени персонажи, крепости, кралства и др.

Както вече посочихме, примерите за национално обогатена лексика в романа са стотици и трудно биха могли да бъдат обхванати подробно в изследване от мащаба на настоящото. Въпреки това е направен опит те да бъдат идентифицирани и разпределени по тематични групи, като са анализирани най-представителните от тях, които намират различни и оригинални решения в различните преводи. За да илюстрираме колко богат е текстът на думи и изрази, носещи национална и историческа специфика, ще представим многобройните казуси, които предлага само първият абзац на произведението. В него откриваме множество реалии, от които: една географска (Ла Манча), една обществено-политическа (идалго) и единайсет етнографски (в т.ч. традиционни ястия, тъкани, дрехи и др.: *astillero, adarga, olla, salpicón, duelos y quebrantos, sayo, velarte, calzas, quesada, quijote*). Можем да твърдим обаче, че и обикновени думи и словосъчетания, отнасящи се до хранителните навици на рицаря, които не са обогатени със специфичен национален колорит, тук придобиват статута на реалии, тъй като съдържат информация за неговото социално и икономическо положение (*más vaca que carnero, algún palomino de añadidura los domingos*). Нека да видим как звучи този абзац в канонизирания – смятан за най-пълен и най-добър – български превод на Тодор Нейков, който и до днес остава единственият, осъществен от езика на оригинала:

В едно село на Ла Манча<sup>18</sup>, за чието име не искам да си спомня, живееше неотдавна един идалго<sup>19</sup>, от ония, които притежават копие, стар щит от биволска кожа, мършав кон и бързонога хрътка. За обед оля<sup>20</sup> от варено месо,

---

<sup>18</sup> Стих от испански народен романс. Много често Сервантес започва повествованието си със стих.

<sup>19</sup> Дребен испански благородник.

<sup>20</sup> Оля или оля подрида – испанско национално ястие.

по-често говеждо и по-рядко овнешко<sup>21</sup>, за вечеря обикновено кълцано месо, подправено със сол, пипер, оцет и лук, яйца със сланина в събота, леща в петък и по някой гълъб за прибавка в неделя – ето тези ястия изчерпваха три четвърти от доходите му. Останалата четвърт отиваше за облекло: за празник – връхна дреха от веларте<sup>22</sup>, панталон от кадифе, наречен калсас<sup>23</sup>, и пантофи от същия плат, а за делник – дреха от тънък вълнен плат. (...) Казват, че презимето му било Кихада<sup>24</sup> или Кесада<sup>25</sup>, но по този въпрос не са единни авторите, които пишат за него, макар и да има правдоподобни съображения да се вярва, че се е казвал Кехана. Но това не е от особено значение, стига разказът ни в нищо съществено да не се отклонява от истината.<sup>26</sup>

Само в този абзац в превода на Т. Нейков откриваме девет преводачески коментара, осем от които са свързани с разглеждания проблем. Още тук става ясно, че предпочитаният от преводача похват за пренос на непреводими елементи е посредством подробни бележки, които в повечето случаи обясняват транскрибираните от него понятия, а понякога бележката допълва разширеното обяснение, дадено в тъканта на текста. Ще анализираме подхода на Т. Нейков във всеки един от случаите, като сравним неговите решения с тези на останалите български и чуждоезични преводачи.

**Мястото, от което произхожда знаменитият рицар**, и загадките около неговото име са разгледани подробно в друго наше изследване по темата, което представя заглавието на романа като една сложна реалия.<sup>27</sup> Тук ще се спрем накратко на тях и ще разгледаме по-подробно останалите реалии от етнографски характер. Назоваването на даден град или област води до възникване на определени представи, мисли и усещания у читателите. Тези представи биват различни за хората, които познават мястото (неговите обичаи, миризми, вкусове, характера на обитателите му), и за тези, за които то е далечно и непознато. Името Ла Манча (географска област в централната част на Испания) на пръв поглед не поражда никакви колебания и би могло да се приеме като географска реалия. Но се оказва, че то не е случайно избрано: *mancha* означава „леке, петно“, както и „позорно петно“. Според Бенигно Пальол<sup>28</sup> – един от

---

<sup>21</sup> Овнешкото месо било по-скъпо от говеждото. Като изтъква, че дон Кихот е ял повече говеждо, отколкото овнешко, авторът е искал да каже, че дон Кихот е бил по-скоро беден.

<sup>22</sup> Специален черен или син плат за мантии и връхни дрехи.

<sup>23</sup> Калсас – панталони, които в долната си част се стесняват и взимат формата на чорапи.

<sup>24</sup> На испански – „челюст“.

<sup>25</sup> На испански – „баница със сирене“.

<sup>26</sup> Цит. по: М. де Сервантес. Знаменитият идалго дон Кихот де Ла Манча. Ч. I. София: Народна култура, 1980, с. 27.

<sup>27</sup> Вж. МИХАЙЛОВА, С. Преводи и интерпретации на заглавието на романа „Дон Кихот“. – В: *Научни трудове на Пловдивския университет. – Филология*. Том 60, 2022, с. 409–418.

<sup>28</sup> PALLOL, B. *Interpretación del Quijote. Primera parte*. Madrid: Imprenta de Dionisio de los Rios, 1893: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/interpretacion-del-quijote-primera-parte/html/ff37c282-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_10.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/interpretacion-del-quijote-primera-parte/html/ff37c282-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html).

тълкувателите на „Дон Кихот“ – това име идва сякаш да подсказва, че първородният грях, с който се раждаме всички, може да бъде изкупен само с лично усилие, със стремеж към постигане на истината, за която говори и самият Сервантес в края на първия абзац от романа. Възможно е това скрито „петно“ да препраща към общественото устройство по онова време.

Във френския превод на Л. Виардо името се появява като *la Manche*, което предизвиква объркване, тъй като се асоциира с едноименния проток. В английския превод е пренесено буквално, със загуба на конотацията, като и тук липсва каквото и да било обяснение. При ранните български преводачи не откриваме никакви смислови препратки и бележки под линия, името обаче бива транскрибирано по различни и неточни начини (слято Ламанча/Ламанчъ при Китанчев и Подвързачов; Ламанша при Симидов – очевидно е повлияването му от френската версия). В руския текст откриваме „селе Ламанчком“, като коментарът е идентичен с този на Т. Нейков, който съобщава, че първите думи от романа „В едно село на Ла Манча...“ са „стих от испански народен романс“.

Що се отнася до **титлата идалго** – тя е нагледен пример за обществено-политическа реалия, която е била транскрибирана в по-ранните преводи и вече е навлязла и усвоена в чуждите езици. Много подобни понятия се оказват думи едnodневки в езика на превода, но други „получават равноправно битие с останалите думи в езика. Това са т. нар. думи-екзотизми“<sup>29</sup>. Обяснението на значението на понятието в речника на чуждите думи е същото, което дава Т. Нейков в пояснителна бележка: „Дребен испански благородник“. Л. Виардо я пренася дословно (*hidalgo*), Дж. Ормсби я превежда като *gentlemen* – стара английска дума за благородник, Т. Китанчев и Д. Подвързачов я транслитерират като „хидалго“, а Симидов избира „благородник“. В руския превод и в превода на Т. Нейков я откриваме транскрибирана като „идальго/идалго“, а единствено Т. Нейков се опитва да минимизира загубата с помощта на обяснителната бележка. Транскрипцията в този случай е единственият приемлив подход при превод, тъй като привнася полифония в текста, насочва вниманието върху семиотични стойности, както и върху поетичното измерение на оригиналното, екзотично, неповторимо звучене на думата в изходния език<sup>30</sup>.

**Копието** на дон Кихот се споменава още в първите редове на романа. Има обаче един липсващ детайл в преводите: понятието *astillero*. Едно от речниковите значения на думата според Испанската кралска академия е „рафт или закачалка, където се окачват копия“. Това е реалия от битов тип,

---

<sup>29</sup> КАСАБОВ, И. Предаване на колорит при превод на роден език. – В: *Преводът и родният език*. СПб, 1987, с. 238.

<sup>30</sup> HIDALGO, R. D. La transferencia como problema de traducción: Las palabras culturales en textos literarios de no ficción. – In: *Traducción y multiculturalidad*, María Pilar Blanco García (ed. lit.), Pilar Martino Alba (ed. lit.). Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 209: [https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traducccion\\_multiculturalidad/21\\_hidalgo.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traducccion_multiculturalidad/21_hidalgo.pdf).



типична за рицарската култура, но тя е пропусната в преводите на Д. Подвързачов, Н. Любимов (*фамилном копье*) и Т. Нейков, вероятно защото е възприета от преводачите като незначителна, с ниско относително тегло в общата тъкан на текста. И все пак, тя е част от пространството, което обитава дон Кихот и в което няма нищо случайно. Френският преводач е използвал думата *râtelier*, която се отнася до ясла, рафт, на който се подреждат сечива и инструменти, или поставка за оръжия. Така във френския превод откриваме много близка по смисъл реалия – вероятно поради близостта на испанската и френската култури. Подобно е положението и с английската находка *lance-rack*, което буквално означава „закачалка/рафт за копия“. Някои от първите български преводачи са се опитали да пресъздадат реалията, макар да не са вникнали напълно в смисъла ѝ: така се появява странното и неразбираемо словосъчетание „копие на тояга“ при Т. Китанчев и „в предверието на къщата си“ при Д. Симидов.

**Щитът на рицаря** (*adarga*) е още една реалия, която означава „кожен щит с овална или сърцевидна форма“. Очевидно е, че авторът е избрал не какъв да е щит, а именно сърцевиден, чиято форма го натоварва със символика, пряко кореспондираща с образа на персонажа. Л. Виардо е избрал *ronache*, т. е. близка по смисъл реалия, която означава „кръгъл щит“, но няма и намек за сърцевидната му форма – образността е донякъде изгубена; същото е и при Дж. Ормсби, който се е спрял на *buckler* – историческа реалия, означаваща „малък кръгъл щит“; в руския превод щитът е дъвен („дъвнем щите“), а при българските преводачи откриваме „старовремски щит“ (Т. Китанчев), „стар кръгъл щит“ (Д. Подвързачов), „античен щит“ (Д. Симидов), и „стар щит от биволска кожа“ (Т. Нейков). Единствено Д. Подвързачов, посредством описателния подход, се приближава до същността на реалията, но е необходимо да вземем предвид, че тя би била отразена в своята пълнота, ако вместо като „кръгъл“, щитът бъде представен като „сърцевиден“.

**Хранителните навици** на дон Кихот, подробно описани още във второто изречение от абзаца, са особено интересни и не по-малко богати на внушения, оказващи се забулени за съвременния читател. Има и други части от романа, в които се говори целенасочено на гастрономическа тема (например при описанието на сватбата на Камачо Богатия, гл. XX, част II, или в разказа за обиколката на Санчо Панса из острова, гл. XLIX, част II). Етнографските реалии се отнасят не само до ястията, но и до дрехите и до материите, които използва дон Кихот и които представят бедността на възвишените хора, и до свързаните с религията обичаи, и до социалните разслоения по време на Испанския златен век. Начинът, по който се е хранел даден човек, е символизирал неговото социално и икономическо положение, религиозната му принадлежност и културата му. По тази причина, детайлното меню на дон Кихот, представено в самото начало на книгата, не е случайно, а основополагащо за изграждането на образа. Обичайният

обяд на идалгото – *оля*, или *оля подрида*, е испанско национално ястие – вид месна яхния, която може да бъде приготвена от различни меса и зеленчуци и която в миналото е присъствала ежедневно на семейната трапеза в много области на Испания. Неин български аналог би могъл да бъде говечът. Тя принадлежи към битовите реалии, които са подгрупа на етнографските според класификацията на С. Влахов и С. Флорин. Френският преводач е използвал замяна с френска реалия, близка до испанската: *pot-au-feu*, което означава ястие с телешко и зеленчуци, подобно на българското телешко варено. В английския превод наблюдаваме пример за въвеждане на чуждата реалия в приемния език посредством транскрибирането ѝ: просто *olla*, без никакво обяснение на понятието в тъканта на текста, нито в бележка под линия. Всъщност този подход е характерен за целия превод на Дж. Ормсби, както и плътното придържане към текста на оригинала, граничещо на места с буквализъм. При българските преводачи реалията е на практика обезличена, като изключим превода на Т. Нейков. При Т. Китанчев четем „един къс варено месо“, при Д. Подвързачов – „една паница супа“, при Д. Симидов – „една тенджерка“ (това всъщност е първото речниково значение на *olla*), при П. и Т. Нейкови – „супа от варено месо“, като подходът във втория превод на Т. Нейков е съвсем различен – думата е транскрибирана и обяснена в бележка. В руския превод отново наблюдаваме транскрипция (*оля*) и обяснение в бележка под линия, което е напълно идентично с това на Т. Нейков („Оля или оля подрида – испанско национално ястие“).

Словосъчетанието *más vaca que carnero* („по-често говеждо и по-рядко овнешко“), отнасящо се до предишната реалия, също представлява характерна и смислово натоварена особеност на испанската действителност от времето на Сервантес. Става дума за състава на ястието *оля* и за вида на месото, използвано в него, което е било показател за социален статус. Някои от преводачите са решили проблема с обяснителна бележка, като например Т. Нейков, който казва следното: „Овнешкото месо било по-скъпо от говеждото. Като изтъква, че дон Кихот е ял повече говеждо, отколкото овнешко, авторът е искал да каже, че дон Кихот е бил по-скоро беден.“ (коментарът е идентичен с тези в по-ранните версии на Т. Китанчев и на П. и Т. Нейкови). Л. Виардо, Дж. Ормсби, Д. Подвързачов, Д. Симидов и Н. Любимов превеждат този израз буквално и го оставят без коментар.

Още едно ястие се появява в оригинала под названието *salpicón* и доказва колко различни могат да са интерпретациите на преводачите според личния им опит и индивидуалните им възприятия на описваната от автора действителност. Става дума за ястие, което в наши дни се асоциира с разядка от риба и морски дарове, а в миналото се е приготвяло от парчета месо – най-често останките от обяда, неизползвани при готвенето на основното ястие. Подправяли ги с лук, пипер, оцет, олио и сол, за да им придадат по-добър вкус. Но думата *salpicón* в съвременния испански се отнася и до сос, приготвен от оцет, олио и сол. За избора на адекватен функционален

еквивалент тук е определящ контекстът – едва ли дон Кихот е вечерял със сос, както са решили някои от преводачите. Л. Виардо например използва френския аналог на соса – *vinaigrette*; а Дж. Ормсби го нарича *salad* (салата или подправка за салата); вероятно повлиян от френския превод, Т. Китанчев също се спира на *винегрет* (с бележка под линия: „един вид сок, направен от оцет, дървено масло, сол и пр.“; едва при Д. Подвързачов вече става дума за „къс месо с лютив сос“, а Д. Симидов отново се връща на соса („сос с подправки“), както се случва и при Н. Любимов („винегрет, почти всегда заменявший ему ужин“); П. и Т. Нейкови улавят същността на реалитета и я предават с описателен превод: „студено месо с дървено масло, оцет и пипер“, но най-точен се оказва преводът на Т. Нейков (също описателен): „обикновено кълцано месо, подправено със сол, пипер, оцет и лук“.

В не по-малко недоумение са изпадали някои от преводачите, когато са се изправяли пред словосъчетанието *duelos y quebrantos*. Става дума за бъркани яйца с *хамон* или сланина – ястие, типично за Ла Манча, но ако декомпозираме израза на съставлящите го думи, излиза „страдания и беда“. Тази изключително интересна реалия е предадена на френски с *des abatis de bétail* (дреболии от добитък), обяснено подробно с идентични бележки под линия както при Л. Виардо, така и при Т. Китанчев:

*Ястие на скръб и съкрушение* се наричала в Испания един вид чорба, сготвена от вътрешностите и крайниците (като: шия, глава, крила, нозе) на животни, умрели или заклани в течение на неделата. Това е било едничкото месно ястие, позволено да се яде в съботен ден и известно в народът под горекананото название.<sup>31</sup>

Дж. Ормсби използва буквалното и изгубило конотацията си *scraps* (карантия, пръжки), подобно на Подвързачов – „дреболии“, докато Д. Симидов, Т. Нейков и Н. Любимов предават описателно ястието, без да стане ясно какво стои зад испанското му название („яйца и сланина“ / „яйца със сланина“ / „яичница с салом“); П. и Т. Нейкови избират калкирането на словосъчетанието, като поясняват, че става дума за ястие („ястието на скръб и печал“) и дават бележка под линия, близка до тази на Т. Китанчев („Така се казвало ястието (дреболии и вътрешности на животни), което кастилските благородници са яли обикновено в събота в изпълнение на обета, даден след битката при Лас Навас де Толоса.“). В действителност става дума за две различни конотации на един и същи израз, но най-вероятно авторът е имал предвид бърканите яйца със сланина (различните речници и автори не стигат до съгласие с какво всъщност са забърквани яйцата), които се упоменават и в други текстове от същата епоха. Още по-интересно е, че старите християни наричали ястието „тортиля от яйца със сланина“, докато названието „страдания и беда“ било използвано от новопокръстените (бивши мюсюмлани и юдеи), за

<sup>31</sup> Дон Кихот Ламаншки. Съчинение на Мигуел Сервантес де Сааведра. Част I. София, Печатница Янко С. Ковачев, 1893, с.11.

които яденето на сланина било мъчително, тъй като нарушавало повелите на предците им. Това е една от причините някои сервантисти да подозират, че както дон Кихот, така и неговият автор, са от еврейски произход.

Подробното описание на **облеклото на дон Кихот** също има за задача както да извае силуета му визуално, така и да затвърди впечатлението за неговата класова принадлежност. Реалиите от оригинала (*sayo* – широка връхна дреха без копчета, с дължина до коленете, но понякога и по-дълга, която се носела в Испания през XV–XVI в.; *velarte* – черен лъскав плат, и *calzas* – панталони, пристегнати към бедрата и прасците, които се носели в миналото) са пресъздадени по различни начини, често погрешно, от отделните преводачи. При Т. Китанчев например се изгубва черният блясък на връхната дреха, а долната част на облеклото се оказва просто „панталони“, които сме свикнали да си представяме като по-широки и свободни от описваното облекло („връхна дреха от тънко сукно с кадифени панталони и също такива чехли“). Д. Подвързачов пропуска детайлите – както често се случва в неговия превод – и всички описвани части на облеклото се превръщат просто в „костюми“ („останалата четвърт се разходваше за костюми – един полукадифян за в празник и един вълнен за делник“). Д. Симидов също изгубва част от търсената от автора образност, подобно на Т. Китанчев („дрехи от тънко сукно, за панталони от кадифе за в празник, с пантофи от същата материя. В делник той носеше дрехи също така от тънка материя“). Очевидно ранните български преводачи са сметнали тези реалии, свързани с облеклото за недостатъчно характерни и значими в общата тъкан на текста, за да бъдат транскрибирани и да им се обръща специално внимание. За разлика от тях, в двата превода на П. и Т. Нейкови и на Т. Нейков откриваме точно противоположния подход – дори съчетание на няколко подхода: транскрипция, описателен превод и бележка под линия (нещо, което пък изглежда преувеличено – „панталони-чорапи от кадифе, наречени *калсас*“, и обяснението: „калсас – чорапи, които в горната си част са били и панталони“ (П. и Т. Нейкови и Т. Нейков). Но пък и те не успяват да пресъздадат достатъчно убедително празнично облекчания гротесков силует с блестяща черна дреха, пристегната в кръста и приличаща на пола в долната си част, с тесни три четвърти панталони, подобни на клин, и кадифени чехли.

В чуждоезичните преводи това е постигнато донякъде по-успешно (макар и образът отново да е изкривен) посредством замяната на реалия от оригинала с друга от приемащата култура. Л. Виардо прибегва до *pourpoint de drap fin* – средновековна къса мъжка дреха, направена според него от фин шаяк, и до *chausses* – панталони до коленете, които са се носели през XII–XVI в. (*Le reste se dépensait en un pourpoint de drap fin et des chausses de panne avec leurs pantoufles de même étoffe*). Но описаната дреха е много по-къса и пристегната, носи се закопчана, като се асоциира не само с цивилно, но и с военно облекло, така че френският читател добива

съвсем различна представа за външния вид на дон Кихот в сравнение с испанския. Подобно е положението и при Дж. Ормсби, който е пресъздал реалитета с аналог на описаната френска дреха – *doublet* (по-скоро жакет, популярен през същия исторически период, пристегнат, с дължина до кръста, използван и от войници); при него обаче има успешна находка за плата, от който е направена дрехата – *cloth*, освен „плат“, „тъкан“, „сукно“, означава и „черен плат за свещенически дрехи“. Що се отнася до панталоните, в английската версия те стават „бричове“ – еквивалент на френските *chausses*, за които е характерно, че са широки в горната си част (*The rest of it went in a doublet of fine cloth and velvet breeches*). Н. Любимов също избира замяната на реалитета с друга реалитет – кафтан е старинна руска мъжка горна дреха, подобна на рокля, пристегната в кръста, типична и за някои мюсюлмански общества, но много по-дълга от описваната в оригинала. Затова преводачът е решил да я нарече „полукафтан“, което може да се приеме като сполучлива находка, но пък е изгубил образността по отношение на плата и на панталоните (*Остальное тратилось на тонкого сукна полукафтанье, бархатные штаны и такие же туфли, что составляло праздничный его наряд*).

Вариантите на **името на дон Кихот**, описани в края на разглеждания абзац, също се оказват натоварени с богата образност и с философски подтекст. *Quijada* например означава „челюст“, *quesada* е вид сладкиш, направен от натрошен хляб, сирене, яйца и захар, *quejada* лесно се асоциира с *queja* (оплакване, стенание). Окончателният вариант на името, върху което се спира Сервантес – *Quijote* – е част от доспехи, надбедреник. В тази връзка Бенигно Пальол си задава въпроса дали поведението на дон Кихот е миротворческо, или войнствено, дали той е „челюст“ или „сладкиш“? И стига до извода, че той не е нито мир, нито война, а двете неща едновременно, той е *Que-Jano* – римският бог Янус, с две лица – гледащи едновременно към мира и към войната, към миналото и към бъдещето.<sup>32</sup> В преводите на тези смислово натоварени имена, освен неправилна транскрипция („Кезада“, „Кихана“ – при Т. Китанчев, „Квизада“, „Квезада“ и „Квиксана“ – при Д. Подвързачов, който вероятно се е опитал с последното да запази комичния ефект), откриваме пълно negliжиране на конотациите им; изключение правят само преводите на Н. Любимов и на Т. Нейков, които са обяснили значението на първите две имена в бележки под линия.

Като всяко класическо произведение на световната литература, и „Дон Кихот“ има множество преводи на всеки един от разглежданите езици (български, руски, френски и английски), а техният анализ и съпоставяне „позволява да се удостоверят преводаческите стратегии и компетентности. Да се извлекат – от преводния/илюстративния матери-

---

<sup>32</sup> PALLOL, В. Цит. съч. (Прев. мой, С. М.)

ал – измеренията на Другостта, да се посочат преводаческите похвати и разбирания за предаването на реалиите като носители на чуждост<sup>33</sup>. Културните маркери, които служат за привнасяне на допълнителен колорит и за експресивност на изказа, са запазени в различна степен в преводите, в които прозират индивидуалните и националните особености на преводачите. В някои случаи те биват дори заличени, пропуснати или предадени погрешно поради недостатъчно разбиране. Между разглежданите текстове съществуват очевидни връзки. Може би изключение прави само този на Дж. Ормсби, който, изглежда, не е повлиял българските преводачи, защото те са предпочитали посредничеството на френския и руския (това са били разпространените чужди езици, ползвани от българските ерудити в края на XIX и началото на XX в.). В английската версия се откриват буквален превод и транскрипция, най-често – замяна, но липсват пояснителни бележки. При Л. Виардо също преобладават аналозите, по-рядко се срещат транскрипция и описателен превод, като на места се появяват и подробни коментари в бележки. Замените с аналог в английския и френския превод правят впечатление и натежават чувствително като преобладаващ подход в сравнение с руския и българските преводи, което е възможно поради относителната географска близост между културите на Испания, Франция и Англия, известното сходство в историческите процеси и обичаите по време на Ренесанса, а може би – и поради близостта във времето, в което са реализирани преводите (делят ги само двадесет и две години). Н. Любимов най-често прибегва до описателен превод, по-рядко до замяна с аналог и транскрипция, като не липсват коментари под линия и са открити многобройни съответствия между неговата версия и превода на Т. Нейков (двата превода също са „съвременници“, принадлежащи на една и съща историческа епоха и социален строй). Що се отнася до ранните български версии, при Т. Китанчев преобладават описателният превод и транскрипцията – често погрешна – и се установяват неточности, загуба или изкривяване на значението на реалиите, но за времето си неговото дело е било сериозна крачка напред в българското преводаческо изкуство. Преводите на Д. Подвързачов и Д. Симидов също имат висока художествена стойност, въпреки загубите и пропуснатите елементи; Д. Симидов избира като основен подход описателния превод, макар че почти навсякъде в разглежданите примери при него се открива загуба или погрешно пресъздаване на реалиите. Ранните български преводи имат явни сходства с версията на Л. Виардо. Последното е лесно обяснимо, тъй като всички те използват различни френски преводи на романа.

Двата превода от езика на оригинала – на П. и Т. Нейкови и на Т. Нейков, са твърде сходни по отношение на пресъздаването на реалиите. Във втория превод прави впечатление, че Т. Нейков е избрал да транскри-

---

<sup>33</sup> НАЙДЕНОВА, Й. Цит. съч., с. 31.

бира и да обяснява в рамките на текста и/или с бележки повечето от неясните понятия, носители на културна и историческа специфика. Бележките под линия или в края на литературния текст са обект на сериозна полемика в съвременното преводознание, като по-често са отричани, защото решават лесно проблема с непреводимостта, но затрудняват четенето и откъсват читателя от повествованието, а освен това правят явно и натрапчиво присъствието на преводача.<sup>34</sup> Въпреки това те дават своя важен принос за опознаване на испанската действителност и са елементът, който най-съществено отличава превода на Т. Нейков от всички останали; те са свързани с образователната роля на преводната литература и обогатяват българския читател с ново знание и колорит; разкриват особеностите на епохата, в която е написан романът, на испанската култура, география и бит; обясняват не само реалиите, но и имена от древногръцката митология и култура, цитати от класически автори, игри на думи и др. Така бележките разширяват нивото на възприемане на текста и създават контекст.

Разбира се, не можем да очакваме от преводачите да се превърнат в тълкуватели на романа, но в разглежданите примери съвсем ясно се очертава тенденцията на частична или пълна загуба на конотациите и дълбинните смисли на избраните от автора културеми. Богатият на образи и пластове и поради това изключително сложен текст на романа се явява превъзходна илюстрация на проблемите, които поставя преводът на културно маркиран текст (особено на тези, свързани с испанската култура от края на XVI в. и началото на XVII в., но не само). Което пък по никакъв начин не пречи, а дори помага на образите и на проблемите от романа да се възприемат като наднационални, общочовешки.

## ЛИТЕРАТУРА

ВАСЕВА, И. *Стилистика на превода*. София: Наука и изкуство, 1989. [VASEVA, I. *Stilistika na prevoda*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1989.]

ВЛАХОВ, С., ФЛОРИН, С. *Непреводимото в превода*. София: Наука и изкуство, 1990. [VLANOV, S., FLORIN, S. *Neprevodimoto v prevoda*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1990.]

ГЕНЦЛЕР, Е. *Съвременни теории за превода*. Прев. Анна Кършева-Станимирова. В. Търново: Пик, 1999. [GENTZLER, E. *Savremenni teorii za prevoda*. Prev. Anna Karsheva-Stanimirova. V. Tarnovo: Pik, 1999.]

КАСАБОВ, И. Предаване на колорит при превод на роден език. – В: *Преводът и родният език. Материали от теоретична конференция с международно участие 13–14 май 1986 г.* София: СПБ, 1987. [KASABOV, I. *Predavane na kolorit pri prevod na roden ezik*. – V: *Prevodat i rodniyat ezik. Materiali ot teoretichna konferentsiya s mezhdunarodno uchastie 13–14 may 1986 g.* Sofia: SPB, 1987.]

---

<sup>34</sup> MAYORAL, R. La explicación de la información en la traducción intercultural. – In: *Estudis sobre la traducció*. Castello de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D. L., 1994, p. 91.

ЛЕВЫЙ, И. *Искусство перевода*. Москва: Прогресс, 1973. [LEVYY, I. *Iskusstvo perevoda*. Moskva: Progress, 1973.]

МИХАЙЛОВА, С. Преводи и интерпретации на заглавието на романа „Дон Кихот“. – *Научни трудове на Пловдивския университет*. – *Филология*, том 60, 2022, с. 409–418. [MIHAYLOVA, S. Prevodi i interpretatsii na zaglavieto na romana „Don Kihot“. – *Nauchni trudove na Plovdivskiya universitet*. – *Filologiya*, tom 60, 2022, s. 409–418.]

НАЙДЕНОВА, Й. *Унгарските реалии в контекста на културния трансфер*. София: Изток-Запад, 2012. [NAYDENOVA, Y. *Ungarskite realii v konteksta na kulturniya transfer*. Sofia: Iztok-Zapad, 2012.]

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. – *Poetics today*, vol. 11, № 1, 1990.

HIDALGO, R. D. La transferencia como problema de traducción: Las palabras culturales en textos literarios de no ficción. – *Traducción y multiculturalidad*. María Pilar Blanco García (ed. lit.), Pilar Martino Alba (ed. lit.). Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid: [https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traduccion\\_multiculturalidad/21\\_hidalgo.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traduccion_multiculturalidad/21_hidalgo.pdf) [seen 12.11.2023].

MAYORAL, R. La explicación de la información en la traducción intercultural. – In: *Estudis sobre la traducció*. Amparo Hurtado Albir (ed.). Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D. L., 1994, pp. 73–96.

PALLOL, B. *Interpretación del Quijote. Primera parte*. Madrid: Imprenta de Dionisio de los Rios, 1893.: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/interpretacion-del-quiote-primera-parte/html/ff37c282-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_10.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/interpretacion-del-quiote-primera-parte/html/ff37c282-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html) [seen 12.11.2023].

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1992: <https://www.wordreference.com/> [seen 12.11.2023].

## RECREATING NATIONALLY COLOURED VOCABULARY IN A FOREIGN LANGUAGE. THE IMAGE OF DON QUIXOTE IN SELECTED TRANSLATIONS

**Abstract.** Lexemes, carrying a specific cultural charge in their native environment, prove to be one of the most difficult stumbling blocks for translators of literary texts. In this study, we aim to get to the heart of the culturally marked concepts found at the very beginning of “Don Quixote”, and to analyse whether and how it is possible to render them in a foreign language by observing the work of translators from different language groups and historical periods. Through a few code names and concepts, in a few sentences, the image of the knight is constructed almost materially in the original text – with the place he comes from, with his title, his spear and shield, his eating habits, his clothing (giving him social and religious belonging) and last but not least with the name he bears. A substantial part of this ‘materiality’, however, appears to have been lost or misrepresented in the translations under consideration. Five of the Bulgarian, as well as one each of the French, English and Russian translations of the novel are presented.



The choice of the foreign-language versions is related to the fact that Bulgarian translators, until the mid-twentieth century, translated the novel through the intermediary of French and Russian, while the English version is juxtaposed with the French due to the temporal proximity of their creation and the geographical proximity of the two host cultures. An attempt has been made to delineate the relations among the different translations and the influences they have had on each other, and to analyse the different strategies in recreating a nationally coloured vocabulary through the prism of the definitions and classifications of realia proposed by S. Vlahov and S. Florin, as well as the theoretical postulates of language as a cultural phenomenon and of translation as an intercultural transfer. *Keywords*: literary translation, intercultural communication, realia, Don Quixote, Hispanic studies

**Svidna Mihaylova**, Sen. Assist. Prof., PhD  
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences  
52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria  
E-mail: [svidnamihaylova@gmail.com](mailto:svidnamihaylova@gmail.com)

Росица Митрева де Зулли, докторант  
Университет Виена

## „ДЗАНГ ТУМБ ТУУУМ“ И БЪЛГАРСКИЯТ АЕРОПЛАН: ИСТИНСКАТА ИСТОРИЯ

**Резюме.** Статията разглежда специфични аспекти от възникването и развитието на авангардната литература, и в частност на италианския футуризъм, акцентирайки на връзките му с българския модернизъм. Чрез анализ на творбата „Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà“ от Филипо Томазо Маринети се представя връзката на автора и творбата със конкретни моменти от българската история. Проследява се също развитието на звукоподражателното възклицание „Дзанг тумб тумб“, превърнало се в нарицателно за европейския футуризъм. Обръща се внимание и на промените в представите за тези литературноисторически връзки и процеси.

*Ключови думи:* авангард, Маринети, освободени думи, Parole in libertà, българският аероплан

### Вместо увод: още малко за авангарда

Добре известно е, че „авангард“ е събирателно понятие за множество световни литературни и художествени движения от началото на ХХ в., каквито са футуризмът, дадаизмът, сюрреализмът, експресионизмът, зенитизмът, поетизмът, ултраизмът. Характерно за авангардните движения е, че в началото им стоят един или повече програмни текстове – манифести, свързани с критиката на вече съществуващото изкуство, с нарушаването на литературните норми и обезценяването на традицията. Художниците и писателите авангардисти възприемат себе си като новатори, борещи се срещу традиционното и установеното.

Началото на метафоричното използване на военния термин „авангард“ в сферата на литературата и изкуството датира от времето на Френската революция (1789–1799) и романтизма. Още през 1794 г. терминът се използва в списание „Авангард“, печатна медия на Якобинския клуб (фр. Club des jacobins), откъдето военното значение на думата се превръща в изходна точка за допълнителни асоциации, като борба, агресия, бунт, антагонизми, образи на врага и т. н.<sup>1</sup>

В началото на ХІХ в. френският философ и социолог Анри дьо Сен-Симон (1760–1825) подчертава революционно-романтичните корени на авангарда. Според него хората на изкуството са „преди всичко социално

---

<sup>1</sup> Срв. Neuhäuser, цит. в: GELDMACHER, P. *Re-writing Avantgarde Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015, S. 64.

и политически активни граждани, които имат ключова роля в обществения и политическия живот“<sup>2</sup>. В стремежа си да задълбочи този възглед теоретично, Дезире Лавердан пише през 1845 г. „De la mission de l'art et du role des artistes“. В статията си той не само свежда изкуството до социална субстанция, но и го приравнява с „прогресивните социални тенденции“<sup>3</sup>. Така изкуството бива разглеждано като носител на прогресивна идеология.

Чак по-късно, в периода между двете световни войни, развитието на термина се разделя в две различни направления: десен и ляв авангард, което често води до погрешно отношение към авторите авангардисти, а именно – да бъдат разглеждани през политическото си позициониране. В Европа самият термин ‘авангард’ все още бива редуциран и свързван с политически възгледи или пък с поетически форми, изглеждащи безсмислени, което ги категоризира автоматично като провокативни фарсове. Тук е добре да се отбележи, че в страните от Южна Америка например това съвсем не е така. Там думата ‘авангард’ се използва единствено в своята положителна конотация – като синоним на „прогресивност“, „иновативност“, и то във всяка област на живота: медицина, транспорт, наука и др.

## Футуризмът и Маринети



Началото за конституирането на авангарда като дефинирано групово движение в европейски контекст е белязано от първият манифест на италианския футуризм през 1909.<sup>4</sup>

В исторически план футуризмът е първото течение на авангардизма. Той е литературно и художествено движение, което се развива в Италия между 1909 и 1918 г. За негов крайгълен камък се смята Манифестът на футуризма от Филипо Томазо Маринети, който е публикуван в парижкия вестник *Le Figaro* на 20 февруари 1909 г.

Изобр. 1. Портрет-фотография на Маринети от 1913 г., направен от Емилио Сомарива (1883–1956) и публикуван в книгата му „Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli.Ottobre 1912. Parole in Libertà“, Milano: Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1914.

<sup>2</sup> NEUHÄUSER, R. „Avantgarde“ und „Avantgardismus“. Zur Problematik von Epochenschwellen und EPOCHENSTRUKTUREN. – In: STURZ, J., ZIMA, P. *Europäische Avantgarde*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1987, S. 26.

<sup>3</sup> Laverdant, цит. в: NEUHÄUSER, R. Op. cit., S. 27.

<sup>4</sup> FÄHNDERS, W. *Avantgarde und Moderne 1890–1933. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 123. (Всички преводи от немски и италиански са мои, Р. М. д. 3.)

Дългият поетичен пролог в този първи футуристичен манифест е следван от единадесет програмни точки, с които Маринети дава заявка да създаде не само ново художествено-литературно движение, но и нова култура, обхващаща всички житейски области: културата на футуризма.

Футуристичният манифест на Маринети е първият от поредица манифести на различни творци, които уточняват целите на движението. Манифестът на Маринети е последван от „Манифест на художниците футуристи“ (Il manifesto di pittori futuristi, 1910 г.) и „Манифест на футуристичната живопис“ (Manifesto tecnico della pittura futurista, 1910 г.), подписани от Умбето Бочони, Карло Кара, Луиджи Русоло, Джакомо Бала и Джино Северини. По-късно се появяват и „Технически манифест на футуристичната скулптура“ (Manifesto tecnico della scultura futurista, 1912 г.) на Бочони и „Манифест на музикантите футуристи“ (Il manifesto di musicisti futuristi, 1910 г.) от Франческо Балила Пратела. Съществуват също манифести за футуристичен театър, кино, мода, както и за футуристична архитектура, и дори за футуристична кухня.

Като теоретична база за новаторския подход на Маринети към литературното писане служи неговият „Техническият манифест на футуристичната литература“ (Manifesto tecnico della letteratura futurista) от 1912 г. С този манифест авторът отбелязва поредица от стилистични и технически литературно-езикови нововъведения, които имат за цел да революционизират литературното творчество. Те включват деформация на синтаксиса, използване на глаголи в инфинитив, прекомерна употреба на полисемия и графика, както и използване на поезия във *verso libero* и *parole in liberta*.

Много важна роля във футуристичното творчество играе практическо-перформативният му аспект, който намира израз чрез артистично-риторичните изпълнения при така наречените *Serate futuriste*. Първата такава „футуристична вечер“ е била проведена на 8 март 1909 г. в театър „Киарела“ в град Торино. От този момент нататък футуристите изнасят представления в театрите на няколко италиански града, а по-късно и в Цюрих, Париж, Брюксел и др.<sup>5</sup> Основната цел на тези футуристични вечери е интерактивното спонтанно общуване между изпълнителите и публиката, където публиката трябва да стане част от процесите на футуристичното изкуство, като футуристите желаят и се стремят да шокират, изумят и провокират гражданите (буржоазията). За да постигнат това, те използват все по-нови и по-радикални подходи в езиковите и изразните си средства.

---

<sup>5</sup> GELDMACHER, P. Op. cit., S. 124

## „Дзанг тумб тууум. Адрианопол 1912. Освободени думи“



Въпреки италианския си произход, Филипо Томазо Маринети полага началото на писателската си дейност на френски език. Първата му книга „Покоряването на звездите. Епическа поема“ („*La Conquête des Étoiles. Poème épique*“) излиза през 1902 г., където авторският текст е предшестван от посвещение на Гюстав Кан, цитат от „Рай“ на Данте Алигери, както и един от Едгар Алън По.<sup>6</sup> Тя е последвана 1904 г. от стихосбирката му „Разрушение. Лирически поеми“ (*Destruction. Poèmes Lyriques*) и комедията му „*Le roi Bombance*“ („Пируващият крал“ или „Ненаситният крал“) от 1905.

Изобр. 2. Корицата на книгата „Дзанг тумб тууум. Адрианопол 1914. Освободени думи“.

Като военен кореспондент на парижкия вестник „Жил Блас“ (*Gil Blas*) Маринети идва в България през 1912 г. по време на Балканската война. Две години по-късно той публикува в Милано книгата си „Дзанг тумб тууум. Адрианопол октомври 1912. Освободени думи“ (*Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*<sup>7</sup>). Тя е вдъхновена от впечатленията и емоциите на Маринети от събития, на които става свидетел по време на престоя си в България, и е първата творба, в която той прилага на практика теорията си за „*parole in libertà*“ (освободените думи), с което оказва огромно влияние върху зараждащата се тогава култура на европейския авангард във всичките му по-нататъшни проявления.

Книгата „*Zang Tumb Tuuum Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*“ представлява сборник с различен вид текстове, обединени от две основни неща: темата за Балканската война и приложното боравене с освободени думи.

Книгата е определяна от редица световни езиковеди и литературоведи в дух, който може да бъде обобщен по следния начин: „[The] masterpiece

<sup>6</sup> MARINETTI, F. T. *La Conquête des Étoiles. Poème épique*. Parigi: Éditions de la Plume, 1902. Маринети споменава тази своя стихосбирка и цитира отново тези двама автори в своя Анекс към техническия манифест на футуристичната литература, с който завършва разглежданата тук негова книга: *Supplemento al Manifesto técnico della Letteratura futurista* (11 Agosto 1912). – MARINETTI, F. T. *Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli. Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Milano: Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1914, p. 209.

<sup>7</sup> Словосъчетанието *Parole in libertà* (букв. „думи на/в свобода“) може да бъде преведено по различни начини. Авторката на настоящата статия намира за най-подходящ като преводен термин „освободени думи“, защото смисълът, вложен от Маринети в измисления от него термин, е на думи, освободени от синтаксис и всякакви други граматически и литературни правила.

of Words-in-freedom and of Marinetti's literary career was the novel *Zang Tumb Tuuum* (...) the story of the siege by the Bulgarians of Turkish Adrianople in the Balkan War, which Marinetti had witnessed as a war reporter".<sup>8</sup>

Тази книга, възлизаща на 260 страници, е своеобразен протокол или репортаж, включващ графики, таблици, много пряка реч, както и онома-топечно представяне на военни действия, битки, а също и директна, телефонна или телеграфна военна кореспонденция.

В книгата липсва съдържание, в което да бъдат описани заглавията на главите или частите. Вместо това в началото има приложен списък на градовете и датите на представяне пред публика на различни текстове от книгата. Целият този абстрактен разказ, или своеобразен журналистически репортаж, е обособен в четиринадесет глави, или четиринадесет части, текстове, които самият Маринети нарича *agglomerazioni*.<sup>9</sup> Думата „агломерация“ в италианския език има значение на струпване на разнородни елементи в едно цяло. В настоящата статия авторката ги нарича условно „глави“.

Ето и заглавията им:

1. Унищожаване на синтаксиса, въображение без граници, ОСВОБОДЕНИ ДУМИ
2. Коригиране на текст + желаниа за ускоряване
3. Мобилизация
4. Военни кореспонденти и авиатори
5. Битка под стъкло-вятър
6. Крепост Кейтам-тепе
7. Хадирлик – турска шабквартира
8. Мост
9. Военна контрабанда (Ротердам)
10. Влак с ранени войници
11. Бомбардировка
12. Технически манифест на футуристичната литература
13. Анекс към техническия манифест на футуристичната литература
14. БИТКА тежест + мирис<sup>10</sup>

Първата глава „Унищожаване на синтаксиса, въображение без граници, ОСВОБОДЕНИ ДУМИ“ е дълга около 30 страници и представлява теоретично изложение на *le parole in libertà*, в което Маринети дава подробни

---

<sup>8</sup> TISDALL, C., BOZZOLA, A. *Futurism*. New York & Toronto: Oxford University Press, 1978, p. 95.

<sup>9</sup> Срв.: MARINETTI, F. T. *Zang Tumb Tuuum Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1914, p. 27.

<sup>10</sup> В книгата главите не са номерирани. Заглавията в италианския оригинал с подчертано главни букви са следните: *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, PAROLE IN LIBERTÀ / Correzione di bozze + desideri in velocità / Mobilitazione (incl. CARTA SINCRONA) / Corrispondenti di guerra e aviatori / Battaglia sotto vetro-vento / Forte Cheittam-Tépé / Hadirlik – quartier generale turco / Ponte / Contrabando di guerra (Rotterdam) / Treno di soldati ammalati / Bombardamento / MANIFESTO TECNICO della Letteratura futurista / SUPPLEMENTO al Manifesto tecnico della Letteratura futurista / BATTAGLIA peso + odore*.

обяснения и примери за футуристичното усещане за поезията и езиковите изразни средства, като обяснява разбирането си, наред с други неща, за разрушаването на синтаксиса, типографската революция и връзката между ономагипеята и математическите знаци, които според футуристите са в основата на поетичното, като така коментира и дообяснява своя Технически манифест за литературата от 1912 г. Това теоретично въведение е последвано от дълги агломерационни-поеми, практически изтъкани от *освободени думи*, допълнени с творческа типография, съдържащи също и стратегически планове, схеми, графики, обобщени цифри за брой на войници и т.н. В края на книгата е добавен и „Техническият манифест на футуристичната литература“ от май 1912 г., а също и едно допълнение (анекс) към този манифест от август 1912 г.<sup>11</sup>

### Маринети и ямболските футуристи

Любопитен факт към тази тематика е връзката на Маринети с юго-източния български град Ямбол, където идеите на футуризма вдъхновяват и заживяват в средите на местните млади интелектуалци.

В книгата си „Спомени за културния живот между двете световни войни“, публикувана през 1988 г., изкуствоведът Кирил Кръстев разказва личните си спомени за предисторията на ямболските модернисти/авангардисти, „приели номенклатурата от първото евангелие на Модерното изкуство от Станислав Пшибишевски“, както и за зараждането на идеите и за появата на единствения български футуристичен кръг, който успява дори да издаде свое футуристично списание.<sup>12</sup>

В мемоарите си Кръстев разказва подробно как той ненадейно става главен редактор на ямболското футуристично списание с италианско заглавие. А именно: През 1922 г., още когато е в последния клас на гимназията, Кръстев получава предложение да поеме редакцията на литературното списание „Лебед“, редактирано от Николай Черняев, тъй като последният напуска града, за да се премести първо в София, а след това в Брюксел. Това неочаквано предложение извежда ямболските модернисти от затворения им кръг и прави членовете му редактори и сътрудници на първото авангардно футуристично списание в страната, което със своята ултрамодернистична насоченост става характерно за периода след Първата световна война.<sup>13</sup>

Сантиментално-романтичният стил на наследеното списание „Лебед“ бързо е разчупен със статии, като например с рецензията на ямболския гимназиален учител Панайот Георгиев за стихотворенията от първата стихосбирка на Гео Милев „Жестокият пръстен“ (1920 г.), както и със собствени

<sup>11</sup> MARINETTI, F. T. *Zang Tumb Tuuum*, p. 191, 209.

<sup>12</sup> Срв.: КРЪСТЕВ, К. *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София: Ера, 2019, с. 33. Тук Кръстев споменава „и главното съчинение на футуриста Томазо Маринети „Цанг тумб тууум“ [sic!], което приятелят ни Васил Петков донесе от Италия“.

<sup>13</sup> КРЪСТЕВ, К. Цит. съч., с. 34.

творби на ямболски модернисти от групата или например с рецензията на Кръстев за творбата „Черни пламъци“ на ямболския поет Любомир Брутов.

От следващия брой нататък списание „Лебед“ получава съвършено нов облик, като бива безцеремонно и решително преименувано, сдобивайки се с динамично-футуристичното име „Crescendo“ (от итал. ‘усилване на звука’), както Кръстев гордо обяснява „с великолепно изписано в растящ порядък, конструктивистично заглавие“<sup>14</sup>.



В този брой от 15 ноември 1922 г. участват и вече утвърдени български авангардисти, като например Чавдар Мутафов, Лео Коен и Гео Милев с превод на стихотворение от немския поет Рихард Демел. Теоретичната мисъл обаче също преминава в настъпление срещу конформизма на българската литература с – „Втория футуристичен манифест“, озаглавен „Витрините“, както Кръстев сам се изразява относно своята лична творба.<sup>15</sup>

Изобр. 3. Фотокопие на началната страница на сп. *Crescendo*, 1922, бр. 3-4.

В следващия брой 3-4 на „Крешендо“ младите ямболски модернисти посвещават средните страници изцяло на Маринети и футуризма. Кръстев си спомня: „От „Zang-Toumb-Toumb“ на Маринети поместихме страница за Българския аероплан, който е хвърлял миролюбиви, но и ултимативни манифести над обсадения Одрин на 30 октомври 1912 г. – и самия позив; графичен портрет на Маринети от руския художник Н. Кубин, 1914; дълга статия от Маринети – „геометрично и механично великолепие.“<sup>16</sup>

Още в началото на 1923 г. членовете на Ямболската група изпращат на Филипо Томазо Маринети броевете 2 и 3-4 от сп. „Crescendo“ заедно с писмо, в което заявяват, че са последователи на футуризма. През юни същата година получават и отговор от Маринети – „папата на това епохално движение“, както го нарича Кръстев, написано с неговия енергичен почерк.

Mes chers amis futurists,

J'ai re çu avec plaisir votre belle revue *Crescendo*, avec la traduction de mon *Aeroplan bulgare* et de la *Splendeur geometrique*. Merci de tout mon coeur. Je suis enchante d'avoir en vous des defandeurs vraiment futuristes de notre mouvement.

<sup>14</sup> Пак там, с. 45.

<sup>15</sup> Срв. пак там, с. 45. Относно особеностите на манифестната литература на българския модернизъм и в частност на тези на Кирил Кръстев вж. също: ДИМИТРОВА, Е. Манифестите на Кирил Кръстев. – В *Критическото наследство на българския модернизъм. Как го четем сега*. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 54, както и: СПАСОВА, К., ВИДИНСКИ, В., КАЛИНОВА, М. Дистекстът Кирил Кръстев и световната литература. – *Литературна мисъл*, LXVI, 2023, кн. 1, с. 60–78.

<sup>16</sup> Пак там, с. 47



Veillez me dire si Jambol–Bulgarie est une adresse suffisante.

Je vous envoie néanmoins à cette adresse des oeuvres et manifestes futuristes. J'espère venir en Bulgarie en automne. En attendant le plaisir de vous connaître personnellement je vous serre la main avec une vive sympathie F. T. Marinetti.<sup>17</sup>

Заедно с отговора си Маринети изпраща на ямболските авангардисти и дузина футуристични манифести за всички видове изкуство, включително подписания от художниците, съоснователи на футуризма, Умберто Бочони, Карло Кара, Луиджи Русоло, Джакомо Бала и Джино Северини „Манифест на художниците футуристи“. В тази пратка младите ямболци получават също и футуристичните манифести за литературата, театъра, за бруитизма (изкуството на шума) и за тактилото изкуство (изкуството на осезанието). Към колетата Маринети е приложил и новата си книга от 1919 г. „Les mots en liberte futurists“ („Футуристките освободени думи“)<sup>18</sup>, в която Кръстев намира и лично посвещение за себе си: „A Cyrile Kressteff, simpatia futurista, F. T. Marinetti“ („На Кирил Кръстев, футуристична симпатия, Ф. Т. Маринети“).<sup>19</sup>

По-късно обаче Кръстев попада случайно в библиотеката на една чужда книга, издадена от италианската Академия със заглавие „Маринети и футуризма“, която го озадачава с официалното посвещение „Al grande e caro Benito Mussolini“ („На великия и скъп Бенито Мусолини“), която е била публикувана в поредицата „I Prefascisti“, № VII, през 1929 г. Текстовете в книгата се занимават с развитието и борбата на футуризма като идея и практика, но и с идеите на комунизма. Интересното е, че този екземпляр съдържа и личен надпис от Маринети за българския писател Райнов: „a Rainoff, futuristamenté. F. T. Marinetti“, което пък свидетелства за това, че Маринети е поддържал контакти и с други български писатели.<sup>20</sup>

През 1932 г. Маринети отново идва в България като пионер и водач на футуризма по покана на българския ПЕН-клуб. На летището той е

---

<sup>17</sup> Скъпи приятели футуристи,

Получих с удоволствие красивото ви списание „Кресчендо“ с превода на моя „Български Аероплан“ и на „Геометрично великолепиe“. Благодаря ви от цялото си сърце. Очарован съм, че във ваше лице имам истински футуристи, привърженици на нашето движение.

Моля да ми съобщите дали Ямбол–България е достатъчен адрес.

Все пак аз ви изпращам на този адрес футуристични книги и манифести. Надявам се да дойда в България през есента. В очакване на удоволствието да се запозная лично с вас, стискам ръката ви с жива симпатия Ф. Т. Маринети.

<sup>18</sup> Пак там, с. 47, Кръстев превежда заглавието като „Свободното футуристично слово“.

<sup>19</sup> Срв. пак там.

<sup>20</sup> Срв. пак там, с. 48. Относно контактите на Маринети с други български писатели вж.: ДЕЛ’АГАТА, Дж. Маринети, българският „футуризм“ и поемата „Септември“ на Гео Милев. – В: ДЕЛ’АГАТА, Дж. *Българистични изследвания. Италиано-български срещи*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2014, с. 126–127, както и: ГЕОРГИЕВА, Е. Маринети и българските писатели. – В: *Втори международен конгрес по българистика. Доклади*. Т. 13. *Превод и рецепция на българската литература в чужбина и на чуждестранната литература в България*. София: Изд. на БАН, 1989, с. 205–221.

посрещнат от редица изтъкнати дейци на българското изкуство и култура, сред които проф. Ал. Балабанов и писателят Чавдар Мутафов. Кръстев споменава, че още на летището Маринети попитал Мутафов за него и изказал желанието си да се срещнат. Но Кръстев, озадачен и изплашен от симпатиите между Мусолини и Маринети, не се срещнал лично с Маринети, както се изразява самият Кръстев „от политическа сдържаност“<sup>21</sup>, за което обаче по-късно съжалява.

По време на това свое посещение в София Маринети провежда *футуристични вечери* в театър „Роял“ (днес Театър на българската армия) за широката публика на френски език, както и гала вечер в италианското посолство за по-тесен, елитарен кръг. По време на презентациите си Маринети представя и обсъжда футуристични теоретични идеи относно философията на футуризма като изкуство и начин на живот на бъдещето.

В спомените на Кръстев за голямото представление на Маринети в София се усеща голямото възхищение, което Маринети трайно е оставил в съзнанието на българския изкуствовед: „Не съм слушал в живота си такъв оратор – вдъхновен, умен, контактен, сериозно духовит, говорещ два часа наизуст. [...] той фасцинираше публиката с мислите, интонацията, жестовите си“ – Маринети завладява публиката със „своите мисли, своя тон, своите жестове“<sup>22</sup>. „Накрая, [като кулминация на вечерта, Маринети] рецитира с футуристичен патос споменатата част от „Zang-Toumb-Toumb“ за „Българския аероплан“ при обсадата на Одрин, ораторът бе бурно аплаудиран и след сказката навън произлезе оживление.“<sup>23</sup>

### Рецепцията на „Дзанг тумб тумб“ в България

Въпреки че тази знакова, практически основополагаща литературния авангард книга използва като сюжет обсадата на Одрин от българите по време на Балканската война, рецепцията на книгата в България е останала до днес доста оскъдна. Дори може да се каже, че рецепцията се е случила най-вече във футуристичното списание и в кръга на младите ямболски модернисти.

И все пак пасажът от книгата на Кирил Кръстев, в който той изброява какво от творчеството на Маринети е било публикувано в сп. „Крешендо“, споменатите в писмото на Маринети части от негови творби, както и последният спомен за рецитираната част от „Zang Toumb Toumb“ в края на футуристичната вечер в София през 1932 г. са добър пример за това как лека-полека се е породила неволната заблуда, с която мнозина живеят, а именно – че книгата „Дзанг тумб тумб“ е една поема.

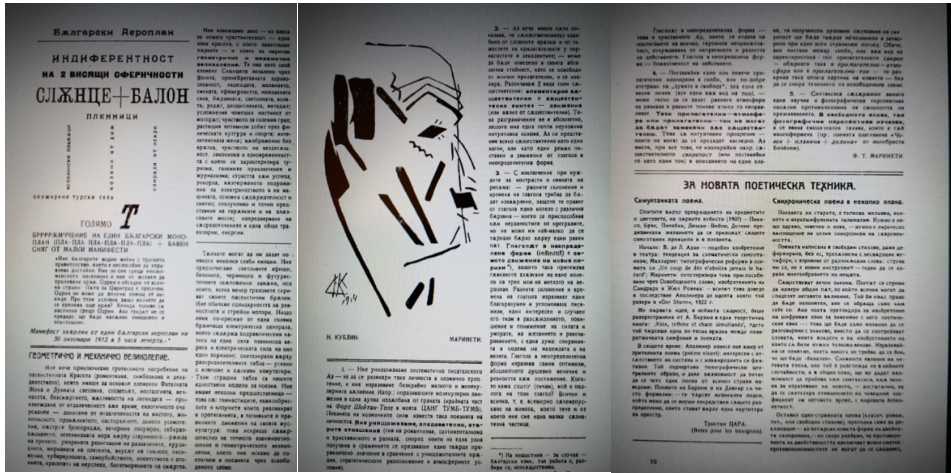
Но нека първо разгледаме отблизо рецепцията на „Дзанг тумб ту-

<sup>21</sup> КРЪСТЕВ, К. Цит. съч., с. 48.

<sup>22</sup> Пак там.

<sup>23</sup> Пак там, с. 49.

уум“ в България. Ето какво виждаме на страниците на сп. „Крешендо“ в гореспомената брой 3-4, чиито средни страници са посветени на Маринети и футуризма:

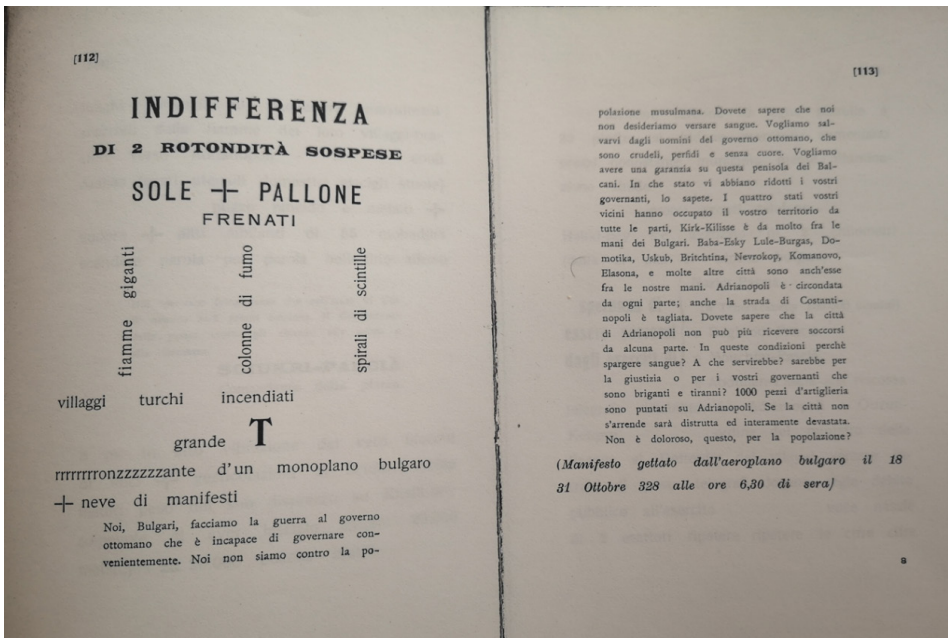


Изобр. 4. Текстовете за и от Маринети, публикувани в сп. *Crescendo*, 1922, бр. 3-4, с. 8-10.

Всъщност тук изобщо не е публикувана нито поема, нито част от поема, а точно това, което Кръстев описва в книгата си „Спомени за културния живот между двете световни войни“: „От „Zang-Toumb-Toumb“ на Маринети поместихме страница за Българския аероплан, който е хвърлял миролюбиви, но и ултимативни манифести над обсадения Одрин на 30 октомври 1912 г. – и самия позив.“<sup>24</sup>

При едно по-прецизно сравнение с оригинала на книгата на Маринети обаче виждаме, че публикуваното на страница 8-а в сп. „Crescendo“ представя графиката, която се намира в глава 7-а от книгата „Дзанг тумб туум. Адрианополи октомври 1912. Освободени думи“. Тази графика, както се вижда по-долу, се намира на страница 112 и не е озглавена „Български аероплан“, но пък играе ролята на въведение към публикувания и преведен на италиански език пълен текст на българския миролюбив манифест, който е бил хвърлян под формата на листовки от един български самолет по време на обсадата на Одрин. Малка част от текста на това лично съобщение е намерила място и на тази същата страница на сп. „Crescendo“, докато в книгата на Маринети е публикуван целият текст на българския мирен манифест в превод на италиански:

<sup>24</sup> Пак там, с. 47.



Изобр. 5. Фотокопие от: Marinetti, F. T. *Zang Tumb Tuum. Adrianopoli 1912. Parole in Libertà*. Milano: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1914, p. 112–113.

Останалата част от посветените на Маринети страници в този брой на „Crescendo“ са дългата статия от Маринети „Геометрично и механично великолепие“ и графичният портрет на Маринети от руския художник Н. Кубин от 1914. Тоест на страниците на „Crescendo“ е представено теоретично изложение, което обаче не е част от книгата „Дзанг тумб туум. Адрианопол октомври 1912. Освободени думи“, а е отделно произведение-манифест на Маринети от 1914 г., чието пълно заглавие гласи „La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique“.

Освен това имаме и друга объркраща неточност, прокрадваща се в „Спомените...“ на Кръстев – текстът на миролюбивия позив също не би могъл да е частта, която Маринети е рецитирал с футуристски патос в София, но и в други държави и градове, като завършек на своите футуристични вечери.

Оттук изникват три главни въпроса, които ще бъдат изяснени по-нататък в настоящата студия:

Първо, защо „Дзанг тумб туум“ се е превърнал в знаков израз и бива използван широко в международен мащаб?

Второ, коя е частта, която е била рецитирана от Маринети и е станала известна, репрезентативна за понятието „Дзанг тумб тумб“, а така и за цялата книга?

Трето, за кой/какъв *Български аероплан* става въпрос в текста на книгата, както и в писмото на Маринети до ямболските футуристи?

## Рецепцията на „Дзанг тумб тууум“ в други страни

„Ако някой ви попита какво е футуризмът, отговорете му: Дзанг-дзанг-тумб-тумб!“<sup>25</sup> Така започва учебно видео за италиански ученици от поредица за обучение на тема „Литературни епохи“. Факт е обаче, че нито във видеото, нито в учебния материал на италианските или други училища се разглежда отблизо едноименната книга на Маринети. Изразът „Дзанг тумб тумб“ бива споменат, но играе по-скоро роля на сензационно въведение, след което се представя обобщено творчеството на Маринети, като се споменава първият му манифест, философията на футуризма и най-важните членове и посоки на движението.

Всъщност самата книга „Дзанг тумб тууум. Адрианопол октомври 1912. Освободени думи“ е колекционерска рядкост и малкото екземпляри от нея са прилежно пазени в частни колекции. Тя е труднодостъпна – дори и в библиотеки се намират най-вече само ксерокопия на оригинала.

Както се вижда от следващото изображение, изразът продължава да присъства по собствен начин в цяла Европа, като в случая под формата на графити на стената на сграда в нидерландското университетско градче Лайден:



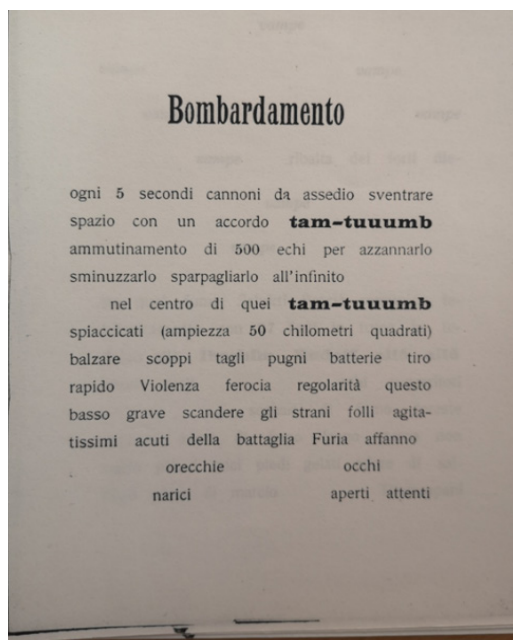
Изобр. 6. Снимката е публикувана в основната статия за Филипо Томазо Маринети в Wikipedia на английски език („Poem of Marinetti on a wall in Leiden“ в: “Filippo Tommaso Marinetti“: [https://en.wikipedia.org/wiki/Filippo\\_Tommaso\\_Marinetti](https://en.wikipedia.org/wiki/Filippo_Tommaso_Marinetti)).

Това са само малко примери, по които можем да видим как изразът (или възклицанието) „Дзанг тумб тууум“ е станал нарицателен и представителен за футуризма като цяло, но всъщност минимален брой хора са виждали, чели или работили задълбочено с написаното от Маринети в тази книга.

<sup>25</sup> PINTUS, A. BIGnomi – Il Futurismo (Angelo Pintus). – В: *Magistralis Mens*, онлайн: <https://www.youtube.com/watch?v=pMuLwVRgY7w>.

## Поемата-агломерация „Бомбардировка“

Изследването ми ме доведе до извода, че като представителна за цялата книга в международен контекст се е наложила поемата „Бомбардировка“ (Bombardamento). Тя е смятана за първото стихотворение на футуристичната звукова поезия и често е наричана просто „Дзанг тумб тууум“. Тази поема-агломерация е рецитирана от Маринети в края, като заключителна кулминация на неговите *Serate futuriste* в Милано, Цюрих, Брюксел, а най-вероятно и в София. Произведението се намира в края на книгата „Дзанг тумб тууум. Адрианопол октомври 1912. Освободени думи“ и се явява обобщение и връхна точка в процеса на практическо усъвършенстване на боравенето с и прилагането на *parole in liberta*, т. е. *освободените думи*. Записи на тази част от книгата на Маринети, лично рецитирана с плам от самия него, могат да се намерят в интернет пространството.



Изобр. 7. Фотокопие: Marinetti, F. T. *Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli 1912. Parole in Libertà Marinetti*, Milano: Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1914, p. 181.

Явно е, че конкретната поема „Бомбардировка“ е по-скоро творческа фантазия, основана на истински събития. Още в първия стих на поемата е огласен и имитиран гръм от изстрели, взривове и избухването на бомбите, хвърлени от самолета: *там-тууумб*.<sup>26</sup> Този тътен отеква и се повтаря отново и отново в хода на произведението и играе ролята на фон на всички маркирани сцени. Избраният ономатопеичен израз служи както за

<sup>26</sup> MARINETTI, F. T. *Zang Tumb Tuuum*, с. 181.

рамка на цялостната картина, така и за абстрактно място (пространство) на действието.

На фона на този *дзанг тумб тууумб* са изобразени комплексен набор от едновременно случващи се събития и действия: войници маршируват и пеят, военни говорители от различни нации общуват и телефонират на всякакви езици, свири духов оркестър, публиката аплодира. Същевременно са въведени и природни явления: пеят птици, текат реките Тунджа и Марица, извисява се планината Родопи. Накрая динамиката на събитията и хаосът от звуци преминават в протяжно мълчание. И един бял балон се издига в небето.<sup>27</sup>

Маркираните второстепенни сцени са загатнати с веселото цвилене на конете: *иййийй...*, с ръчкането на работни животни (биволи и волове) от селяни с остени: *плуф-плаф*, както и с тропота на военни ботуши: *плуф-плаф*, а също: *крооок-краак* и т. н.<sup>28</sup>

Художественият стил на поемата се отличава със силна фрагментарност и многоизмерност. При тази техника са пропуснати граматическите правила, пунктуацията, писането на главни букви и всичко, което би могло да забави потока на повествованието, като например прилагателните и наречията. Динамиката на повествованието се осъществява чрез ускоряване на темпото, както и пунктуално, в краткото маркиране на събитията, които протичат същевременно: нито едно от тях не е завършило, за да бъде пресъздадено изцяло. Всяка сцена започва, след това бива прекъсната, за да започне друга сцена. Само голямото, важното – бомбардировката, чийто синоним тук е „дзанг тумб тууум“ – завършва с бял балон, който се издига бавно в небето в знак на капитулацията на врага.

Налице е също превключване между езици. Публиката и читателите в повечето случаи са толкова увлечени и зашеметени от живото речитиране на Маринети, от фрагментарния стил на писане и всичко споменатото по-горе, че малцина си дават сметка, че в поемата си Маринети буквално пее първия куплет на българския национален химн от онова време – „Шуми Марица“, създавайки така допълнително вътрешно напрежение в произведението си. Това напрежение се изгражда от пластичната артикулация на отделните гласове из кратко нахвърляните сцени, които се долавят слухово, за да бъдат възпроизведени. По този начин отделните сцени стават видими и в рамките на цялото. В конкретния случай в поемата са ярко изведени на преден план три български военни части (батальони), които маршируват и пеят: „Tre battaglioni bulgari in marcia croooc-craaac [LENTO DUE TEMPI] Schumi Maritza o Karvavena croooc craaac“ (Три български батальона в маршова стъпка [БАВНО ДВУТАКТО-ВО] Шуми Марица о-кървавена крооок крааак).<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Срв. пак там, с. 181–187.

<sup>28</sup> Пак там, с. 182.

<sup>29</sup> Пак там.

## Българският аероплан

Въпреки че стихотворението, както и цялата книга на Маринети, се основава на истински събития, то е тяхно обобщено художествено-фикционално пресъздаване, тъй като нито описаната сцена на бомбардировката е фактически идентична, нито датата е съвсем точна. Всъщност в книгата на Маринети са намерили отражение (отглас) даже две важни, знакови българско-аероплански събития. Първото от тях се е състояло на 29 октомври 1912 г., а второто – на 12 ноември 1912 г.

Сутринта на 29 октомври 1912 г. военни аташета и международни журналисти, между които и Маринети, се събират на летището в Свиленград, за да наблюдават излитането на двама български летци, чиято мисия е да разузнаят Одринската крепост със самолет. Преди излитането пилотът Милков и наблюдателят Таракчиев поставят две бомби в прикрепени отстрани на самолета Albatros F-3 кошове. По време на полета им, който продължил 1 час и 20 минути, на височина около 500 м, те първо правят снимки със специална авиокамера, а накрая, след като разкриват военното съоръжение край Караагач, вторият пилот-наблюдател Таракчиев хвърля бомбите от кошовете. Пилотът успява да приземи успешно обстреляния от турците самолет обратно в Свиленград. Този полет става световноизвестен поради големия отзвук в международната преса, където военните кореспонденти цитират с уважение пилотите, които заявяват, че не са хвърлили бомбите над град Одрин, за да не излагат на опасност цивилното население.

Друг прецедентен случай на хуманност по време на война, който дълбоко впечатлява Маринети, е участието на младата българка самарянка Райна Касабова в полета, пилотиран от лейтенант Калинов на 12 ноември 1912 г. Така тя се превръща в първата жена в света, участвала във военен полет. По време на този 45-минутен полет младата българка хвърля листовки над Одрин, с които информира турското население за българските намерения да пазят цивилните граждани необезпокоявани. Текстът на разпръснатите при полета листовки намира място и в книгата на Маринети в италиански превод: „Manifesto gettato dall’aeroplano bulgaro [...]“<sup>30</sup> („Манифест хвърлян от българския аероплан“).

Обсадата на Одрин от октомври 1912 г. до март 1913 г. завършва с превземането на турската крепост от българската армия. Това е решителна победа, която довежда до края на Балканската война. Примирието е подписано на 12 април, а Лондонският мирен договор – на 30 май 1913 г.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Пак там, с. 112–113.

<sup>31</sup> Историческите данни са по: АЛЕКСАНДРОВ, Е. (и др.). *История на българите*. Т. 5. *Военна история*. София: Труд, 2007.



## Заклучение

Често авангардните автори са били и продължават да бъдат разглеждани през едно превратно отношение или дори през комплекс от предразсъдъци, базирани на тяхното политическо позициониране. Всъщност основните мотиви на различните авангардни литературни движения са не само сходни, но нерядко и еднакви по характер, а техните представители в много от случаите са били привлечени преди всичко от провокацията на литературните иновации, експериментирането с езика, изпробването и радикалното обновяване на изразните средства и възможности.

Както се вижда от изложеното в тази студия, основните мотиви и идеи на литературния футуризъм, който заляга в основата не само на множество национални и световни авангардни литературни направления, но поражда и нови жанрове на територията на други изкуства (като например театъра на абсурда), могат да бъдат обобщени в ултимативното приоритизиране на новаторските подходи в създаването и представянето на литературни произведения.

Книгата „Дзанг тумб тууум. Адрианопол 1912. Освободени думи“, откъдето води началото си широко популярният израз или възклицание, е всъщност сборник от текстове-агломерации, в които за първи път намира практическа реализация теорията на Филипо Томазо Маринети за думите на свобода, или още: освободените от граматически и литературни правила думи.

В това свое произведение чрез редица типографски методи, подпомагащи звуково-перформативния аспект, авторът дава възможност на читатели и слушатели да чуят и да преживеят интензивно едно динамично действие. В конкретната част „Бомбардировка“ действието е очевидно, шумно и динамично. Тук изпъква едно рамково, или главно, действие – самата сензационална самолетна бомбардировка, която е наречена метонимично „дзанг тумб тууум“. Развитието на това главно действие е проследено в хода на цялото стихотворение до неговата кулминация и окончателен финал.

В някои моменти главното събитие отстъпва на заден план, за да позволи видимостта на многобройни други паралелни сюжети. Тези подсюжети нямат нито точно определено начало, нито край. Те протичат непрекъснато и непрестанно, защото са част от живота – те са се случили преди бомбардировката и ще продължат да се случват и след нея. Актът на бомбардировката обаче е представен като нещо извънредно, взривоопасно и приключва когато вместо обичайното бяло знаме на капитулацията, което би било издигнато при всяка сухопътна битка, тук се забелязва как в небето над вражеския лагер се издига голям бял въздушен балон.

Тази творба всъщност е своеобразна трибуна за изразяване на детински неконтролируема емоция – вълнението от летенето и от самолетите, една революционна новост за онова време, която открива нови хоризонти

пред човешките възможности и фантазии.<sup>32</sup> В крайна сметка става дума за един манифест за свободата на изразяване на мисъл и емоция. Посланието за важността на тази свобода, както за автора, така и за читателя, е обявено накрая – в пряката форма на манифест. Това е призив на се отдадем на собственото си въображение и фантазия, а също и да не възпрепятстваме другите хора в осъществяването на тази възможност. Призив за толерантност. Апел срещу тесногърдието и едноизмерното мислене.

### Благодарности и финансиране

Статията е резултат от специализация в Института за литература при БАН, реализирана в рамките на ННП „Развитие и утвърждаване на българистиката в чужбина“ с финансовата подкрепа на МОН.

### ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСАНДРОВ, Е. (и др.). *История на българите*. Т. 5. *Военна история*. София: Труд, 2007. [ALEKSANDROV, E. (i dr.). *Istoriya na balgarite*. Т. 5. *Voenna istoriya*. Sofia: Trud, 2007.]

ГЕОРГИЕВА, Е. Маринети и българските писатели. – В: *Втори международен конгрес по българистика. Доклади*. Т. 13. *Превод и рецепция на българската литература в чужбина и на чуждестранната литература в България*. София: Издателство на БАН, 1989, с. 205–221. [GEORGIEVA, E. Marineti i balgarskite pisатели. – V: *Vtori mezhdunaroden kongres po balgaristika. Dokladi*. Т. 13. *Prevod i retsepsiya na balgarskata literatura v chuzhbina i na chuzhdestrannata literatura v Balgaria*. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1989, s. 205–221.]

ДЕЛ'АГАТА, Дж. Маринети, българският „футуризм“ и поемата „Септември“ на Гео Милев. – В: ДЕЛ'АГАТА, Дж. *Българистични изследвания. Италиано-български срещи*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2014, с. 116–135. [DELL'AGATA, G. Marineti, balgarskiyat “futurizam” i poemata “Septemvri” na Geo Milev. – V: DELL'AGATA, G. *Balgaristichni izsledvaniya. Italiano-balgarski sreshti*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2014, s. 116–135.]

ДИМИТРОВА, Е. Манифестите на Кирил Кръстев. – В *Критическото наследство на българския модернизъм. Как го четем сега*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2011, с. 195–206. [DIMITROVA, E. Manifestite na Kiril Krastev. – V: *Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiya modernizam. Kak go chetem sega*. Sifia: ITs “Boyan Penev”, 2011, s. 195–206.]

КРЪСТЕВ, К. *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София: Ера, 2019. [KRASTEVEV, K. *Spomeni za kulturniya zhivot mezhdru dвете svetovni voyni*. Sofia: Era, 2019.]

СПАСОВА, К., ВИДИНСКИ, В., КАЛИНОВА М. Дистекстът Кирил Кръс-

---

<sup>32</sup> По-късно футуристите развиват свой своеобразен поджанр, наречен Аеропоезия (L'aeroroesia). Повече по темата вж. в: СТОЯНОВА, Н. *Поглед отгоре. Жанрът на аерописа в българската литература*. 2022. – В онлайн проект „Литература и техника. Изобретяване на модерността в българската литература“: <https://bglitertech.com/pogled-otgore-zhanrat-na-aeropisa>

тев и световната литература. – *Литературна мисъл*, LXVI, 2023, кн. 1, с. 60–78.  
[SPASOVA, K., VIDINSKI, V., KALINOVA, M. Distekstat Kiril Krastev i svetovната literature. – *Literaturna misal*, LXVI, 2023, кн. 1, с. 60–78.]

СТОЯНОВА, Н. Поглед отгоре. Жанрът на аерописа в българската литература (2022). – В: *Литература и техника. Изобретяване на модерността в българската литература*: <https://bglitertech.com/pogled-otgore-zhanrat-na-aeropisa/>. [STOYANOVA, N. Pogled otgore. Zhanrat na aeropisa v balgarskata literatura (1922). – V: *Literatura i tehnika. Izobretvane na modernostta v balgarskata literature*: <https://bglitertech.com/pogled-otgore-zhanrat-na-aeropisa/>.]

FÄHNTERS, W. *Avantgarde und Moderne 1890–1933. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart: Metzler, 2010.

GELDMACHER, P. *Re-writing Avantgarde Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.

MARINETTI, F. T. *Zang Tumb Tuuum Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Liberta*. Milano: Edizioni Futuriste di “Poesia”, 2014.

NEUHÄUSER, R. „Avantgarde“ und „Avantgardismus“. Zur Problematik von Epochenschwellen und Epochenstrukturen. – In: STURZ, J., ZIMA, P. (Hrsg.). *Europäische Avantgarde*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1987, S. 21–35.

TISDALL, C., BOZZOLA, A. *Futurism*. New York & Toronto: Oxford University Press, 1978.

### **Acknowledgments & Funding**

This article is the result of a specialization at the Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences, implemented within the framework of the National Scientific Program “Development and Promotion of Bulgarian Studies Abroad” with the financial support of the Ministry of Education and Science.

### **“ZANG TUMB TUUUM” AND THE BULGARIAN AEROPLANE: THE TRUE STORY**

**Abstract.** The article examines specific aspects of the emergence and development of avant-garde literature, in particular Italian Futurism, focusing on its links with Bulgarian Modernism. Through the analysis of “Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in Libertà” by Filippo Tomazo Marinetti the relation of the author and the work to specific moments of Bulgarian history is presented. It also traces the development of the sonorous exclamation “Zang tumb tumb”, which became a byword for European Futurism. Attention is also paid to the changes in perceptions of these literary-historical connections and processes. *Keywords:* avant-garde, Marinetti, liberated words, *Parole in libertà*, Bulgarian aeroplane

**Rossitza Mitreva de Zulli**, PhD, MA, BA  
Universität Wien  
Universitätsring 1, 1010 Wien, Österreich  
Email: [Rossimitreva76@gmail.com](mailto:Rossimitreva76@gmail.com)  
[www.grin.com](http://www.grin.com)

Андреана Спасова, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

## ОБРАЗЪТ НА „ДРУГИЯ“ В САТИРИЧНАТА ПОЕЗИЯ НА ПЕТЪР ПРОТИЧ

**Резюме.** Статията разглежда сатиричната поезия на Петър Димитров Протич, която се вписва в идеите на Българското възраждане. В своите поетически опити П. Протич утвърждава българската идентичност и противопоставя фигурите на „своя“ и на „другия“. Основни теми за автора са знанието, образованието и ролята на учения и интелектуалеца за общественото развитие. Посредством творчеството си Петър Протич критикува елинофилията сред българите и другите балкански народи през XIX век, осмива безкритичното отношение към гръцките влияния, а също така обект на сатиричното му перо са фолклорните суеверия и невежеството. Емблематични за темата са няколко творби на Петър Протич, писани на чужди езици и все още непреведени на български език са: „La voix de la Bulgarie“, „Ο Εξελληνισμός“, „Le turcoman“ и др. Социалнозлободневната и идеологическата линия, яркото изобразяване на балканския синдром в стихотворенията на гръцкия възпитаник в някаква степен са за сметка на литературните им достойнства. Представата за „другия“ в сатиричните стихотворения на Петър Протич се доближава до масово превъплътения негативен образ в художествените, историческите и публицистичните текстове през българския XIX век.

**Ключови думи:** Петър Протич, сатирични стихотворения, билингва творби, българска възрожденска поезия, национално-политическа доктрина

Сатиричните стихотворения на гръцкия възпитаник Петър Димитров Протич (1822, Велико Търново – 1881, София) напълно се вписват във водещата възрожденска тема за утвърждаването на българската идентичност и традиционните идеологически представи за „другия“. В творбите на Петър Протич са заложили основните просвещенски постулати, характерни за даскалската поезия – култът към знанието, необходимостта от образование, педагогическите умения на учителя и определящата роля на интелектуалеца за обществено-културното развитие. Освен утилитарно-поучителната функция, централна в стихотворенията е национално консолидиращата функция, насочена както към реабилитиране на „своето“ минало, припознато като славно и идеалистично, така и към най-актуалните исторически събития на XIX век.

Поетичните текстове на Петър Протич образуват кохерентна национално-идеологическа рамка, в която ясно изпъкват разнообразните романтически и сатирически маркери, иманентно присъщи на българската идея. Тези идеологически културни кодове се противопоставят едновременно на подриващите „чужди“ пропаганди по това време – гръцката идеология „Μεγάλη Ιδέα“ (1844) и призна-

ването на гръцката независимост от Високата порта с Одринския договор (1829); султанските реформи „Гюлханският хатишериф“ (1839), османската конституция (1876); намесата на Великите сили и разпокъсването на България след Берлинския конгрес (1878). Заложените негативни конотации в образа на „другия“ в поетичните творби на Петър Протич могат да се обособят в няколко линии, които плътно следват идеологическия проект за утвърждаване на националните ценности.

Едната водеща линия в сатурата на Петър Протич е критиката към елинофилията и осмиването както конкретно на българите, така и общо на другите балкански народи, които се гърчечат. Острото поетическо перо е фокусирано към голяма част от възрожденското население, допринасящо поетапно за разширяването на гръцкото влияние и културната асимилация в контекста на националистическите амбиции на тогавашната гръцка общественост. Открояващи творби тук са „Ο Εξελληνισμός [Псевдо-Елинизъм]“ (1843), „Η Γρακομανία [Грекома-ния]“ (1844–1846) и „Състоянието на нашите български училища“ (1845). Другата съпътстваща линия в поезията е инспирирана от професионалната реализация на поета и това е разобличаването на мнимите лекари („Билиринът“, 1855) и усъмняването в силата на фолклорните суеверия и наивни вярвания вместо в светското познание. Третата линия отправя към нетолерантността на автора към друговерец и по-конкретно към ислямската религия и политика.

Ярък пример е стихотворението „Le Turcoman“ (1877), в което звучи силно критичният глас срещу реформите, въведени от Мидхат паша. Макар и повлияни от западните (английски) модели, те остават мнима модернизационна платформа, която не подобрява условията за живот на християнските народи на Балканите. В антагонистичното противопоставяне между исляма (друговерците) и християнството оценностяването в полза на православието е категорично заявено като алтернатива на варварството.

Perissent massacres sous les coups des barbares  
les chretiens des Balcans et surtout les Bulgares  
[...]

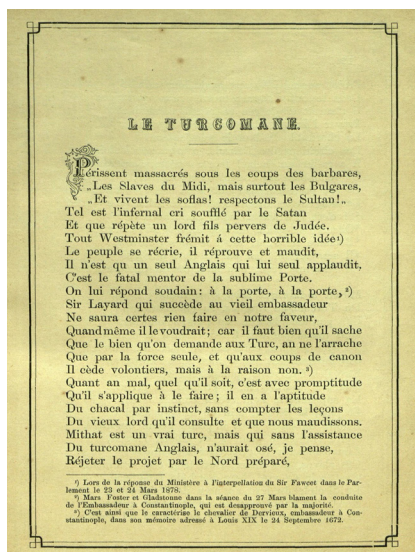
Mithat a fabrique sous l'inspiration  
Du turcomane anglais, sa constitution:  
Une parodie absurd, un plagiat informe  
Mais par laquelle frustre a titre de reforme.

Чезнат избити под ударите варварски  
християните на Балканите и най-веч българите  
[...]

Мидхат създаде вдъхновен  
конституцията си от английския туркмен.

Абсурдна пародия, плагиатство незаконно,  
през което мами под форма на реформа.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ПРОТИЧ, П. [La Voix de la Bulgarie]. Fouilleton



## FOUILLETON DE „STARA-PLANINA.“

### LE TURCOMAN.

„Périsse massacrés sous les coups des barbares,  
 „Les chrétiens des Balcaus et surtout les Bulgares!  
 „Et vivent les sultans! respectons le Sultan.“  
 Tel est l'infamé cri soufflé par le Satan  
 Que fait entendre un lord, fils pervers de Judée.  
 Tout Westminster frémit à cette horrible idée;  
 Le peuple se récrie, il reproche et maudit.  
 Il n'est qu'un seul Anglais qui lui seul applaudit:  
 C'est le fatal mentor de la Sabline-Porte.  
 On lui répond soudain „à la porte, à la porte!“  
 Sir Layard qui succède à ce grand ch . . . . .  
 Sera-t-il plus chrétien et moins mahométan?  
 Nous l'espérons du moins, mais en tout cas qu'il sache  
 Que le bien qu'on demande aux turcs, on ne l'arrache  
 Que par la force seule, et qu'aux coups du canon  
 Ils cèdent volontiers, mais à la raison. non.  
 Tel fut toujours le Turc, tel que le fit connaître

Jadis de Dervieux, mais aujourd'hui peut-être  
 Il est bien plus méchant; il doit être en progrès.  
 Puis que Diraéli veille sur lui de près.  
 N'a-t-il pas en effet, grâce à son assistance  
 Osé braver l'Europe en pleine conférence  
 La flotte anglaise est là par ordre exprès du lord  
 Le Grand Turc en dispose et provoque le Nord  
 Par des nouveaux excès que son bras sanguinaire  
 Commet sur les chrétiens, aidé par l'Angleterre.  
 Mihlat a fabriqué sous l'inspiration  
 Du turcomane anglais, sa constitution:  
 Une parodie absurde, un plagiat informe,  
 Mais par laquelle fruste à titre de réforme,  
 Tous les peuples chrétiens du droit de nation,  
 Et les fait Othomans; et sa prétention  
 Va jusqu'à supprimer le nom de Bulgarie.  
 Voudrait-il donc changer et la géographie  
 Et l'histoire à son gré ce brave et bon vizir?  
 C'est trop agir vraiment selon son bon plaisir,  
 Avec trop d'arbitraire et trop de fanatisme.  
 En attendant Mihlat, au nom de l'Islamisme,

Fait subir aux chrétiens sa Charie et son gibier,  
 Et son maître en est fier; tel maître, tel valet.  
 Homme d'état fatal! qui par ta politique  
 Tiens encor les rayas sous un régime inique!  
 Qui les fais opprimer au nom de l'Albion!  
 Et de ton grand pays tu ternis le renom!  
 Tes louches procédés et la funeste astuce  
 Vis-à-vis de l'Europe et de l'Empire russe  
 Sont déjà bien connus et de tous reprobés.  
 Les chrétiens malgré toi, seront bientôt sauvés  
 L'Europe le réclame et la Russie en masse  
 S'élève en leur faveur; elle est prête et menaç.  
 De frapper, d'écraser leur ennemi mortel  
 Et de punir l'impie au nom de l'Eternel.  
 Nation noble et brave et toujours généreuse  
 Remplis plutôt ta tache, et sois benie, heureuse  
 Tes frères opprimés souffrent, accours, accours!  
 Passe plutôt le Pruth et viens à leur secours.  
 Brise d'un coup leurs fers; plus de chrétiens esclaves,  
 Et vive l'Empereur, le protecteur des Slaves.  
 LA VOIX DE LA BULGARIE.

Не може да се подмине парадоксалното разминаване между категоричното отношение на Петър Протич към не-българското и не-християнското, от една страна, и фактите от неговата биография, от друга. Петър Протич като учен, поет, общественик, лекар се формира извън българските културни и географски предели – той прекарва по-голяма част от живота си в чужбина (Атина, Париж, Букурещ) и публикува творбите си предимно на чужди езици (гръцки, румънски и френски).

Най-често идеите за българската просвета са представени чрез отхвърлянето на етническият друг. Опирайки се на терминологията на Н. Аретов, можем да видим как идентификационните фигури на „Своя“ се сформират и разгръщат чрез съпоставяне със силно предпочитаните от идеологическата реторика фигури на „Другия“ – „Похитителят, Варваринът, Религиозният друг, изтънченият, слаб, но коварен Интригант и завистник“<sup>2</sup>. Образователно-дидактичното говорене се допълва и преминава в национално-политическа доктрина. Различен тип „друг“ е образът на Царя Освободител – фигурата на руския владетел.

Онагледяващи примери могат да се дадат от стихотворението „Състоянието на някои български училища“ на Петър Протич, публикувано от Константин Огнянович в „Забавник за лето от 1845“. В тази творба образът на гръцкия даскал е хиперболизиран гротесково и е типизиран безалтернативно като контрамодел на българския просветител. За пълнокръвното пресъздаване на неморалния и мним учен на места поетът прибегва до жаргонната лексика:

Виж врагът виж как ги учи!  
 Чи кой даскал е туй кучи?  
 Еллиският – той ли той?

de „Stara Planina“. Le Turcoman. – *Стара планина*, 6.04.1877, с. 229.

<sup>2</sup> АРЕТОВ, Н. *Национална митология и национална литература*. София: Кралица Маб, 2006, с. 49.

Просякът гъмджи от вышки.

Той децата ми да мъчи.

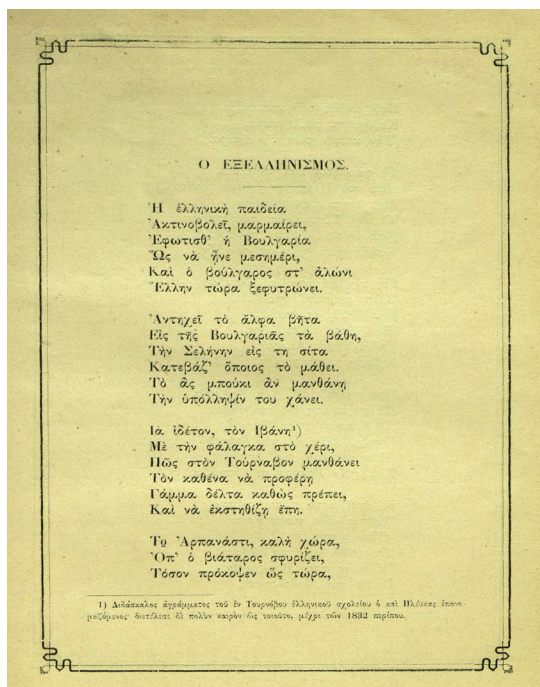
Щът не щът да ги погърчи!

Псето Бог да го убий.<sup>3</sup>

Просветителските и патриотични насоки в сатирата на Петър Протич очертават географската карта на Балканския полуостров – актуалният през XIX век и широко разпространен въпрос за елинизацията и заличаването на отделните национални идентичности. Представата за „чужденец“ – било то фанариота, било то своя „родоотстъпник“, било „Престижния друг“<sup>4</sup> в лицето на гръцкия учител, свещеник, търговец, управител, е централна в поетичните текстове на П. Протич. До такава степен „другият“ е във фокус, че понякога крайното и едностранчиво отношение на автора представя отрицателните образи по-скоро в иносказателен и публицистичен стил, отколкото в художествен. Показателно в това отношение е концептуалният заряд в стихотворението „Ο Εξελληνισμος“ („Грекомания“):

Εἰς τὴν Βάρναν, μ, ὄλον ὅτι  
Ἵλοι τούρκικ' ὄμκλούσι,  
Κίνε Ἑλληνες, καθότι  
Ἐκεῖ ὄπου κατοικοῦσι,  
Κίνι ἑλλήνων ἀποκία,  
Δηλαδὴ γκαγκαουζία.  
Κίνι ἑλλήνων ἀποκία,  
Δηλαδὴ γκαγκαουζία.

Във Варна, където  
всички говорят турски,  
са гърци, защото  
там, където живеят,  
е гръцка колония,  
Това е Гагаузия.<sup>5</sup>



<sup>3</sup> ΠΡΟΤΙΧ, Π. Състоянието на някои български училища. – В: *Забавник за лето от 1845 от Константин Огнянович*, Париж, 1845, с. 157–158.

<sup>4</sup> АРЕТОВ, Н. Цит. съч., с. 49.

<sup>5</sup> PROTICH, P. Ο Εξελληνισμος [Ἐν Αθήναις 1843]. – In: *La voix de la Bulgaria*. Bucuresci: Nouva typographie nationala, prop. C. N. Rădulesci, 1879, pp. 69–71. Прев. мой, А. С.

Подробното изреждане на различните народи с цел по-плътно изобразяване на балканския синдром неминуемо подменя литературните достойнства за сметка на дидактичната и идеологическа функционалност. Коментирайки „Грекомания“, Афродита Алексиева обръща внимание на натрупания житейски опит на поета – „Пребиваването на Протич в гръцката столица му е дало възможност да наблюдава поведението на интеллигентите – представители на различни балкански народи, и да насочи своята сатира не само срещу сънародниците си, но и към албанци и куцовласи“<sup>6</sup>.

Биографичните сведения за Петър Протич са още едно потвърждение за проблематичното разминаване или по-точно съвместяване между традиционната представа за негативния „друг“ в поезията<sup>7</sup> и неминуемото положително влияние на чуждата културно-историческа ситуация върху възгледите на поета. Интерес представлява поетичната игра на думи между етническите или географски имена и иронично-сатиричните аналогии. Красноречиви са двата примера:

И куцовлахът, и той. Като напредва като рак  
леко накуцва по пътя.

[...]

Бидейки Белчоолос някога  
като потомък на Орфей,  
но чист българин  
правел с всички си  
името си на гръцки,  
целият станал бял.<sup>8</sup>

При втория пример е отличително съчетаването на значението на гръцка и българска лексика. Името „Белчоолос“ буквално идва от нарицанието за човек от Одринско село, но в „Грекомания“ то шеговито се транскрибира като „целият станал бял“, понеже прилагателното „олос“ означава „цял, всеки“. Сатирата на П. Протич е фокусирана върху подмяната на собствени български имена с гръцки, като често псевдо-просветителската роля на учителя-елинист инициира пагубните посегателства върху съзнанието на българските ученици:

---

<sup>6</sup> АЛЕКСИЕВА, Афр. *Книжовно наследство на българи на гръцки език през XIX в.*: Т. 1. *Оригинали*. София: Гутенберг, 2010, с. 29.

<sup>7</sup> Повече по темата вж.: ЧЕРНОКОЖЕВ, Н. Възрожденска поезия. Самоосъзнаване на поетическите изяви. – В: *Българска литература XVIII–XIX век*. Съст. Н. Аретов, Н. Чернокожев. София: Анупис, 2008; ДАКОВА, В. Просветенски имперсонализъм и лирически герой в ранната българска възрожденска поезия. – *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*. Факултет по славянски филологии. Т. 83, 1992, с. 128–152; КРЪСТЕВА, М. *От разпятието до мрака: Към сюжета за българските възрожденски идентичности*. Пловдив: Макрос, 2001.

<sup>8</sup> ПРОТИЧ, П. Грекомания. – В: АЛЕКСИЕВА, Афр. *Цит. съч.*, 2010, с. 816.



Даскалът на грък приобръща  
сякого и го прикръща:  
Ксанту Руся назовава,  
Ставру – Кръстя; Пилев – Калча;  
Перикли прекръстил Славча.  
Пък на Куна име дал  
Клитеместра, чи кат даскал  
по челото ѝ го надраскал.<sup>9</sup>

Не остава извън обсега на сатиричния поглед на поета делото на него-вия сънародник Никола Сава Пиколо (1792–1865), който е приет по-скоро като „чужд“ на българската култура. Двамата съграждани Петър Протич и Никола Пиколо имат немалко биографични допирни точки – общото им начално образование в гръцкото училище във Велико Търново, последвалото висше (медицина) в Атина, защитените в тази област дисертации, пребиваването им във Франция, лекарската им професия, водещата им роля на обществени дейци в Букурещ, поетичното им творчество на гръцки език. В тази връзка стихотворението „Грекомания“ дава повод да проблематизираме причините за така експресивното отрицателно представяне на Никола Пиколо и подриването на несъмнените му филологически и обществени заслуги. Може ли да говорим за различна от доминиращата идеологическа линия, която заклеймява „своя“ като „предател“, мним патриот, чуждопоклонник?

Очевидно българският църковен въпрос и националноосвободителното движение са историческият контекст за негативния образ на „отчуждия свой“ – „От Търново в България / родил се по произход / чист българин“. Наред със сатиричното припомняне на „своите етнически „корени“<sup>10</sup> на Н. Пиколо в „Грекомания“, не са изпуснати заслугите на елиниста в балкански и европейски контекст. Без да е директно назован, Н. Пиколо е характеризизиран с основните му биографични занимания:

мъдрецът и ученият  
и изключителен познавач  
на гръцкия език,  
преподавал в Керкира  
и съчинявал на гръцки,  
изящен преводач  
на приятната повест  
Павел и Виргиния,  
и мъдър коментатор  
на мъдреца Аристотел.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> ПРОТИЧ, П. Състоянието на някои български училища. – В: *Забавник за лето от 1845 от Константин Огнянович*, с. 158.

<sup>10</sup> ДЕТРЕЗ, Р. *Не търсят гърци, а ромеи да бъдат. Православната културна общност в Османската империя. XV–XIX в.* София: Кралица Маб, 2015, с. 232.

<sup>11</sup> Протич, П. Грекомания. – В: АЛЕКСИЕВА, Афр. Цит. съч., с. 817.

В приповдигнатата възхвала на делото на Пиколо прозират ироничните нотки на сатирика Протич – повестта е приятна, т.е. развлекателно четиво, а тавтологията мъдър и мъдрец имат по-скоро снизходителен присмех към преводача на Аристотел. Цялото стихотворение е в духа на хумористично-сатиричното разобличаване и в този контекст някак дръзко и дори обидно е представен поетичният образ на Н. Пиколо:

Но най-после показва  
патриотична ревност  
на българин, преди да умре.  
Макар да е живял като грък  
с италианско име.<sup>12</sup>

И тук се връщаме към другата възможна причина за силното отрицание към образа на „чуждия“ сънародник. Не е изключено П. Протич да има личностна причина за силната неприязън към Н. Пиколо, след като и двамата имат близка (конкурентна) професионална и научна реализация. В тази връзка има два биографични факта, които диалогизират с „Грекомания“. Първият е несъмненият принос на Н. Пиколо към българската кауза по време на неговия парижки период (от 40-те години и до края на живота му, средата на 60-те години XIX век).

Същият „грекоман“ „пише статии във френския печат и успява да обърне вниманието на европейската общественост върху съдбата на българите“, участва „в съставянето на проект за даване на автономия на България“<sup>13</sup>, прави завещание на търновското училище и църквата „Възнесение“. Новото в стихотворението на П. Протич е, че образът на Н. Пиколо е пресъздаден в годините 1844–1846 тъкмо когато „се пробужда“ националноидеологическото съзнание на „елинофила“ и в следващите две десетилетия „патриотичната ревност“ има реални проявления. Прямото и шеговито говорене на двадесет и две годишния поет Протич предвещава доста по-късно настъпилата смърт на много по-възрастния поет Пиколо. В същата насока е и втората биографична бележка – в годините, в които П. Протич пише „Грекомания“, той учи медицина първо в гр. Атина (1844), след това прекъсва, заминава в гр. Монпелие, Франция, (1845) пак прекъсва, поради материални затруднения и накрая се връща отново в Атинския университет (1848), където през 1850 защитава дисертацията си<sup>14</sup>. В същите тези години Н. Пиколо е представител на Влашко в Париж, покровителства и издейства стипендии за българските студенти. Само предположение е, че тогавашният студент П. Протич не по-

<sup>12</sup> Пак там.

<sup>13</sup> ПЕТКОВ, Г. Пиколо, Никола Хаджилиев. – В: *Енциклопедия на българската възрожденска литература*. Велико Търново: Абагар, 1997, с. 568.

<sup>14</sup> За справка вж.: АЛЕКСИЕВА, Афр. Цит. съч., с. 901. В тази връзка подлежи на коригиране информацията за незавършването на П. Протич в Атинския университет (вж.: РАДЕВ, Р. Атина като средище през Възраждането. – В: *Енциклопедия...*, с. 29).

лучава съдействие от авторитетната обществена фигура на Н. Пиколо и не успява да достигне неговия успех сред широката читателска публика.

В контекста на стихотворението „Грекомания“ е редно да се споменат и другите поетични сатири на П. Протич. Те са писани и публикувани от средата на 40-те до края на 70-те години на XIX век както в периодичния печат (вестниците „Отечество“, „Стара планина“, „Цариградски вестник“, „Българин“), така и в популярната книжнина („Забавник за лето 1845“), а също и в самостоятелните четириезични книги „Poesii“ (1875) и „La voix de la Bulgarie“ (1879). На български излизат стихотворенията „Състоянието на някои български училища“ („Забавник за лето 1845“, с. 157–158), „Конгресът“ (в „Българин“, I, бр. 68, 1878, с. 3), „Биляринът“ („Цариградски вестник“, VII, бр. 315, 1857, с. 49; бр. 316, с. 54)<sup>15</sup>, „Едно припомняне за българските клани“ („Стара планина“, I, бр. 65, 1877, с. 241). Повечето от тях са подписани с псевдонимите „Каменко“, „Първанов“, „П. Д. П.“, „Н.“, което до някаква степен предполага разгръщане на сатиричния замах на „анонимния“ автор и го освобождава от необходимата самоцензура. Отново подписано с псевдоним е билингва стихотворението „Ma patrie“/„Моето отечество“, което излиза успоредно на български и френски език и последователно е поместено в няколко броя на в. „Отечество“<sup>16</sup>.

Останалите стихотворения са написани на френски, гръцки и румънски език, и предполагат една по-широка читателска аудитория. За целите на настоящето изследване откъси от тези творби ще бъдат анализирани, като техният превод подлежи на професионална редакция. Някои от българските стихотворения на Петър Протич имат и чуждоезиков еквивалент – „Конгресът“ излиза и на френски, а „Биляринът“ и на румънски език. Самият Петър Протич в пояснителния паратекст към творбата „To the right hon. W. E. Gladstone, M. P.“ насочва възрожденската публика към прагматичния характер на поезията му:

Следният поетически труд под наслов „Гласа на България“ е напечатан тези дни в Лондон и посветен на лорд Гладстона. Той е напечатан на брошурки по француски и е разпръснат. Но ний сметохми за доволно интересно да го приведем тук, едно за читателите на Ст. Пл., които знаят френски, и друго, да му дадем по-широко разпространение.<sup>17</sup>

От всички чуждоезикови творби – „La voix de la Bulgarie“, „О

---

<sup>15</sup> Анна Алексиева обръща внимание на второто стихотворение „Биляринът“ в „Цариградски вестник“, 1857, бр. 316, с. 54, като предположението ѝ за авторството на П. Протич е основателно. Това означава, че П. Протич озаглавява две различни свои стихотворения по един и същи начин, но само известното още от описа на М. Стоянов е публикувано в стихосбирката „La voix de la Bulgarie“ (1879) – АЛЕКСИЕВА, А. *Българската поезия от 40-те и 50-те години на XIX век. Роли на субекта*. София: Кралица Маб, 2012, с. 352.

<sup>16</sup> ПРОТИЧ, П. *Ma patrie / Моето отечество*. – *Отечество/Patria*. Вестник политически и книжевни, II, бр. 53–56, 1870, бр. 53, с. 209; бр. 54, с. 213, бр. 55, с. 217; бр. 56, с. 221.

<sup>17</sup> ПРОТИЧ, П. *To the right hon. W. E. Gladstone, M.P.* (London, 1876). – *Стара планина*, I, бр. 20, 1876, с. 77.

Εξελληνισμός“, „Le turcoman“, „Le passage du Danube“, „To the right hon. W. E. Gladstone, M. P.“, „Le repatrié“, „A la mémoire de l’Impératrice de Russie“, „Le roi Siméon“ и др., през последните години Афродита Алексиева прави цялостен превод от гръцки на български на стихотворението „Н Γραικομανία“ – „Грекомания“<sup>18</sup>. Както преводачката уточнява, то е започнато през 1844 г. и окончателно завършено две години по-късно. Лирическата творба намира място и в двете стихосбирки на П. Протич от 70-те години на XIX век, в които е отбелязано мястото и годината на написване „В Атина, 1844“. През 40-те години на XX век излиза фрагментарен превод на д-р Панайот Хитров на същата творба заедно с енциклопедична статия за д-р П. Протич, припознат като един скромнен лекар, възрожденец и поет.

Без да се спираме подробно на двата превода и съпоставката им с оригинала „Н Γραικομανία“, може да се направи един общ извод. В превода на П. Хитров акцентът пада върху стремежа да се пресъздаде „Грекомания“ в рими, като най-често е в неметрическо стихосложение:

Като паун албанец смешен  
в Атина дуе се предрешен [...]  
Все тук, година след година,  
те тичат в древната Атина  
из родния си край презрен:  
от где са, скоро те забравят.<sup>19</sup>

Затова пък има съкращения и видоизменения спрямо гръцкия оригинал, който от своя страна също изобилства с междустишни и кръстосани рими („Τρέηχουν πανταγόθεν ξένου/ Στάν Αθήνας αλλ’ εν γένει/ Αμα φθάσωσιν εκει“). Преводът на Афр. Алексиева на същите цитати от П. Хитров е:

Някакъв албанец като паун  
се гордее в Атина  
с фалшиви криле на грък  
[...]  
Тичат отвсякъде чужденци  
в Атина, но изобщо  
като пристигнат там  
откъде са дошли, забравят.<sup>20</sup>

Съвременната преводна рецепция е в лексикално отношение много по-точна и придържаща се към оригинала, дори на графично ниво. Тя обаче не цели да пресъздаде търсената от Петър Протич ритмичност, но най-често по-

<sup>18</sup> АЛЕКСИЕВА, Афр. Цит. съч., с. 815–818.

<sup>19</sup> ХИТРОВ, П. Д-р Петър Протич. Един скромнен лекар, възрожденец и поет. – *Вестник на вестниците*, 1941, бр. 138, с. 1.

<sup>20</sup> АЛЕКСИЕВА, Афр. Цит. съч., с. 815, 817.

стигнато стихоплетство, така характерно за възрожденската даскалска поезия.<sup>21</sup>

В заключение, представата за „другия“ в сатиричните стихотворения на Петър Протич е релевантна на масово превъплътения негативен образ в художествените, исторически и публицистични текстове през българския XIX век.<sup>22</sup> От всички образи на „другия“ – мнимия патриот, лекаря шарлатанин, лукавия грък, варварския мюсюлманин, мнимия интелегент само този на руския владетел Иван Александър е изцяло положителен. Разбира се, и тук говорим за идеологизиране. Престижният образ на другия се оказва и „своя“ сънародник Никола Пиколо, чиито образ в поезията на Петър Протич символизира невъзможния и нежелан поглед на другия. Консервативна и идеологическа е позицията на сатирика Петър Протич, а с творбите си той засяга балканската тема за елинизацията и актуалните политически въпроси от османската, европейска и руска история.

### Благодарности и финансиране

Статията излиза по проект „Фикционално и документално в българската проза на XIX век. Аналогии с чуждестранната литература“, финансиран от ФНИ, № КП-06-М 70/2 от 13.12.2022.

### ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСИЕВА, А. *Българската поезия от 40-те и 50-те години на XIX век. Роли на субекта*. София: Кралица Маб, 2012. [ALEKSIEVA, A. *Balgarskata poezia ot 40-te i 50-te godini na XIX vek. Roli na subekta*. Sofia: Kralitsa Mab, 2012.]

АЛЕКСИЕВА, Афр. *Книжовно наследство на българи на гръцки език през XIX в. Т. 1. Оригинали*. София: Гутенберг, 2010. [ALEKSIEVA, Afr. *Knizhovno nasledstvo na balgari na gratski ezik prez XIX v.: T. 1. Originali*. Sofia: Gutenberg, 2010.]

АРЕТОВ, Н. *Национална митология и национална литература*. София: Кралица Маб, 2006. [ARETOV, N. *Natsionalna mitologia i natsionalna literature*. Sofia: Kralitsa Mab, 2006.]

ДАКОВА, В. *Просвещенски имперсонализъм и лирически герой в ранната българска възрожденска поезия*. – *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*. Факултет по славянски филологии. Т. 83, 1992, с. 128–152. [DAKOVA, V. *Prosveshtenski impersonalizam i liricheski geroy v rannata balgarska vazrozhdenska poezia – Godishnik na Sofiyskia universitet “Sv. Kliment Ohridski”*, Fakultet po slavyanski filologii. Т. 83, 1992, pp. 128–152.]

ДЕТРЕЗ, Р. *Не търсят гърци, а ромеи да бъдат*. Православната култур-

---

<sup>21</sup> Вж. повече в цит. монография на Афр. Алексиева.

<sup>22</sup> Друг открояващ се пример е поезията на Петко Р. Славейков, изпълнена с хумористични и саркастични елементи. „Писателят преднамерено снизява, профанира речта си („пепелушки-лайнущки“), употребява хулни думи, цели хулни редици, битовизми, ругатни, оскърбителни слова, говори с езика на народната смехова култура, с подмятаня, издявки“. – СТАНЕВА, К. *Фрагменти от смеховата култура на Българското възраждане*. Петко Славейков. – *Български език и литература*, 2008, № 3, с. 3–19. (Цит. по [https://liternet.bg/publish9/kstaneva/fragmenti\\_2.htm](https://liternet.bg/publish9/kstaneva/fragmenti_2.htm).)

на общност в Османската империя. XV–XIX в. София: Кралица Маб, 2015. [DETREZ, R. *Ne tarsyat gartsī, a romei da badat. Pravoslavnata kulturna obshtnost v Osmanskata imperia. XV–XIX v.* Sofia: Kralitsa Mab, 2015.]

КРЪСТЕВА, М. От разпятието до мрака: Към сюжета за българските възрожденски идентичности. Пловдив: Макрос, 2001. [KRASTEVA, M. *Ot razpyatiето do mraка: Kam syuzheta za balgarskite vazrozhdenski identichnosti.* Plovdiv: Makros, 2001.]

ПЕТКОВ, Г. Пиколо, Никола Хаджилиев. – В: Енциклопедия на българската възрожденска литература. Велико Търново: Абагар, 1997. [PETKOV, G. Pikolo, Nikola Hadzhiiliev. – *Entsiklopedia na balgarskata vazrozhdenska literatura.* Veliko Tarnovo: Abagar, 1997.]

ПРОТИЧ, П. [La Voix de la Bulgarie]. Fouilleton de “Stara Planina”. Le Turcoman. – Стара планина, 6.04.1877, с. 229. [PROTICH, P. [La Voix de la Bulgarie]. Fouilleton de “Stara Planina”. Le Turcoman. – *Stara planina*, 6.04.1877, s. 229.]

ПРОТИЧ, П. Състоянието на някои български училища. – В: Забавник за лето от 1845 от Константин Огнянович, Париж, 1845, с. 157–158. [PROTICH, P. *Sastoyaniето na nyakoi balgarski uchilishta.* – *Zabavnik za leto ot 1845 ot Konstantin Ognyanovich*, Parizh, 1845, s. 157–158.]

ПРОТИЧ, П. Ma patrie / Моето отечество. – Отечество/Patria, II, 1870, № 53–56: № 53, с. 209; № 54, с. 213; № 55, с. 217; № 56, с. 221. [PROTICH, P. *Ma patrie/Moeto otechestvo.* – *Otechestvo/Patria*, II, 1870, № 53–56: № 53, s. 209; № 54, s. 213; № 55, s. 217; № 56, s. 221.]

ПРОТИЧ, П. To the right hon. W. E. Gladstone, M. P. (London, 1876). – Стара планина, I, 1876, № 20, с. 77. [PROTICH, P. *To the right hon. W. E. Gladstone, M. P.* (London, 1876). – *Stara planina*, I, 1876, № 20, s. 77.]

РАДЕВ, Р. Атина като средище през Възраждането. – В: Енциклопедия на българската възрожденска литература. Велико Търново: Абагар, 1997, с. 29. [RADEV, R. *Atina kato sredishte prez vazrazhdaneto.* – In: *Entsiklopedia na balgarskata vazrozhdenska literatura.* Veliko Tarnovo: Abagar, 1997, p. 29.]

СТАНЕВА, К. Фрагменти от смеховата култура на Българското възраждане. Петко Славейков. – Български език и литература, 2008, № 3, с. 3–19. Цит. по: [https://litenet.bg/publish9/kstaneva/fragmenti\\_2.htm](https://litenet.bg/publish9/kstaneva/fragmenti_2.htm) [прегл. 10.08.2024]. [STANEVA, K. *Fragmenti ot smehovata kultura na Balgarskoto vazrazhdane.* Petko Slaveykov. – *Balgarski ezik i literatura*, 2008, № 3, s. 3–19. Cit. po: [https://litenet.bg/publish9/kstaneva/fragmenti\\_2.htm](https://litenet.bg/publish9/kstaneva/fragmenti_2.htm) [seen 10.08.2024].]

ХИТРОВ, П. Д-р Петър Протич. Един скромен лекар, възрожденец и поет. – Вестник на вестниците, 1941, № 138, с. 1. [HITROV, P. D-r Petar Protich. *Edin skromen lekar, vazrozhdenets i poet.* – *Vestnik na vestnitsite*, 1941, № 138, s. 1.]

ЧЕРНОКОЖЕВ, Н. Възрожденска поезия. Самоосъзнаване на поетическите изяви. – В: АРЕТОВ, Н., ЧЕРНОКОЖЕВ, Н. (съст.). Българска литература XVIII–XIX век. София: Анубис, 2008. [CHERNOKOZHEV, N. *Vazrozhdenska poezia. Samoosaznavane na poeticheskite izyavi.* – V: ARETOV, N., CHERNOKOZHEV, N. (sast.). *Balgarska literatura XVIII–XIX vek.* Sofia: Anubis, 2008.]

ПРОТИЧ, П. Ο Εξελληνισμος [Ev Aθήνας 1843]. – In: *La voix de la Bulgarie.* Bucuresci: Nouva typographie nationale, prop. C. N. Rădulesci, 1879, pp. 69–71.

## Acknowledgments & Funding

This article is published under the project “The Fictional and the Documentary in the Bulgaria Prose of the 19<sup>th</sup> century. Analogies with foreign literature”, financed by the National Research Fund (NRF), No. KP-06-M 70/2 of 13.12.2022.

## THE IMAGE OF THE “OTHER” IN THE SATIRICAL POETRY OF PETER PROTICH

**Abstract.** The article examines the satirical poetry of Petar Dimitrov Protich, which fits into the ideas of the Bulgarian Revival, affirming the Bulgarian identity and opposing “the own” to “the other”. The main themes in his poetry are knowledge, education and the role of the scholar and intellectual in social development. Through his work P. Protich criticizes the Hellenophilia among the Bulgarians and other Balkan peoples in the 19th century, ridicules the uncritical attitude towards Greek influences, and also the object of his satirical pen are folk superstitions and ignorance. Some of his most emblematic foreign-language works, which have not yet been translated into Bulgarian (except “Η Γραικομανία”, translated by Afr. Alexieva), are “La voix de la Bulgaria”, “Ο Εξελληνισμός”, “Le turcoman”, “Le passage du Danube”, “To the right hon. W. E. Gladstone, M. P.”, “Le repatrié”. The social and ideological line, the vivid portrayal of the Balkan syndrome in the poems of the Greek graduate to some extent at the expense of their literary merits. The notion of the “other” in the satirical poems of Petar Protich comes close to the massively embodied negative image in the artistic, historical and journalistic texts of the Bulgarian 19th century. *Keywords:* Petar Protich, satirical poems, bilingual works, Bulgarian Renaissance poetry, national ideological perspectives

**Andriana Spasova**, Assist. Prof.

ORCID iD: 0000-0002-0159-5347

Institute for Literature Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: andriana.spasova@gmail.com

Мария Пилева, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

## ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ЛИТЕРАТУРА КАТО МОСТ МЕЖДУ БОГА И ЧОВЕКА

**Резюме.** Студията разглежда посредническата роля на възрожденската литература за връзката между човека и Бога и функцията на религиозната ѝ образност, теми и мотиви. Обърнато е внимание на широката библейска основа на жанрове, текстове, паратекстове; на нравственопоучителните елементи в различни по съдържание и стил творби. Проследена е активната употреба на библейски модели и мотиви, видна през целия период, както и започналото им реструктуриране. Щрихирани са знакови имена, които задават параметрите на националното Възраждане и тяхната духовна мисия да възродят българската литература и култура и да ги приобщат към европейската.

*Ключови думи:* литература, религия, култура, Библия, Българско възраждане

В началото всяко културно творение – инструментите, институциите, изкуствата, идеологиите и т. н. – е било религиозна проява или е имало религиозна първооснова или източник.

**Мирча Елиаде**

Във всяка национална култура могат да се проследят периоди, в които литературата приема ролята или функцията на религия, подобно на антропологията, философията, социологията. Европейската култура<sup>1</sup> е основана до голяма степен на християнството, а литературата от Средновековието насам носи експлицитно или имплицитно негови религиозни образи, теми и мотиви – от очевидни библейски заемки и реминисценции до енигматични структури, жестове, единични конструкти, и ги предлага в индивидуализирана, свободна форма, което я прави по-самостояйна спрямо Библията. Съществуват редица изследвания в българската хуманитарна

---

<sup>1</sup> Ако се проследи етимологията на *култура* и *култ*, се стига до общия индоевропейски корен \**kwelə*:- ‘движа се’, ‘пребивавам’. Свързан е и с обработка, култивация, стремеж към нещо, изтънченост, но и с поклонение. В това отношение религията и културата са в неразривна връзка, като може да се каже, че културата се заражда в лоното на религията. Вж.: [https://www.etymonline.com/word/\\*kwel-#etymonline\\_v\\_52609](https://www.etymonline.com/word/*kwel-#etymonline_v_52609).



наука върху Библията и литературата и Библията като литература<sup>2</sup>, но не толкова за литературата като религия или религиозно действие, въпреки че религиозните текстове всъщност са първата литература. А връзките между Библията и литературата не са нито остарели, нито еднопосочни; те се актуализират във всяка епоха. Такова влияние на християнството В. Панайотов нарича генетично или първично, защото то се изявява почти подсъзнателно в творческото съзнание<sup>3</sup>. Доколко обаче чрез литературата се изрича вяра и творчеството помага на религиозното светоусещане, може да бъде поставено под въпрос, тъй като, подобно на всяко изкуство, това на думите стига до душата, а вярата е наддушевна – тя се простира отвъд видимото.

Езикът на религията и литературният език често си взаимодействат, а в определени периоди се припокриват. Като опора на света редица творци полагат библейския текст с неговата изключителна херметичност и същевременно отвореност и достъпност, докато опитите за откъсване от религията са водили до философия на десакрализация на човешкия живот. Но Библията остава „главен елемент в нашата собствена традиция на въображение, каквото и да мислим, че вярваме за нея. Тук настоятелно

---

<sup>2</sup> Вж.: *Библия. Фолклор. Литература* (сб. доклади). В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1996; ЛЕЧЕВА, Г. (и др.). *Библейският генотип в обучението по литература*. Силистра: РИТТ, 2002; РАШЕВА-МЕРДЖАНОВА, Я. *Генеалого-педагогически прочит на Библията*. Благоевград, 2007; ДЖАСПЪР, Д. *Литературни прочити на Библията: тенденции в съвременната критика*. – *Литературата*, 2007, кн. 1; ЕФЕНДУЛОВ, Д. *Българска литература и библейска традиция*. Ловеч: Обектив, 1993; *Религия и художествена литература*. Варна: Барс-агенция, 2004; КИРОВА, М. *Библейската жена*. София: Стигмати, УИ „Св. Климент Охридски“, 2005; РАДЕВ, И. *Библията и българската литература*. В. Търново: Абагар, 1999; РАДЕВ, И. *Българската литература на XIX век. От анонимност към авторство*. В. Търново: Абагар, 2002; ГЕОРГИЕВА-ТRENDAФИЛОВА, П. *Семиотични проблеми на сакралния текст: Библията и семиотиката*. Силистра: Александър Ковачев, 1998; *Следите на свещената книга в българската литература*. В. Търново: Фабер, 2001; ТОДОРОВА, Л. *Библията и нейното място в историята на европейската литература*. В. Търново: Фабер, 1999; ХРИСТОВА, М. *Библията в часовете по литература*. В. Търново: Слово, 2002, с. 68–70; ДРОСНЕВА, Е. *Фолклор, Библия, история*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2002; СИВРИЕВ, С. *Книга Псалтир и българската поезия*. София: Карина – Мариана Тодорова, 2004; КЛАРК, Дж. *Библията и Българското възраждане*. София: Мак, 2007; ВЪТОВ, В. *Библията в езика ни*. В. Търново: Слово, 2002; НЕДЯЛКОВ, Хр. *Поезия и религия*. София: Бр. Миладинови, 1943; ИВАНОВА, Д. *Традиция и приемственост в новобългарските преводи на Евангелието*. Пловдив: Призма, 2002; СТОЙКОВ, В. *Библията на български език през XIX век*. – *Годишник на ВЕБИ*, № 11, София, 2021; *150 години „Славейков“ превод на Библията*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021.

<sup>3</sup> ПАНАЙОТОВ, В. *Християнски и езически елементи в поезията на Гео Милев*. – В: *Следите на свещената книга в българската литература*. В. Търново: Фабер, 2001, с. 117.

възниква въпросът: защо тази гигантска, разтеглена, безконтактна книга стои непостижимо в центъра на нашето културно наследство... и разстройва всички наши опити да я заобиколим“<sup>4</sup>. Нортърп Фрай я нарича още „великият код“, „думи, упражняващи власт“.

Митологичните и религиозните мотиви се оказват сравнително устойчиви формации в европейската литература. От векове в нея присъстват библейските мотиви, свързани основно с трите християнски вероизповедания – католически, православни, протестантски. Могат да се разграничат типично католически мотиви (чистилицето, свещеното паство, призоваването на светците, благоговението пред Дева Мария, целуването на статуи, индулгенциите, инквизицията); православни (молитвата към светците, паленето на свещи, целуването на икони, почитта към преданията) и протестантски (личната връзка с Бога, предопределението, спасението чрез вяра, Библията като краен авторитет)<sup>5</sup>. Не винаги са обаче ясно разграничими типовете християнски мотиви – библейски<sup>6</sup>, но и житийни, тълкувателни, църковно-исторични, народни, апокрифни, които често се преплитат.

Функцията на религиозната образност има основополагащо значение. В повечето художествени текстове читателят няма възможността да се опре на библейски цитати, за да схване духовния смисъл на текста, но, и без да е изкусен тълкувател на Библията, открива присъствието на библейска лексика и фразеология, разпознава мотивите, скритите цитати, косвените препратки, алюзиите към Библията – този всеобщ референт. Чрез тълкуване–разграничение може да се установи тяхната контекстуална функция, както и семантичната връзка между буквалния и духовния смисъл, без да се отделя едното от другото, какъвто способ Р. Пикио нарича „тематичен ключ“ – главното указание за взаимовръзка между смисловите нива<sup>7</sup>. Разчитането на такива ключове и духовни значения не представлява проблем, тъй като писателите са се позовавали на определен репертоар от религиозни образи, теми и мотиви, повтаряни в различни литературни произведения.

---

<sup>4</sup> ФРАЙ, Н. *Великият код. Библията и литературата*. София: Гал-ико, 1993, с. 16.

<sup>5</sup> Може да се открие връзка на цариградските възрожденски дейци с католицизма и протестанството, а на работилите във Влашко и Русия – с православията, което определя и типа религиозни мотиви във възрожденската литература, както бе споменато в началото.

<sup>6</sup> Библейските мотиви са свързани със следните основни събития: Сътворението, грехопадението, наказанието, изкуплението, повторното завръщане на Христос, Апокалипсиса. Като мотивни комплекси те притежават устойчив набор от значения, заложили в тях генетично, но актуализиращи се и в хода на битието им в литературата. Могат да се типологизират мотиви, представящи еврейския начин на живот като богоизбран народ – на битово, социално, културно, ритуално, военно, правно, етическо, естетическо равнище. От друга страна, богословите различават две повествователни нива: „историография на народите“ и „история на човешката личност“, в основата на която е идеята за личната връзка на човек с Бога.

<sup>7</sup> ПИКИО, Р. *Православното славянство и старобългарската културна традиция*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 390–391.

В българското културно пространство релацията *религия–литература* винаги е съществувала в един или друг план. В някои исторически периоди литературата и религията вървят ръка за ръка – раждането на старобългарската литература се случва именно в лоното на религията. Още в първите старобългарски текстове религиозните мотиви, наситената библейска образност и символиката заемат централно място, около ядрото на което гравитират всички останали компоненти. Тясно свързани с каноничните творби, апокрифите също съдържат религиозни, но и митологични образи, теми и мотиви, разработени в детайли и обогатени – плод на художественото творчество, призвано да запълни белите полета в официалната литература. Такива елементи най-често са заети от библейските текстове, но се срещат и синтезирани на базата на езически и дуалистични представи за света и народното християнство<sup>8</sup>, на чийто архаичен смисъл е придаден християнски облик.

Друг период на взаимоотношение между религия и литература – обект на настоящата статия – е Българското възрождане, когато литературата изпълнява в една или друга степен функцията на религията като **учителка** на етични и морални норми (впоследствие и на естетически вкусове). Когато все още няма достатъчно новобългарски преводи на Библията, достъпни за масовата аудитория, литературата представя Божието Слово с изобилни цитати от него в различни по жанр и стил текстове.

Следват периоди на постепенно отдалечаване до тотално отричане на всякакви връзки, каквито са цензурата и тоталитарните забрани да се мисли текстът през религиозната призма. А „след категоричното скъсване с тезата „религията – опиум за народа“ [...] и рязкото повишаване на ценностния статут на религията [...] се постави въпросът дали днес литераторът се нуждае от задължително разграничаване между религиозни и литературни текстове. [...] Тъй като религиозните текстове предхождат литературните, може да се приеме, че литературата се развива от тях, като съхранява нещо от същността на свещените писания“<sup>9</sup>. Литература и религия се градят не само в режим на приемственост чрез взаимни влияния, литературата бива натоварена и с духовна мисия.

В своята студия „Изкуство и религия“ Д-р Кръстев още през 1904 г. ги признава за сестри, „две родни души“, и двете „всегдашни, органически потребности на духа, каквито са и другите равносилни тям основни деятельности на човешкия дух: науката и нравствеността“.

---

<sup>8</sup> „Народното християнство“ се базира до голяма степен на архаични вярвания и обичаи, на непреодоляна езическа обредност. Така се стига до преплитане на битово-религиозното с каноничното, на библейското с фолклорното. Но като цяло липсва разграничение в българското литературознание между библейските мотиви и елементите на православната християнска традиция.

<sup>9</sup> АРЕТОВ, Н. Дебатът религия–литература и възрожденската книжнина. – *Литературна мисъл*, 1995–1996, № 2, с. 12–14.

Нито изкуството, нито религията може да удовлетвори всички копнежи на духа... Фактът, че великото, свободното изкуство, особено пластиката и живописата, са се вдъхновявали от религиозни мотиви, са възплъщавали религиозни душевни състояния, можем да признаем за безспорен. Той намира своето естествено обяснение в духа на времената и в тоя естетически постулат, че никое от великите общочовешки чувства не е и не трябва да бъде чуждо на изкуството...<sup>10</sup>

Докато липсата на религиозно чувство критикът сравнява с липсата на телесен орган като при слепия или глухия.<sup>11</sup> От времето на статията на Д-р Кръстев досега се е развила науката история на религията, изследвано е настоящето и бъдещето ѝ. Но историзирането на религиозното преживяване не показва какво всъщност е то и какво означава. Литературата тук отново може да дойде на помощ (наред с теологията и философията) със своята херменевтика, като открие важноста на ролята на религията в културата. А литературната критика има възможност да използва все повече историко-религиозни документи при интерпретиране на литературни произведения и да подхранва интереса към символите, ритуалите за посвещение и т. н. И колкото литературната критика се доближава до „изворите“, толкова повече нараства броят на религиозните факти; колкото повече центрове на сакралното намира, толкова повече обогатява, променя, подрежда литературната рецепция и допринася за проучванията върху историята и значението на религията. Важноста на религиозната система за изясняване на скритите послания в голяма част от художествените произведения е очевидна. Когато литературата е все още близка до библейския контекст, както по време на Ранното възраждане, то може да се открият редица сходства и припокривания между двата типа дискурс.

Една от основните дискусии през Българското възраждане тръгва от идеята за книжовния език, че той следва да съдържа характерните черти на народните говори – да се изгради на здрава основа от особености, присъщи за повечето български наречия, и в него „своеобразно е фиксиран *духовният живот* на народа“<sup>12</sup>. Респективно и в основата на литературата се полагат българската душевност, народното творчество, вярванията. А функцията на писателя през Възраждането съвместява в себе си тази на духовника, на просветителя, на културния деятел, т. е. тя е *поликултурна* (термин на Светлозар Игов). Голяма част от творците са проповедници, учители, учебникари, издатели, преводачи, книжари, посветили се преди всичко на духовната мисия да възродят литературата и културата на българския Златен век, като „принципите на новото литературно съзнание не биха

<sup>10</sup> КРЪСТЕВ, Кр. *Изкуство и религия*. София, 1904.

<sup>11</sup> Д-р Кръстев обръща внимание съответно и на разликите, които са значително повече: съдържанието, самочувствието на индивида, различното отношение на субекта към даденото съдържание в религията и в изкуството.

<sup>12</sup> ЖЕРЕВ, С. *Езикът на Райко Жинзифов*. София: БАН, 1979, с. 6. (Подч. мое, М. П.)

могли да се очертаят без оглед на библейския контекст<sup>13</sup>. С основание Йордан Запрянов обобщава наблюденията си върху ранновъзрожденската словесност: „Начинът на изложение и религиозното чувство по много причини са в голяма степен неотделими в съзнанието на книжовника от Възраждането. За човека от Българското възраждане Библията представлява мощен вербален контекст. Същевременно тя е и когнитивно-охранявана зона, и митологичен всемир, и религиозно откровение“<sup>14</sup>. И въпреки че не се откроява чисто художествената функция на литературата от утилитарно-познавателната и възпитателната, именно по това време тя се заражда и се извършва промяна на фолклорния с литературно-естетическия код. Но „стилистичният синкретизъм“, който Розалия Ликова приписва на литературата<sup>15</sup>, се оказва твърде устойчив, като преплита художествени особености с фолклорни и религиозни елементи, прави трудни за разграничение белетристика и публицистика, документалистика и фикция.

В периода на Българското възраждане се актуализират християнските морални норми, осветени от източноправославното християнство. Религиозните мотиви не са абстрактно книжно знание, дошло от старобългарската литература, а остават жизнеспособни в новата културна ситуация и се вписват в основните предпочитани тематични цикли. За да използват въздействието на библейската нравственост, възрожденските книжовници се насочват към освобождаването ѝ от абстрактно-философските универсални формули. Така религиозната традиция се насища с нравствено-етичен смисъл. Освен евангелски текстове се разпространява и книжовна продукция, модифицирана в свещени истории, неделни поучения, житийна литература, като религиозните догми са сведени до разбиранията на неукния българин, за да бъде изградена неговата религиозна култура.

Типично просвещенските жанрове, като притча, басня, поучително слово, дидактичен разказ, диалог, трактат, имат широка библейска основа. Учебните помагала – буквари, граматика, истории, землеописания, благонаравия и т. н., ползват предимно библейски примери, притчи, поучителни морални истории. От една страна, „Българското просвещение представлява своеобразен мост от средновековния религиозно-дидактичен универсализъм към собствено националните задачи на Българското възраждане“<sup>16</sup>, които обаче не изключват здравите религиозни връзки и не късат никога с тях. От друга страна, постепенно и последователно се разгръщат поетическите и белетристичните жанрове под доминиращото концептуално и стилово влияние на романтизма, развива се идеята за револю-

---

<sup>13</sup> ЗАПРЯНОВ, Й. Библейският контекст на ранновъзрожденското повествование. – *Български език и литература*, 1998, № 1, с. 12.

<sup>14</sup> Пак там, с. 13.

<sup>15</sup> Вж.: ЛИКОВА, Р. *Литература и художествени търсения*. София: Български писател, 1982, с. 135.

<sup>16</sup> ИГОВ, С. *История на българската литература*. София: Сиела, 2010, с. 166.

ционния бунт. Но на българска почва като върховна ценност бива положено Отечеството с неговия надличностен характер, не отделният човек. Така възрожденската литература, като етноцентрична, се отличава от геоцентричната старобългарска и от все по-индивидуалистичната следосвобожденска. Книги с религиозно-християнска тематика е засвидетелствано обаче, че излизат през целия възрожденски период и дълго след него.

Превърналата се в знакова творба „История славянобългарска“ на Отец Паисий разглежда българската история като неделима част и продължение на библейската и европейската. Религиозната образност присъства активно в това историографско съчинение и се вписва в контекста на останалите подобни от периода, като внушава вяра и упование в Бога, каквито творците след него ще полагат настойчиво в своите произведения. В тази първа творба с възрожденски дух религиозното не просто е доминиращо, а единственото, признава Н. Аретов<sup>17</sup>. А М. Арнаудов определя автора ѝ, наред със Софроний Врачански, Неофит Рилски и Неофит Бозвели, като „строител на Българското духовно възраждане“<sup>18</sup>.

След като Паисий задава параметрите, чертайки идейния план за възраждане на българската култура и литература с отношение към историята, се появяват множество нравственопоучителни четива от типа на философски мъдрости, съвети. Първоначално народните книги, в които са включени такива, служат за свързващо звено между старата и новата литература. Утвърждават се религиозните жанрове – оди, химни, дори се открива стихотворно житие, „Стефан Караджа“<sup>19</sup>, с акцент върху светостта на героя.

Най-ярко религиозните мотиви изпъкват в поезията. В образната система на стихотворците от първите десетилетия на XIX век – Димитър Попски, Неофит Рилски, Константин Огнянович, Кирил Пейчинович, Георги Пешаков, Неофит Бозвели, Христодул Костович Сичан-Николов и др. – преобладава религиозната символика, тъй като част от поетите са черковни дейци, почти всички са получили черковно образование и най-важното – поетическите си образци са намирали най-често в черковната литература<sup>20</sup>. Затова те се стремят към максимална близост със старобългарската литература, като не прекрачват границите на библейската символика (канона на поетиката). Благодарение на символите, употребени в такива текстове и натоварени с послания, светът става „прозрачен“, способен да изрази трансцендентното. Със своето присъствие библейският текст осветява, остойностява литературния, който едновременно го

<sup>17</sup> АРЕТОВ, Н. Отношението религиозно–светско и възникването на новобългарската белетристика. – *Български език и литература*, 1998, № 1, с. 24.

<sup>18</sup> АРНАУДОВ, М. *Строители на Българското духовно възраждане. Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Неофит Рилски и Неофит Хилендарски Бозвели*. София: Синодално издателство, 1954.

<sup>19</sup> Вж.: МИХОВА, Л. Представата за светостта в народните книги през Възраждането. – *Български език и литература*, 1998, № 1, с. 19.

<sup>20</sup> ТОПАЛОВ, К. *Българска възрожденска поезия*. София: Български писател, 1980, с. 16.

пресъздава и съдържа в себе си. Религиозното се предава чрез образността, художествения подтекст, метафоричността и затова лесно се открива на страниците на почти всяка поетическа творба от началото на XIX век. „Обикнат похват в ранния период е (в библейски стил) просветата да се противопоставя на невежеството, както светлината на тъмнината, или пък да се сравнява тя с озаряване от божествена светлина, със събуждане от сън“.<sup>21</sup> Топалов обръща внимание на историята като най-важен фактор за съхраняване на националното самосъзнание и за пробуждането му към живот, която да остане в паметта на сънародниците му, както повеляват библейските наставления: „Помни!“ и Паисиевият завет.

Появилата се през през 40-те години на XIX век и разгърнала се в следващите десетилетия *даскалска поезия* повечето критици определят като периферно явление, което не може да отрази големите духовни движения на епохата. Но в тези текстове личи желанието на субекта да се впише в общественото пространство, да заяви себе си, въпреки прекомерната обстоятелственост, дидактизма, колебливите прояви с категориите на срам и страх, разбирани като знакови идеологически концепти. За времето на написването си обаче даскалската поезия определя облика на книжовната продукция, писана е от учители или засяга училището като институция. Анна Алексиева забелязва, че обхватът на понятието се разширява и означава важни за общността събития, като изграждането на църкви, строенето на болници – „свято дело прекрасно“, природни бедствия, болести и др., постепенно даскалската поезия се ангажира с въпросите на църковното движение<sup>22</sup> и по-уместно би било да се нарича „гражданска поезия“<sup>23</sup>. И на тази основа, „в опита си да пре моделира моралните ценности, даскалската поезия описва едно ново пространство на *своето*. То вече не означава единствено кръвнородствена близост и етнически връзки. Родствеността тук е от друг порядък. Тя обхваща носителите на новия морал, интелегентите, приобщените към идеята за културния просперитет на общността“.<sup>24</sup> Тази поезия остава важна брънка от възрожденската литература и със своята нравоучителност и реторика, чийто праобраз са молитвите и религиозните възхвали, подема заветите на Паисий и Софроний.

Още в своя „Неделник“ Софроний Врачански „преобразува традиционни социокултурни ориентири. Така проповедта и библейската алюзия стават част от съзидателните обществени начала, но и градивен материал в литературните процеси“.<sup>25</sup> Поуката, изведена като най-същественото от

<sup>21</sup> Пак там, с. 18.

<sup>22</sup> Календарите, издавани в периода, включват рубрики с празниците на християнските светци и мъченици, а постепенно добавят и български.

<sup>23</sup> Вж.: АЛЕКСИЕВА, А. Поетически маргиналии на Възраждането: даскалска поезия. – В: *Маргинално в/на литературата*. Съст. Р. Кунчева. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2011, с. 271–273.

<sup>24</sup> АЛЕКСИЕВА, А. Даскалската поезия в модусите на срама и страха. – *Български език и литература*, 2004, № 5, с. 20.

<sup>25</sup> ЗАПРЯНОВ, Й. Цит. съч., с. 15.

текста чрез гласа на личността, актуализира морални стойности и извечни норми на поведение, а начинът, по който Софроний освобождава житието от схематичността и догматичността му, води до революционизиране на жанра, но не и до разделяне на религиозното от светското.

В школската книжнина също се въплъщават представите за добро и зло, за нравствено и безнравствено поведение. Учебниците, граматиките, помагалата съвместяват религиозното с научното, сближават, а не противопоставят религиозния кодекс на научното познание; не отхвърлят, а утвърждават ролята на истинската, рационалната религия в човешкото битие и познание.<sup>26</sup> Малко внимание се обръща на факта, че в „Буквар с различни поучения“ (т. нар. „Рибен буквар“) на д-р Петър Берон например присъстват основно истории, примери, басни, основани именно на библейската мъдрост и образност, която следва да се положи в основата на възпитанието на подрастващите. Неофит Бозвели съвместно с Емануил Васкидович съставя и издава енциклопедичния учебник от 6 части „Славеноболгарское детоводство“ (1835) – един от най-използваните редом с „Рибния буквар“ учебници в новобългарските училища, но с притурка „Кратка свещена история и свещен катехизис“, в предисловието на която се открива афоризмът: „Вяра без знание няма!“.

Неофит Бозвели продължава и обществената мисия за изобличаване на неморалното християнство и с неговите профетически откровения налага за дълго този модел на говорене в литературата. Според Дочо Леков „текстовете му се самоделинират по несрещан дотогава начин – чрез съчетаването на обществен опит и религиозен импулс те активират мощен исторически резонанс и са апел към поврат в духовния живот на поколенията“.<sup>27</sup> По страниците на много творби на Бозвели намират израз нападки срещу суеверията, невежеството, паразитизма на монашеството; открива се и подкрепа на протестантското виждане за кръщение в по-зряла възраст. Често за мота на творбите си писателят използва библейски стихове.

Жените от периода също допринасят за въздигането на културата, за въплъщаването на духовни и морални послания в българската възрожденска литература – те, по думите на Катя Станева, „побългаряват, адаптират, калкират престижни литературни образци, мислят стихо-творенето и драмописането като *служене* чрез литература, *възпитаване за Дело чрез Слово*“; а „пищещата жена препоръчва себе си като образована, високоотговорна личност, самоналожила си да работи за *духовно изтънчване и извисяване* на своите сънародници и сънароднички“<sup>28</sup>. Дори да се опитват да подражават, да използват модела на наложили се поетически форми, „фундаментална-

---

<sup>26</sup> Вж. ЛЕКОВ, Д. Творец и религия през Българското възрождане. – *Български език и литература*, 1998, № 1, с. 30.

<sup>27</sup> Пак там, с. 16.

<sup>28</sup> СТАНЕВА, К. Подражанието като практика на себе си. Пищещата жена през Възраждането. – *Eslavística Complutense*, 2009, № 9, с. 13. (Подч. мое, М. П.)



та значимост на подражанието – социално регламентирано, препоръчвано, приветствано поведение във всекидневието и духовността – е безспорна. Скъпене на традицията, на излъчените от нея образци – опита на предците и примера на божиите угодници – управлява патриархалния и религиозен живот, насочва и определя писмовните практики<sup>29</sup>. Независимо от малкото им на брой книжовни изяви, дълбоки религиозни чувства се откриват в творбите и на Станка Николица Спасо-Еленина<sup>30</sup>, и на Карамфила Стефанова<sup>31</sup>, и на Екатерина Василева<sup>32</sup>, и особено при Елена Мутева<sup>33</sup>. Одата ѝ „Бог“ представя фигурата на един велик, всесилен, добър Господ, очертан релефно чрез неколкократно повторения и типична възхвала. Поетесата не може да си позволи да скъси дистанцията между Бога и българския реципиент, което е отражение на православната традиция; дава се израз единствено на плахо пристъпване към Всевишния и Неговата недостижимост. Възпитана в християнската ортодоксална вяра, в текстовете ѝ личи, освен изтъчнена езикова и литературна култура, и дълбоко преклонение пред Господа. Елена става пионер в няколко области в онзи твърде мъжки свят – поетеса и фолклористка, устоявайки с дълбока християнска вяра на суровите житейски обстоятелства – загубата на баща и майка. Единични женски гласове, залагащи преди всичко на родолюбиви мотиви, могат да се открият при внимателно проучване на периодиката, а в преводаческото дело се включва и Ирина Попгеоргиева Екзарх<sup>34</sup> с комедията „Памела оженена“, като заявява готовност да се публикува и първата част на творбата за неомъжена Памела с популярния мотив за възнаградена добродетел.

Според изследователите основна роля за развитието на българската белетристика играе охудожествяването на житието и повестта – добре познатите и разпространени жанрове в старобългарската книжнина, както и апокрифите, избобелстващи с религиозни мотиви. Библейският контекст

---

<sup>29</sup> Пак там, с. 8.

<sup>30</sup> Съпругът на Станка Никола Икономов става свещеник, а тя работи като учителка в девическите училища в Разград и Русе и се именува „желателка на женското просвещение“. Участва активно в движението на жените и е една от основателките на женското дружество „Майчина грижа“. Превежда произведения на Доситей Обрадович – проводник на идеите на Европейското просвещение срещу религиозния фанатизъм.

<sup>31</sup> В творчеството на К. Стефанова се разкриват мотивите за братството, състраданието към несретниците; появява се копнежът по дома, сравнения на живота на земята с ад, обреченост, безнадеждност.

<sup>32</sup> Е. Василева сътрудничи на в. „Отечество“, където публикува публицистични текстове и няколко стихотворни творби на румънски език, включително ода за Хаджи Димитър, в които изпъкват мотивите за противопоставянето на светлината и мрака, християнството и мюсюлманството, прогреса и невежеството.

<sup>33</sup> Според Ив. Шишманов Е. Мутева е „първата образована българка, която наравно с мъжа вложи нещо от себе си за изграждането на нашия Ренесанс“ (ШИШМАНОВ, Ив. Студии из областта на Българското възраждане. В. И. Григорович и неговото пътешествие в Европейска Турция (1844–1845) и неговото отношение към българите. – *СББАН*, кн. 6, 1916, с. 131).

<sup>34</sup> И. Екзарх се разписва с инициали „девица от Ески-Заара“, „уроженица Ескизаарская“.

продължава да присъства в изобразяването на битието, а възрожденските творци все по-активно заемат от Библията отделни образи, сюжети, теми, изразни формули. Те се доверяват на нагласата на читателите да ги възприемат и на техните компетенции да откриват връзките със Свещения текст, поради трайния им контакт с него, и по-рядко залагат на метафоричното звучене на дадена заета конструкция.<sup>35</sup>

В преводните, побългарените и авторските текстове се включват библейски мотиви, като често в началото им са изведени нравствени поуки или за мото са избрани цитати от Свещената книга. Разчитайки на авторитета и популярността на Библията, книжовниците поставят в началото Словото, като се надяват чрез него да се свържат с потенциалния читател и да предадат познати истини.

Възрожденското мото поема и продължава традицията на чужд текст – то се изявява чрез пословици, популярни сентенции, народни песни, но много по-често, и то през първата половина на XIX век – чрез библейски цитати. Популярността на религиозните текстове на прехода между Средновековието и Възраждането мотивира, от една страна, включването на библейски цитати като мото към възрожденските книги. Така то изпълнява и една друга, не по-малко съществена функция – да осъществи приемствеността между средновековната естетическа концепция (възприемана дори и в прагматичния смисъл на нормативната база за изграждане на нравствено-етични отношения) и идеята на новото време.<sup>36</sup>

Румяна Дамянова подчертава, че през целия период на Възраждането продължава традицията на използване на мото – библейски цитат, дори по няколко цитата наведнъж („Повести на изгубеното дете на Велисария“, на М. Преображенски, „Аритметика или наука числителница“ на Хр. Павлович), както и издаването на творби с религиозно-християнска тематика, въпреки че не само към тях се прибавя такова мото.<sup>37</sup> Предговорите също съдържат голяма доза библейски цитати и препратки. Включването им е мотивирано „с тяхната популярност и нормативност в предговори към книги със светско съдържание. И в тези случаи отново се налага формулираната като прагматична функция – авторът на предговора търси общото, познатото, поучителното и като такова привличащото вниманието на читателя слово“<sup>38</sup>. Пример за активно използване на библейски цитати е обширният предговор към „Христоития или благонравие“ на Р. Попович, в който се откриват и явни, и скрити цитати, станали неделима част от текста, но те присъстват със свой стил, лексика и морфология.

---

<sup>35</sup> Вж.: ПИЛЕВА, М. *Бунт, надежда, изкупление. Англоезичните преводи през българския XIX век*. София: Кралица Маб, 2018, с. 39.

<sup>36</sup> Вж.: ДАМЯНОВА, Р. *Библейските цитати във възрожденското мото. – Български език и литература*, 1998, № 1, с. 6.

<sup>37</sup> Пак там, с. 7–9.

<sup>38</sup> Пак там, с. 8.

Такива библейски цитати и детайли съдържат възможности да активизират широко подтекстово пространство, те са религиозни предоснования на дадено творчество – преводаческо или лично. Затова и повечето книжовници (като Рашко Блъсков, Йоаким Груев, Петко Славейков) си позволяват по-голяма свобода, когато превеждат текстове с религиозни мотиви и правят допълнения към оригиналите, свързани с отношението на българина към религията. Понякога добавят или променят епитети, които показват недвусмислено вярата на тогавашния човек във Всевишния, което Афродита Алексиева отдава на влиянието на силното верско чувство на българина и почитта му към всичко, свързано с религията.<sup>39</sup> Преводите в този период битуват непосредно в българската литература и играят значима роля за оформянето и развитието на жанровата система. При очертаване на основните тенденции при преводните и побългарените повести и разкази се виждат при почти всички опити да се преодолее сантиментализмът и да се придаде по-сериозен вид на героите, да се подсили патриотично-просветителската линия; да се актуализира историческата памет чрез широка употреба на религиозни мотиви. По този начин чуждите произведения се напасват към контекста, за да достигнат по-лесно до българските реципиенти и да *пробудят* националното съзнание.

Библейската основа на моралните и нравствени стандарти, зададена от двамата първи белетристи, е ясно разпознаваема. Васил Друмев е със солидно богословско образование и степен „кандидат на богословието“, а Илия Блъсков бива оформен като разказвач от черковнославянската култура. Двата творци и общественици активират посредническата роля на литературата, за да възпитат етика и морални добродетели у читателите. Николай Аретов разглежда обхвато мотивите в преводната белетристика от XIX век, като обръща особено внимание на *похитената вяра* и *нещастната фамилия*, последният от които е разработен и в монографията на Мила Кръстева, която го нарича „модел“<sup>40</sup>. Религията се освобождава постепенно от абстрактните философски концепции и старобългарската символика развива поучителната функция в литературата. Религиозното може да стане фон и да придобие нова функционалност – то вече не битува самостоятелно, а подчинено на сюжета, експлицира се чрез песни, молитви, размисли, в словесния поток и в различни планове на повествованието. От съчетанието на евангелските истини с просветата и науката се оформя светогледът на убедения възрожденски просвещенец. С напредъка на Възраждането се изменят съставът и структурата на образната система на белетристиката, разширява се спектърът от персонажи, привидно формалните различия получават по-дълбок смисъл, по-отчетливо присъства фикцията

---

<sup>39</sup> Вж.: АЛЕКСИЕВА, Афр. *Преводната проза от гръцки през Възраждането*. София: БАН, 1987, с. 90, 187.

<sup>40</sup> Вж.: КРЪСТЕВА, М. *От разпятието до мрака: Към сюжета за българските възрожденски идентичности*. Пловдив: Макрос, 2001.

(въпреки че пред съзнанието за фикционално още има дълъг път).

В творчеството на Петко Славейков – един от възрожденските титани по енциклопедични интереси, обществена и творческа дейност – се откриват всякакви теми и мотиви, но религиозните са от най-устойчивите. Коментирани в научната литература е фактът, че първи влияния върху Славейков упражняват църковно-религиозните книги, които го водят до идеята да се покалугери; затова и ранните му стихотворни работи са писани на черковнославянски, имат християнско-легендарен характер и преследват религиозна поука.<sup>41</sup> Много често в стиховете на Петко Славейков се срещат библейски топоними и антропоними, както алюзии, фрази, обръщения и молитви към Бога – „Моята молитва“ е намерена в архива на поета в няколко варианта. Дори той е сред първите, които си позволяват да отправят по-различен поглед към религията, да пренаредят постановките ѝ. Всъщност Петко Р. Славейков пародира не християнските символи, а недъзите на обществото: „Песен на паричката ми“ (1861) например осмива влечението към парата, клеветниците, лъжепатриотизма. В творчеството му се редуват „нови“ и „вехти молитви“, отчетливо прозвучават гневните интонации на сарказъм и дори злъчно изобличение: „Славейков по специфичен начин борави с конотациите на проникателното слово, травестира високия идеологически модел на пророчествата, прекрачва техните конвенции“<sup>42</sup>.

Христо Ботев е този, който залага най-категорично на преструктурирането на библейските модели, символи, алюзии, обръщането на значения (*стадо* например вече не се свързва с положителното качество християнско търпение, а добива отрицателна конотация в неговата поезия и става синоним на овчедушие, пасивност, примиренчество със злото). Също така библейската триада *вяра–надежда–любов*, неделима част от християнското религиозно съзнание, позната и близка на реципиентите от периода, претърпява значещо преобръщане. Ботев поставя любовта на първо място, а след това вярата и накрая надеждата, което задава нов идейно-поетичен конструкт и зазвучава по нов начин в революционно-патриотичната лирика след него.<sup>43</sup>

Основателно е наблюдението на Инна Пелева, според което „не е трудно да се открие, че в поезията си Ботев по един или друг начин използва ред библейски цитати (в широкия смисъл на думата), чието съдържание отдавна се е превърнало в част от общочовешкия език, граден върху познати

<sup>41</sup> Вж.: ВРАНЧЕВ, Н. *Поезията на Петко Славейков. Студия за живота, дейността и творчеството на поета*. София: Ралица, 1946, с. 3, 11. Камен Михайлов по противоположен начин прави прочит на влиянията върху Петко-Славейковото творчество.

<sup>42</sup> СТАНЕВА, К. Фрагменти от смеховата култура на Българското възрождане. Петко Славейков. – *Български език и литература*, 2008, № 3, с. 12–13.

<sup>43</sup> Вж.: ПИЛЕВА, М. Ботевата молитва – връщане към автентични модели или преобръщане на жанра. – *Studia Litteraria Serdicensia*, I, кн. 1. Повторение, обновление – практики на римейка. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2021, с. 155–169.

на християнските културни епохи символи и митологеми [...], трансформира ги по своеобразен начин<sup>44</sup>. Нерядко обаче дори специалисти изпитват трудности да отделят библейския пласт от фолклорния интертекст, тъй като те са се сраснали с времето и са придобили утвърдени значения. Освен богатата на библейски мотиви, Ботевата поезия, както я определя Пламен Дойнов, „е в ядрото на фонда от знаци на българската национална идеология – крилатите фрази, визионерските образи, експресивните реторически формули, характерни за говоренето във „високи“ български гранични ситуации“<sup>45</sup>.

Заимстването на религиозни и библейски мотиви не означава, че творците са копирали, а показва как в същността си извечните идеи са сходни. Посланията на възрожденската литература стават своеобразни уроци по човеколюбие, нравственост и готовност за саможертва, много по-силни от изречените на богослужения от повечето амвони. Творци от поколението на Л. Каравелов ратуват за възстановяване на първоначалния кодекс на християнството, за духовници, носители на нов морал, за истинска черква, която учи да има свободно отечество, образовано народно правителство, правни закони за всеки човек, без разлика. А Иван Вазов, започнал с поезия през Възраждането, достига по-късно до голямо жанрово разнообразие и в трите литературни рода, като творбите му влизат в диалог както с тези от периода, така и с отдалечени по време и пространство текстове, включително с Библията, и съдържат голяма палитра от религиозни мотиви, разкриващи светоусещането на българския реципиент. Вазов залага и на отпратки към библейското слово, присъстващи в читателското съзнание. Те могат да бъдат знаци, които водят в тази посока, или единичен конструкт, при който интертекстуалността е по-трудно доловима. Наследил духовния устрем на времето отпреди Освобождението, той продължава да разчита на патоса и патриотичния възторг за изразяване на възрожденските копнежи, като добавя частични философски размисли и общоприети възгледи за правдата и доброто, за човешкия напредък, просвета и любов. Мотивите за прошка, за благословение, за пазене от злото също са неизменна част от повечето му лирични творби. За Вазов, подобно на Ботев, може да се каже, че вярва в Бога на разума, който се долавя „със сърце и душа“; „в един Бог, който, свободен от митологически атрибути, знае милост към нещастните и застрашените и може да подхранва бляна за по-честити дни; и чувствуват присъствието му в себе си и във вселената всякога, когато тръпнат от жива любов към народа и жадуват за справедлива мъзда на земята“<sup>46</sup>. Самият Вазов споделя, че вярва в Провидението, вярва и в Бога, но Го търси в приро-

---

<sup>44</sup> ПЕЛЕВА, И. Трансформации на общочовешки културни модели в поезията на Ботев. – В: *Ботев, Хр. Поезия и проза*. Съст. Ив. Радев. В. Търново: Слово, 1995, с. 155.

<sup>45</sup> ДОЙНОВ, П. Ботев: пренаписвания в поезията от края на XX век. – В: *Ботев и българската литература. Нови изследвания*. Съст. и ред. А. Велкова-Гайдаржиева, В. Русева. Варна: LiterNet, 2018–2019: <https://liternet.bg/publish/pdoynov/botev.htm>.

<sup>46</sup> АРНАУДОВ, М. Ботйов в поезията си. – В: *Христо Ботйов. Съчинения*. Под ред. на Ал. Бурмов. София: изд. „Вестник за жената“, 1940, с. 26.

дата, т. е. донякъде е пантеист и признава религията като мистично настроение, въпреки че е пресилено да бъде наричан философски или религиозен поет.

Религиозните образи, теми, мотиви са такива концепти, които не изчезват с Освобождението<sup>47</sup>, не се изчерпват, а продължават своя живот и в „новото време“, дори и да са променили до известна степен своя състав и въздействие и да са по-трудни за откриване и фиксиране в литературните творби. А влиянието на Библията не само се запазва, но и нараства след издаването на целия текст на новобългарски език през 1871 г. в Цариград, Речника на светото писание (1884), тритомното Тълкувание на Новия Завет (1894–98). От Мисията за Европейска Турция е издадено голямо количество духовна и художествена литература. Татяна Несторова обобщава влиянието на тази литература върху българското общество, която задоволява в много голяма степен нуждата на българите от книги на говоримия език<sup>48</sup>. Изследователката представя и статистически данни за отпечатаните страници, като броят им, на база само на документирани източници – е внушителен<sup>49</sup>. Текстовете, изразители на атеистично съзнание, не се откриват до времето на Късното възраждане, така че опозицията религиозно – светско до голяма степен се губи<sup>50</sup>. Така доскоро тиражираната теза, че през Възраждането литературата става „светска“ и загърбва религиозното, става проблематична. Процесите до края на XIX век предпоставят редица мотиви и идеи от Възраждането да останат актуални и значими и след Освобождението. Променят се нагласи, читателски публики, автори, но един градивен елемент на творчеството – религиозният – остава дълбоко вкоренен и се открива (при внимателно изследване) дори под много други пластове.

Българската литература през голяма част от съществуването си „общува с библейските истини и вложеният там общочовешки опит съзрява и чрез тях“<sup>51</sup>. Този интерес на литературата е не само естетически. Повтарянето на божествени модели в литературния текст цели да свърже с духовното и да освети света пред реципиента. С основание В. Смоховска настоява, че се изменят историческите, социалните и националните фактори, житейският опит, личният вкус на читателя, но не и религиозните и митологическите мотиви, въпреки че в един или друг период от литературното развитие някои от тях са повече или по-малко експлоатирани.<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> Изместването на периодизационната граница не с Освобождението, а с края на века, което разглеждат М. Арнаудов, П. Динев, Т. Жечев, Д. Леков, Н. Аретов, Н. Чернокожев, Св. Игов, се основава не на очертаването на граници, а на търсене на средишни ядра, на върхове и центрове на историческите периоди, в които най-ясно кристализират характерните за периода тенденции.

<sup>48</sup> Вж.: НЕСТОРОВА, Т. *Американските мисионери сред българите 1858–1912*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991, с. 78.

<sup>49</sup> Пак там, с. 79–80.

<sup>50</sup> Вж.: АРЕТОВ, Н. *Отношението религиозно–светско...*, с. 24.

<sup>51</sup> РАДЕВ, И. *Библията и българската литература*. В. Търново: Абагар, 1999, с. 9.

<sup>52</sup> Вж.: СМОХОВСКА-ПЕТРОВА, В. *Национално своеобразие на литературата на*

Постепенно, с отдалечаване от Освобождението, започва да се нарушава монолитната представа за Бога и официалната молитвена връзка с него. Небесата стават все по-мълчаливи и далечни, а пътят до тях все по-трънлив и тесен, особено след преживените национални катастрофи. Поставя се на изпитание съзнанието за Божественото, което води до промяна на смисъла на поетическите молитви. Десакрализацията на молитвата – преминаването ѝ от сакрален към битов текст – обаче показва и че всеки отделен човек може да се докосне до духовното. Текстът на стихотворната молитва става все по-личен и характерен за различните поетически индивидуалности.

Документираният от критици, поети, духовници през 20–30-те години на XX в. интерес към религиозните аспекти на създаваната литература, прекъснат за повече от четири десетилетия, „едва в последно време се възражда в духа на по-модерни и обхватни методики и схващания“<sup>53</sup>. Започва нова дискусия за нуждата от религията, която формира идентичност и дава ориентация, изисква ангажимент и създава култура<sup>54</sup>. След периода на войнстващ атеизъм към духовни и културни литературни стойности сме свидетели на редица усилия за „завръщане към Бога“ в България със строежите на нови църкви, параклиси, реставрацията на стари духовни средища, печатането на нови преводи на Библията, издаването на библейски речници, атласи, духовна литература.

Този обмислен опит за обръщане на литературата към библейското начало, неговото преосмисляне и преоткриване, както и започналото преразглеждане на знанието за световната литература и възстановяване на скритото за българската литература – цензурирана безогледно в периода 1944–1989 г.<sup>55</sup> – постепенно реабилитират затворения за десетилетия в тесните рамки на класови позиции човешки дух. Това помага и да се разграничи философският възглед за духа в литературата като вътрешна сила на човека, като воля за справяне със ситуацията и устрем към непознатото от религиозния възглед за свръхестественото начало и Божията намеса в живота.

Отношението библейска традиция – художествена литература придобива все по-актуален характер и се търсят нови пътища за литературна интерпретация на самия библейски текст. Тези усилия са насочени към възстановяване на разбирането за пълноценния контакт на *литературата* с Библията, на знанието за мястото на човека и Бога и създават условия за задълбочаване на научния интерес към тази проблематика. Продължават се дискусиите за това дали в българската литература от Възраждането насетне има религиозна лирика, или само наличие на определени образи и мотиви, без дълбоко религиозно съзна-

---

*Българското възраждане*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2003, с. 21–22.

<sup>53</sup> *Библия. Фолклор. Литература*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1996, с. 81.

<sup>54</sup> В Института за литература на БАН се организира научен Колегиум по възрожденска литература „Религия и литература“ през 1996 г., материалите от който, за съжаление, не са публикувани в единен сборник.

<sup>55</sup> Вж.: НЕДЕЛЧЕВ, М. *Цензурираните класици*. София: Сиела, 2012; ЗОГРАФОВА, К. *Знаменити, забравени, забранени*. София: Изток-Запад, 2015.

ние, както и за нуждата от духовни истини.<sup>56</sup> Също така се маркира „връзката за ролята на възрожденските просветители като читатели, преводачи, педагози, филолози и най-общо като носители на античното (светското) и християнското (религиозното) познание и морал“ или за трансформиране на античната парадигма в религиозни реминисценции.<sup>57</sup> Дочо Леков разглежда взаимовръзката творец и религия през Българското възраждане, като признава пагубното влияние на въвеждането на учебна дисциплина „атеизъм“ вместо „вероучение“, на забраната на религиозни празници с вековни традиции и на потъпкването на морални норми, регулиращи отношенията в семейството.

Въпреки някои прегради, издигнати още през XIX век между библейските изследвания, и прочита на различни литератури<sup>58</sup>, фактът на неутомимото присъствие на библейски теми, образи, мотиви като константно религиозно начало не може да бъде пренебрегван. Корените на Библията са проникнали много дълбоко и са оказвали продължително благотворно влияние върху езика на европейската литература<sup>59</sup> и не е случайно, че тази култура е пропита и формирана от християнството. Като част от европейската, българската литература също дължи богатството си на библейските образи, теми, мотиви. Религиозното присъствие в текстовете на възрожденските автори не може да бъде игнорирано, то заема важно, при някои – централно място, става част от тяхната естетика и поетика. Творците не само се позовават на Библията и ползват нейните образи, символи, модели, мотиви, но разчитат на нейното присъствие като книга, около която се оформят важни сюжетни моменти. Така тя служи за мост между религията и литературата. Загърбването на Библията – този значим паметник на човешката словесност – възпрепятства не само осмислянето на развитието на възрожденската литература, но и тълкуването на конкретни произведения в нейния контекст. Признавайки значимостта на библейското наследство и неговите неизменни морални ценности, теми, образи, мотиви, литературните критичи и историци продължават проце-

---

<sup>56</sup> Вж. изследванията на: ДАЛЧЕВ, Ат. Религиозното чувство в българската лирика. – *Философски преглед*, I, 1929, кн. 4; ЕВТИМИЙ, Архим. Отрицатели на религията ли са българските поети и писатели? – *ГСУ-БФ*, 1941-42; МИХАЙЛОВ, К. *Християнство и идентичност*. София: Нов човек, 2007; *Християнската литература – между вписването и ограничаването*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2013; МИХАЙЛОВ, К. Православен и литературен канон. – *Български език и литература*, 1998, № 2; КИРОВА, М. *Литературният канон. Предизвикателства*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2009; АРЕТОВ, Н. Дебатът религия–литература и възрожденската книжнина. – *Литературна мисъл*, 1995-1996, № 2, с. 12–19.

<sup>57</sup> СПАСОВА, А. *Антични реминисценции във възрожденската книжнина*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2020, с. 27, 45 и др.

<sup>58</sup> ДЖАСПЪР, Д. Цит. съч., с. 120.

<sup>59</sup> Повечето класически творби, сочени за „резервоар“ за мотиви или мозайка от мотиви, алузии, митологеми, заимстват идеи от Библията като първоизточник – Шекспировите „Хамлет“, „Отело“, „Ромео и Жулиета“, Милтъновият „Изгубен рай“, „Пътешественикът“ на Дж. Бъниан, „Робинзон Крузо“ на Д. Дефо, чиито първи преводи на български са осъществени именно през XIX в.



са на преосмисляне на художествени текстове и дистанциране от критически соц твърдения – резултат от безалтернативната идеология, тотално повлияла литературата. Разновидностите на религиозния опит обогатяват представата за пълнотата на литературния текст и заложените в него извечни стойности, включително и за възрожденския период.

Религията е органично вплетена в процесите на формиране на национална общност, а възрожденската литература играе основна роля за изграждане на моралните и духовните устои, като библейските и религиозните образи и мотиви са неделима съставка на съдържанието ѝ. Затова мостът между Бога и човека, разрушен от атеистичната идеология, може да бъде възстановен не само чрез религията, но и чрез изкуството, и в частност литературата, която стъпва на библейските нравствени принципи и използва вечните мотиви, образи и теми в своето послание.

## ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСИЕВА, А. Даскалската поезия в модусите на срама и страха. – *Български език и литература*, XLIV, 2004, № 5, с. 16–22. [ALEKSIEVA, A. Daskalskata poeziya v modusite na srama i straha. – *Balgarski ezik i literatura*, XLIV, 2004, No. 5, s. 16–22.]

АЛЕКСИЕВА, А. Поетически маргиналии на Възраждането: даскалска поезия. – В: *Маргиналното в/на литературата*. Съст. Р. Кунчева. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2011, с. 270–283. [ALEKSIEVA, A. Poeticheski marginalii na Vazrazhdaneto: daskalska poeziya. – V: *Marginalnoto v/na literaturata*. Sast. R. Kuncheva. Sofia: ITs „Boyan Penev“, 2011, s. 271–273.]

АЛЕКСИЕВА, Афр. *Преводната проза от гръцки през Възраждането*. София: Издателство на БАН, 1987. [ALEKSIEVA, A. *Prevodnata proza ot gratski prez Vazrazhdaneto*. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1987.]

АРЕТОВ, Н. Дебатът религия–литература и възрожденската книжнина. – *Литературна мисъл*, XXXIX-XL, 1995–1996, № 2, с. 12–19. [ARETOV, N. Debatat religiya – literatura i vazrozhdenskata knizhnina. – *Literaturna misal*, 1995–1996, No. 2, s. 12–19.]

АРЕТОВ, Н. Отношението религиозно–светско и възникването на новобългарската белетристика. – *Български език и литература*, XXXIX, 1998, № 1, с. 23–27. [ARETOV, N. Otnoshenieto religiozno – svetsko i vaznikvaneto na novobalgarskata beletristika. – *Balgarski ezik i literatura*, XXXIX, 1998, No. 1, s. 23–27.]

АРНАУДОВ, М. Ботйов в поезията си. – В: БОТЙОВ, Хр. *Съчинения*. Под ред. на Ал. Бурмов. София: изд. „Вестник за жената“, печатница „Стопанско развитие“, 1940. [ARNAUDOV, M. Botyov v poeziyata si. – V: BOTYOV, Hr. *Sachineniya*. Pod red. na Al. Burmov. Sofia: izd. „Vestnik na zhenata“, pechatnitsa „Stopansko razvitie“, 1940.]

АРНАУДОВ, М. *Строители на Българското духовно възраждане. Паусий Хилендарски, Софроний Врачански, Неофит Рилски и Неофит Хилендарски Бозвели*. София: Синодално издателство, 1954. [ARNAUDOV, M. *Stroiteli na Balgarskoto duhovno vazrazhdane. Paisiy Hilendarski, Sofroniy Vrachanski, Neofit Rilski i Neofit Hilendarski Bozveli*. Sofia: Sinoдалno izdatelstvo, 1954.]

*Rilski i Neofit Hilendarski Bozveli*. Sofia: Sinodalno izdatelstvo, 1954.]

*Библия. Фолклор. Литература*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1996. [*Bibliya. Folklor. Literatura*. V. Tarnovo: UI „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, 1996.]

ВРАНЧЕВ, Н. *Поезията на Петко Славейков. Студия за живота, дейността и творчеството на поета*. София: Ралица, 1946. [VRANCHEV, N. *Poeziyata na Petko Slaveykov. Studiya za zhivota, deynostta i tvorchestvoto na poeta*. Sofia: Ralitsa, 1946.]

ДАЛЧЕВ, А. Религиозното чувство в българската лирика. – *Философски преглед*, I, 1929, кн. 4, с. 405–411. [DALCHEV, A. Religioznoto chuvstvo v balgarskata lirika. – *Filosofski pregled*, I, 1929, kn. 4, s. 405–411.]

ДАМЯНОВА, Р. Библейските цитати във възрожденското мото. – *Български език и литература*, XXXIX, 1998, бр. 1, с. 5–10. [DAMYANOVA, R. Bibleyskite tsitati vav vazrozhdenskoto moto. – *Balgarski ezik i literatura*, XXXIX, 1998, br. , s. 5–10.]

ДОЙНОВ, П. Ботев: пренаписвания в поезията от края на XX век. – В: *Ботев и българската литература. Нови изследвания*. Съст. и ред. А. Велкова-Гайдаржиева, В. Русева. Варна: LiterNet, 2018–2019: <https://litenet.bg/publish/pdoynov/botev.htm> (прегл. 22.10.2022). [DOYNOV, P. Botev: prenapisvaniya v poeziyata ot kraja na XX vek. – V: *Botev i balgarskata literatura. Novi izsledvaniya*. Sast. i red. A. Velkova-Gaydarzhieva, V. Ruseva. Varna: LiterNet, 2018–2019: <https://litenet.bg/publish/pdoynov/botev.htm> (pregl. 22.10.2022).]

ЕВТИМИЙ, Архим. Отрицатели на религията ли са българските поети и писатели? – *ГСУ – БФ*, 1941–42, с. 3–38. [Arhim. EVTIMIY. Otritsатели na religiyata li sa balgarskite poeti i pisатели? – *GSU – BF*, 1941–42, s. 3–38.]

ЖЕРЕВ, С. *Езикът на Райко Жинзифов*. София: Издателство на БАН, 1979. [ZHEREV, S. *Ezikat na Rayko Zhinzifov*. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1979.]

ЗАПРЯНОВ, Й. Библейският контекст на ранновъзрожденското повествование. – *Български език и литература*, XXXIX, 1998, № 1, с. 11–16. [ZAPRYANOV, Y. Bibleyskiyat kontekst na rannovazrozhdenskoto povestvovanie. – *Balgarski ezik i literatura*, XXXIX, 1998, No. 1, s. 11–16.]

ЗОГРАФОВА, К. *Знаменити, забравени, забранени*. София: Изток-Запад, 2015. [ZOGRAFOVA, K. *Znameniti, zabraveni, zabraneni*. Sofia: Iztok-Zapad, 2015.]

ИГОВ, С. *История на българската литература*. София: Сиела, 2010. [IGOV, S. *Istoriya na balgarskata literatura*. Sofia: Siela, 2010.]

КИРОВА, М. *Литературният канон. Предизвикателства*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2009. [KIROVA, M. *Literaturniyat kanon. Predizvikatelstva*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2009.]

КРЪСТЕВ, К. *Изкуство и религия*. София, 1904. [KRASTEVA, K. *Izkustvo i religiya*. Sofia, 1904.]

КРЪСТЕВА, М. *От разпятието до мрака: Към сюжета за българските възрожденски идентичности*. Пловдив: Макрос, 2001. [KRASTEVA, M. *От razpyatiето do mraka: Kam syuzheta za balgarskite vazrozhdenski identichnosti*. Plovdiv: Makros, 2001.]

ЛЕКОВ, Д. Творец и религия през Българското възрождане. – *Български език и литература*, XXXIX, 1998, № 1, с. 28–34. [LEKOV, D. Tvorets i religiya prez Balgarskoto vazrazhdane. – *Balgarski ezik i literatura*, XXXIX, 1998, No. 1, s. 28–34.]

ЛИКОВА, Р. *Литература и художествени търсения*. София: Български писател, 1982. [LIKOVA, R. *Literatura i hudozhestveni tarseniya*. Sofia: Balgarski pisatel, 1982.]

МИХАЙЛОВ, К. Православен и литературен канон. – *Български език и литература*, XXXIX, 1998, № 2, с. 32–37. [MIHAYLOV, K. Pravoslaven i literaturnen kanon. – *Balgarski ezik i literatura*, XXXIX, 1998, No. 2, s. 32–37.]

МИХАЙЛОВ, К. *Християнската литература – между вписването и отграничаването*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2013. [MIHAYLOV, K. *Hristiyanskata literatura – mezhdu vpisvaneto i otgranichavaneto*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2013.]

МИХАЙЛОВ, К. *Християнство и идентичност*. София: Нов човек, 2007. [MIHAYLOV, K. *Hristiyanstvo i identichnost*. Sofia: Nov chovek, 2007.]

МИХОВА, Л. Представата за светостта в народните книги през Възраждането. – *Български език и литература*, XXXIX, 1998, № 1, с. 17–22. [MIHOVA, L. Predstavata za svetostta v narodnite knigi prez Vazrazhdaneto. – *Balgarski ezik i literatura*, XXXIX, 1998, No. 1, s. 17–22.]

НЕДЕЛЧЕВ, М. *Цензурираните класици*. София: Сиела, 2012. [NEDELICHEV, M. *Tsenzuriranite klasitsi*. Sofia: Siela, 2012.]

НЕСТОРОВА, Т. *Американските мисионери сред българите 1858–1912*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991. [NESTOROVA, T. *Amerikanskite misioneri sred balgarite 1858–1912*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1991.]

ПЕЛЕВА, И. Трансформации на общочовешки културни модели в поезията на Ботев. – В: *БОТЕВ, Хр. Поезия и проза*. Съст. Ив. Радев. В. Търново: Слово, 1995. [PELEVA, I. Transformatsii na obshtochoveshki kulturni modeli v poeziyata na Botev. – V: BOTEV, Hr. *Poeziya i proza*. Sast. Iv. Radev. V. Tarnovo: Slovo, 1995.]

ПИКИО, Р. *Православното славянство и старобългарската културна традиция*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993. [PIKIO, R. *Pravoslavnoto slavyanstvo i starobalgarskata kulturna traditsiya*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1993.]

ПИЛЕВА, М. Ботевата молитва – връщане към автентични модели или преобръщане на жанра. – *Studia Litteraria Serdicensia*, I, kn. 1, Повторение, обновление – практики на римейка. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2021, с. 155–169. [PILEVA, M. Botevata molitva – vrashtane kam avtentichni modeli ili preobrashtane na zhanra. – *Studia Litteraria Serdicensia*, I, kn. 1, Povtorenie, obnovenie – praktiki na rimeyka. Sofia: ITs „Boyan Penev“, 2021, s. 155–169.]

ПИЛЕВА, М. *Бунт, надежда, изкупление. Англоезичните преводи през българския XIX век*. София: Кралица Маб, 2018. [PILEVA, M. *Bunt, nadezhda, izkuplenie. Angloezichnite prevodi prez balgarskiya XIX vek*. Sofia: Kralitsa Mab, 2018.]

РАДЕВ, И. *Библията и българската литература*. В. Търново: Абагар, 1999. [RADEV, I. *Bibliyata i balgarskata literatura*. V. Tarnovo: Abagar, 1999.]

СМОХОВСКА-ПЕТРОВА, В. *Национално своеобразие на литературата на Българското възрождане*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2003. [SMOHOVSKA-

PETROVA, V. *Natsionalno svoeobrazie na literaturata na balgarskoto vazrazhdane*. Sofia: ITs „Boyan Penev“, 2003.]

СПАСОВА, А. *Антични реминисценции във възрожденската книжнина*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2020. [SPASOVA, A. *Antichni reministsentsii vav vazrozhdenskata knizhnina*. Sofia: ITs „Boyan Penev“, 2020.]

СТАНЕВА, К. Подражанието като практика на себе си. Пищещата жена през Възраждането. – *Eslavistica Complutense*, 2009, № 9, с. 7–22. [STANEVA, K. Podrazhanieto kao praktika na sebe si. Pisheshtata zhena prez Vazrazhdaneto. – *Eslavistica Complutense*, 2009, No. 9, s. 7–22.]

СТАНЕВА, К. Фрагменти от смеховата култура на Българското възраждане. Петко Славейков. – *Български език и литература*, LI, 2008, № 3, с. 12–13. [STANEVA, K. Fragmenti ot smehovata kultura na Balgarskoto vazrazhdane. Petko Slaveykov. – *Balgarski ezik i literatura*, LI, 2008, No. 3, s. 12–13.]

ТОПАЛОВ, К. *Българска възрожденска поезия*. София: Български писател, 1980. [TOPALOV, K. *Balgarska vazrozhdenska poeziya*. Sofia: Balgarski pisatel, 1980.]

ФРАЙ, Н. *Великият код. Библията и литературата*. София: Гал-ико, 1993. [FRAY, N. *Velikiyat kod. Bibliyata i literaturata*. Sofia: Gal-iko, 1993.]

ШИШМАНОВ, Ив. Студии из областта на Българското възраждане. В. И. Григорович и неговото пътешествие в Европейска Турция (1844–1845) и неговото отношение към българите. – *СББАН*, кн. 6, 1916, с. 1–221. [SHISHMANOV, Iv. Studii iz oblastta na Balgarskoto vazrazhdane. V. I. Grigorovich i negovoto pateshestvie v Evropeyska Turtsiya (1844–1845) i negovoto otnoshenie kam balgarite. – *SbBAN*, kn. 6, 1916, s. 1–221.]

## THE LITERATURE OF THE BULGARIAN REVIVAL AS A BRIDGE BETWEEN GOD AND MAN

**Abstract.** The paper examines the mediating role of Bulgarian Revival literature concerning the relationship between man and God and the function of its religious imagery, themes and motifs. Attention is paid to the broad biblical basis of genres, texts, paratexts; of morally instructive elements in works different in content and style. The active use of biblical models and motifs, visible throughout the whole period, is traced, as well as their restructuring that had began. Significant names that set the parameters of the National Revival and their spiritual mission to revive Bulgarian literature and culture and integrate them into the European one are also mentioned.  
*Keywords:* literature, religion, culture, Bible, Bulgarian Revival

**Maria Pileva**, Ass. Prof.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences  
52 Shipchenki Prohod Blvd., Block 17, 1113 Sofia, Bulgaria  
ORCID ID 0000-0002-3082-5797  
E-mail: marywinny@abv.bg

**Елена Борисова**, гл. ас. д-р

*Институт за литература – Българска академия на науките*

## **ПЪРВООТКРИВАТЕЛИТЕ НА БЪЛГАРСКАТА ДЕТСКО-ЮНОШЕСКА НАУЧНА ФАНТАСТИКА: ЕМИЛ КОРАЛОВ И ЕЛИН ПЕЛИН**

**Резюме.** Студията, на първо място, шрихира литературноисторическия контекст в началото на ХХ в. у нас, провокирал първите сериозни творчески импулси в полето на българската детско-юношеска научна фантастика. Отбелязани са на места в текста научно-технически постижения и идеи, важни за извеждането както на прогностичния елемент на научната фантастика, така и за нейната образователна роля – да разкрива не само чудесата на науката, но да обърне внимание и на отговорността, която човек поема (или не) за всяко ново откритие. Във втората и третата част изследването разглежда произведения на Емил Коралов и Елин Пелин; представя техните произведения не просто като фундаментални за появата и развитието на българската детско-юношеска научна фантастика, но през художествените текстове на авторите проследява развитието/еволюцията на фантастичното изображение от приказното към научнофантастичното, в голяма степен и тяхната конвергенция.

*Ключови думи:* българска научна фантастика, детско-юношеска литература, научно-техническа революция, Емил Коралов, Елин Пелин

Детско-юношеската литература е съществен дял от националната ни литература. Обхваща творби, които по форма, нравствена насоченост и тематика отговарят на интелектуалните и духовните потребности на читателската аудитория, съобразени са с особеностите на възрастта, опита и интересите на подрастващото поколение. Докато към юношеските четива са придърпани и произведения, писани за възрастни, литературата за най-малките не е изправена пред подобни колебания. Идеино-възпитателното значение за този тип четива е неделима част от процеса по тяхното създаване.

През различните исторически епохи детската литература е била предназначена за различни категории читатели, както всъщност се случва и с произведенията за възрастни. За детската литература са се водили много спорове относно нейния характер, поставяло се е под съмнение съществуването ѝ в изкуството. На различни етапи от нейното развитие тези въпроси са получавали различни тълкувания с оглед на творчеството за деца и най-вече на господстващите и официално наложени възгледи и теории.

През Възраждането например детската литература е доминирана от религиозно-патриархално духовно начало. Към края на периода, провоки-

рана и от утвърждаването на човешки разум, и от правата на личността, литературата заявява обществено-материалистично начало, което стимулира активната жизнена позиция и критично настроение към съществуващия порядък в обществото. До края на Първата световна война детската литература е насочена към сантиментално-нравоучителните истории, но след това ситуацията се променя. В условията на българското общество, по думите на Петър Стефанов, „за намиране на алтернатива на мястото на разпадналия се образ на света, идеята за детето заема особено място“<sup>1</sup>, а посоките на детската литература биват канализирани в закони.

Литературата за деца и юноши у нас възниква в приоритета на възпитателната функция, в осъзнаването на реалността на националния възпитателен идеал, насочен към труда на селянина, природата, животните и др. Още през Възраждането (особено поезията) „приема този нравствен идеал и залага възпитателния си ефект върху него. Детската проза, която след войните постига своя художествена автономност, я дължи пак на него. Нейната национална специфичност се изяви за първи път – именно чрез тази нравственост, превърната в цел на възпитанието“<sup>2</sup>. Самите нравствени категории обаче, въпреки че се развиват върху основата на своето минало, се изменят вследствие на социалните, политическите, културните промени. Докато в миналото основно желание на родителите е детето да продължи традицията на рода, посветил живота си на поддържането на земята (оран, коситба и др.), в началото на ХХ в. все повече се наблюдава фокусиране върху образованието на детето за сметка на полската работа. Още от първите творби на националната ни литература за деца „нравственото наследство на патриархата, активизирано могъщо от Възраждането и променяно от него, се превръща във възпитателен идеал за младите поколения“<sup>3</sup>. До 9 септември 1944 г. в тази литература всички български поколения носят „като знаме бедността на детството, съотнасяна с честността на патриархалния морал“<sup>4</sup>. Детската литература е построена в най-добрите си образци върху основата „беден, но честен“. След 1944 г. нравственият идеал, заложен и развиван от традициите на Възраждането, се моделира в голяма степен от идеологическите посоки на новата власт.

Детската литература по един или друг начин винаги е била под строгия обществен надзор, при което рядко е имала възможност да разширява безкрайно своя ценностен периметър. В модерен смисъл, съществуваща едва от век, „тя никога не се е радвала на възможността за бавно и продължително изследване на детската природа и социалните връзки на детето, както това е бивало в други литератури, че да достигне необходимостта от смело и обосновано освет-

---

<sup>1</sup> СТЕФАНОВ, П. Тотем и табу в детската литература, или кратка биография на чл. 3. – В: *Табутата в детската литература*. Сливен: ИК „Жажда“, 2012, с. 9.

<sup>2</sup> ЯНЕВ, С. *Българската детско-юношеска проза*. София: Народна просвета, 1979, с. 22.

<sup>3</sup> Пак там, с. 25.

<sup>4</sup> ЯНЕВ, С. *Критически прегледи. Погледи върху литературата за деца и юноши*. София: Отечество, 1985, с. 40.

ляване на табуто<sup>5</sup>. Границите, които тази литература е трябвало да преодолява, са били не толкова от нравствено, колкото от мирогледно естество.

Съществена разлика между изследванията върху детската литература и останалата литературна критика – и тази особеност рефлектира върху начина, по който се пише за литературната история – е, че детската литература от самото си начало е тясно свързана с педагогиката. Представите за детството и образователните аспекти на четенето са оказали решаващо влияние върху еволюцията на детската литература и са в голяма степен зависими от педагогическите възгледи на литературата като мощно средство за обучение на детето. Появата на детската литература се дължи на факта, че през XVII в. обществото е осъзнавало детството като специфичен период от живота на подрастващите. Това са произведения (осъзнато писани за детска аудитория), на които се е гледало като на строго обособена, специална част от литературата, създавана върху различни принципи, защото и светът на детето бил различен от света на възрастните.

Тази особеност на детската литература оформя две противоположни мнения. Защитниците на първото твърдят, че тя е строго обособена от литературата за възрастни. Детето като читател има различен социален опит и литературна култура от възрастните, с които писателят трябва да се съобрази, когато създава художественото произведение. Поддръжниците на първото мнение, взели под внимание подобна специфика, изхождат от естетическите критерии за художественост на възрастните. Според тях четивата за деца да подчинени на педагогически цели и техен потребител е детето. Втората група изследователи защитават мнението, че литературата за деца съществува като автономна литература в рамките на националната, защото се подчинява на същите естетически изисквания за художественост като словесно изкуство.

Детската литература, пише Жечо Атанасов, е неразделна част от художествената литература. Нейната специфика, „се определя от необходимостта да бъде съобразена с възрастта на малките читатели и да се свърже със задачите на възпитанието“.<sup>6</sup> Симеон Янев е на мнение, че детско-юношеската литература е дял от общата литература. Смехотворно би било „да се подчертава специфичността ѝ, за да се изтъкне пълната ѝ разграниченост от нея, както би било смехотворно да не се вижда тази специфичност, за да се отрече известна автономност в рамките на литературата като изкуство“<sup>7</sup>. За Петър Димитров например детската литература е „сбора от ония словесни произведения, които с помощта на образи будят естетически емоции у

---

<sup>5</sup> СТЕФАНОВ, П. *Тотем и табу в детската литература*, с. 7. Под „табу“ авторът изразява спазването на забрани, процеси на налагане и отмиране на табута, но същевременно и тяхното нарушаване, защото една от целите на детската литература е да подготвя децата за живота.

<sup>6</sup> АТАНАСОВ, Ж. *Детска литература за институтите за детски учители*. София: Народна просвета, 1978, с. 7.

<sup>7</sup> ЯНЕВ, С. *Българската детско-юношеска проза*. София: Народна просвета, 1979, с. 31.

детето, организират чувствата и съзнанието му и задоволяват по този начин жаждата му за съвършенство и себеизразяване<sup>8</sup>.

Съвкупността от изградената критическа рецепция за мястото на детските четива в литературното ни творчество извежда няколко посоки: 1) това са художествени произведения, които умишлено са писани за деца; 2) някои произведения, които са писани за възрастни, са преминали в кръга на детското четиво поради достъпния си език и подходящо за децата познавателно и дейно-възпитателно съдържание; 3) всички произведения на литературното творчество, които имат познавателно и възпитателно значение, са подходящи за детска аудитория.

В началото на ХХ в. у нас детската литература не е от любимите полета за изследване на критиката, но, разбира се, и застъпници не липсват. Подобно отношение се наблюдава и след 1944 г. (в голяма степен между 50-те и 70-те години) най-вече при осмисляне на присъствието на детско-юношеската научна фантастика в контекста на цялостния литературен процес. Силно поляризирани са мненията, циркулиращи в периодичния печат и критически книги, посветени на детската литература<sup>9</sup>.

В своята статия „Детската литература“<sup>10</sup> Стилиян Чилингиоров споделя, че за този тип литература се говори и пише твърде малко.

На нея гледат през пръсти, като на нещо дребно, незаслужаващо никакво внимание, като на нещо без решаващо значение за бъдещето на тези, за които се предназначава. Детската книжка, според едни родители и учители, е вещ, на която не трябва да спират поглед не само те, но и самите деца.<sup>11</sup>

Статията на Чилингиоров представя подробно настроенията на обществото и критиката към детската литература като към нещо, нямащо съществена полза за подрастващите, а е залъгалка (подобно на конче, кукла, картинка и др.), която им дават, за да не плачат. Писателят отбелязва, че това е тенденция, наблюдавана и в други страни (Русия, Германия, Франция), където изобилства от родители и учители с подобен подход към четенето. На въпроса „Трябва ли да четат децата?“, отговорите не са еднозначни. Според едни отговори – не само че трябва, споделя Чилингиоров, но четенето е задъл-

---

<sup>8</sup> ДИМИТРОВ, П. Умисъл, чисто изкуство и детска литература. – В: *Българска детска литература*. Антология. Съст. П. Стефанов. В. Търново: Абагар, 2000, с. 234.

<sup>9</sup> Вж.: НАИМОВИЧ, М. Някои проблеми на детската литература. – *Септември*, кн. 6, 1949, с. 128–136; МАВРОДИЕВ, Н. За новия реализъм. – *Литературен фронт*, № 3, окт. 1944, с. 3; УМЛЕНСКИ, Ив. *Тезиси по детска литература*. София: Народна просвета, 1951; ВАСИЛЕВ, Й. Фантастика и реализъм. – *Литературен фронт*, № 16, 13 апр. 1967, с. 2; КОНСТАНТИНОВА, Е. Някои проблеми на един нов жанр. – *Литературен фронт*, № 34, 17 окт. 1968, с. 2; СТЕФАНОВ, Х. Само приключения ли? – *Литературен фронт*, № 19, 11 май 1978, с. 3 и др.

<sup>10</sup> Вж. сп. „Учител“, кн. III, IV и V, 1904. Статията е подписана под псевдонима С. Спаргански.

<sup>11</sup> ЧИЛИНГИРОВ, С. Детската литература. – В: *Българска детска литература*. Антология. В. Търново: Абагар, 2000, с. 113.



жително за децата; според други – то не е нужно, защото е вредно или, ако не е, ползата, която ще принесе, е толкова малка, че не е необходимо децата да се „изтезават“ с четене. Наблюдават се различни настроения относно умствените занимания на децата и ползата от ранното образование. Руският критик Д. И. Писарев е противник на извънкласното четене на децата, които не са преминали още възрастта на „първите три класа“. Според него малчуганите трябва да играят, да бягат през свободното си време, а не да „стоят мирни и да четат нравоучителни историйки“<sup>12</sup>. Оттам и ученическата библиотека трябва да бъде съставена не от детски, а от общообразователни и общодостъпни книги. Четенето на художествени произведения е безполезно. Във втората половина на статията писателят представя и други мнения на критици, възприемащи четенето като загуба на време, но същевременно обръща внимание на темите в детското четиво и важността на книгите за развитието на въображението, необходимо за изграждането на емоционално богат индивид.

Спрях се малко по-подробно на статията на С. Чилингиров, защото тя разкрива важен етап от литературноисторическото развитие на детската литература, постоянно въвличана в историческите и социалните процеси; литература, която има нелека задача да доказва правото си на съществуване, да прикрива наложената ѝ от обществото идея за малоценност.

Две години по-късно (през 1906 г.) след статията на Чилингиров се появява и статията на Славчо Паскалев „Нашата детска художествена литература“<sup>13</sup>, в която акцент е поставен върху поезията за деца, но е отделено внимание и на белетристиката от списанията за деца и юноши. Паскалев се опитва да защити теоретически несамостоятелността на детската литература и изобщо на понятието детска литература. Той е против свободното четене да започва от ранна детска възраст.

Възгледите, че детето трябва да почне да чете едва ли не от четвъртата година, са една от причините за появяване на детската книжнина и за наводнението ѝ с произведения, които, за да се приспособят непременно към детското разбиране, нарушават не само всички литературни правила, но и най-елементарни изисквания на здравия разум.<sup>14</sup>

Авторът цитира отрицателните възгледи на Русо към книгите при възпитанието на децата, както и тези на Белински против твърде ранното четене, което възприема като опасно за развитието на самостоятелното мислене:

От децата през първите училищни години и тъй се изисква силно умствено напрежение, та не трябва на край учебниците да им даваме и други книги за четене.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Пак там, с. 119.

<sup>13</sup> Статията е публикувана в две книжки на сп. „Мисъл“ (XVI, 1906, кн. 5 и 6).

<sup>14</sup> ПАСКАЛЕВ, С. Нашата детска художествена литература. – *Мисъл*, XVI, 1906, кн. 5, с. 329.

<sup>15</sup> Пак там.

Детето трябва да започне самостоятелно да чете едва тогава, когато е в състояние да борави по-свободно с книгата в училище и да разбира „отвлечени понятия“. Против присъствието е и на поезията за деца в учебните програми: 1) защото смята, че не е подходяща за възрастта на децата, и 2) в учебните заведения преподават учители, които не са съвсем наясно със спецификата на изкуството.

От посочените статии (на Чилингиров и Паскалев) можем да обобщим, че важноста на детската литература (особено за най-малките) в нейния образователен аспект за развитието на детето е в двата крайни полюса – от полезна за развитието на въображението до обременяваща излишно ранното детско развитие и съзнание.

През 40-те години в сп. „Изкуство и критика“ се води интересен спор между Атанас Далчев и Хр. Радевски върху идейните положения на детската литература. Далчев намира, че тя е в лошо състояние заради мотивите на детските писатели да създават произведения – не само без вдъхновение и погрешно разбиране на същността на творчеството за деца, но и за пари. За него добрият писател трябва да има дарба и да може да вижда света през очите на детето. Радевски намира тезата на Далчев за неправилна. Съществува умисъл, съзнание, обмисленост в отношението към писането за деца. Именно понятието „умисъл“, схванато от противоположните страни по различен начин, раздвижва критическото поле и, за добро или за лошо, фокусира вниманието върху детската литература.

През 30-те години тече интензивен процес по еманципация на детската литература от патриархално-моралистичното светоотношение, нараства и стремежът ѝ все по-активно да се включва в общите литературни процеси и да генерира нови възгледи за възпитанието.

Повишаването на възрастовия адресат е свързано с промени в социалната функция и цели на творчеството за деца заради все по-голямата настъпателност на политиката. Навлизането през периода на нови идеи и възгледи за света и човека, в центъра на които стои едно ново колективистично начало, разрушава установените граници на мислене за детето и неговата социализация.<sup>16</sup>

Социалното чувство започва да взема превес над националното. Насочването на погледа към злото вече не е свързано с търсене на традиционната му схватка с доброто, вечното възмездие на справедливостта. Социалната разделеност между хората се превръща в център на идейно съдържание, комунистическата партия – в символ на новото общество, а комунистът – популярен образ на новото време. Детето-герой е „политически съвсем определен вече в белетристиката, то преживява, споделя или рефлектира в себе си борбите на големите“.<sup>17</sup> Децата започват да мислят политически и доброто, и злото.

<sup>16</sup> СТЕФАНОВ, П. *Тотем и табу в детската литература*, с. 11.

<sup>17</sup> ЯНЕВ, С. *Критически прегледи. Поглед върху литературата за деца и юноши*. София: Отечество, 1985, с. 47.

От горепосочените твърдения можем да обобщим, че литературата за деца в голяма степен е възприемана като автономен дял от националната ни литература и обхваща творби, които по форма, нравствена насоченост и тематика отговарят на интелектуалните възможности и духовни потребности на детето-читател. Посредством тези творби детето обогатява своя опит и се развива като личност. Това е литература, която включва и произведения, които писателят не е замислил предварително за детето, но обстоятелствата на времето са ги насочили към детската аудитория.

Настоящото изследване няма да се задълбочи в полемиките около спецификата на детската литература, както и върху историческото ѝ развитие. Важно е обаче да се отбележи, че съществен аспект от нея са възпитателните ѝ насоки, които са неразделна част от художествената тъкан на произведенията. Ще бъде проследена появата на първите научнофантастични произведения за деца и юноши, разгледани, от една страна, през литературноисторическия контекст на епохата, и, от друга – през подхода на авторите към начина на впитане на научнофантастичните елементи в историите.

Вследствие на историческите, социалните и политическите промени този възпитателен идеал променя своя фокус. До края на 20-те години на XX в. той е съсредоточен, както бе посочено, върху ценностите на традиционното общество: отечеството и неговите красоти, славното минало, свободата, семейството и др.

Всички тези фактори усилват чувството за отговорност от страна на държавата към детската литература и нейните социални и възпитателни функции, а една от първите стъпки в това отношение е създаването на закон, който да въведе в ред творческите импулси на писателите, ангажирани с писането на детско-юношеска литература.

През 1920 г. под Указ № 172 е приет Закон за детската литература<sup>18</sup>, който делегира права на Министерството на народното просвещение да надзирава издаването на всички книги и списания, предназначени за деца и юноши. В чл. 3 от закона се казва: „Забранява се издаването на книги и периодични издания за деца и юноши: а) с неморално съдържание, б) с *явна груба и партийна* тенденция (курс. мой, Е. Б.), чрез която би се будело деление, омраза, съсловна ненавист и ожесточение между децата“<sup>19</sup>. Още в този закон държавата слага ръка на възпитателните процеси, но същевременно търси начини за единение на базата на ценностите на традиционното общество.

Обогатяването на детето с все повече знания за природния, обществения и социалния живот в близките десетилетия след 1920 г. ще се превърне в основна задача на детско-юношеската литература, а за възпитаването на младото поколение ще бъдат впрегнати всички налични ресурси – училището, художествената литература, научнопопулярните четива, семейството,

<sup>18</sup> В „Държавен вестник“, бр. 195 от 29 ноем. 1920.

<sup>19</sup> Законът е цитиран в „Българска детска литература. Антология“, съст. П. Стефанов (2000), с. 430.

създадените пионерски организация и най-вече Партията. Тук само щрихрам все по-важната роля, макар и идеологически моделирана, с която обществото е ангажирано в създаването не просто на среда за умствено, нравствено, физическо, политическо обучение и образование, но и за изграждане на позитивно отношение към и връзка с все по-осезаемото присъствие на науката и новите технологии в живота на обществото.

## 1. Първите научнофантастични импулси

Краят на XIX и началото на XX в. са белязани от все по-видими научни открития и технологичен напредък. Това е време, когато науката се превръща в професия, а нейните плодове и рискове стават видими за по-широката общественост. През 1880 г. Томас Едисон осветява град Менло Парк (Ню Джърси) с блясъка на електричеството; през 1900 г. първото пътуване с дирижабъла на Цепелин вече е факт; Айнщайн усилено работи по своята теория на относителността; все по-успешни стават изследванията на атома<sup>20</sup>. Годишите между 1895 и 1945 са период на бурен разцвет на микробиологията и биохимията, чиито основи са положени от Луи Пастър, Роберт Кох и др. Евгениката става все по-популярна в началото на XX в. Науката ефективно напредва в разгадаване на тайните на човешкото тяло, Вселената, Природата и др. Писатели като Хърбърт Уелс<sup>21</sup> и Жул Верн<sup>22</sup> смело отразяват научно-техническите постижения в свои емблематични за развитието на жанра на научната фантастика произведения.

Не е случайно, че края на XIX и началото на XX се появяват сериозни предпоставки и за нарастващия интерес на писателите към научнофантастичния жанр. Използващи положителните и отрицателните аспекти на научните идеи, открития, мечти, авторите се вглеждат в мястото на човека в един свят, който дава сериозни заявки за изменения във всички сфери на човешкото съществуване.

### 1.1. Вълнения около чудесата на науката

Положени в по-широк европейски и световен контекст, проявите на първите научнофантастични импулси в българската литература не са слу-

---

<sup>20</sup> През 1913 г. Нилс Бор предлага модел на атома, в който електроните обикалят около ядрото по строго определени орбити. Няколко години преди това Ръдърфорд стига до извода, че електроните обикалят в орбита около централното ядро, но не обръща подобаващо внимание на движенията им.

<sup>21</sup> Реакцията на писателя към негативните аспекти на научните стремежи са изразени в романите „Островът на доктор Моро“ (1896), „Невидимият“ (1897), „Война на световете“ (1898) и др.

<sup>22</sup> Жул Верн се превръща във важна фигура за развитието и популяризацията на детско-юношеската научна фантастика и на приключенската литература. И досега у нас са популярни произведения като „Двадесет хиляди левги под водата (Капитан Немо)“ (1870), „Около света за 80 дни“ (1873), „Тайнственият остров“ (1874) и др.

чайни и неочаквани. Това са и първите произведения, в които се мисли не просто индустриализацията като ефект на технологичните нововъведения, а характерните за жанра образи (космически кораби, летящи чинии, инопланетяни, роботи и др.) стават достъпни за обществеността. Представени са посредством по-разбираеми описания, в голяма степен силно художествено обогатени, плод на авторовото въображение за бъдещото им приложение и въздействие върху човека, но осмислят тенденциите в науката и технологиите.

Научните открития на XIX в. дават изключително богат материал за революционизирането на науката на XX в. През XIX в. тя се превръща в професия, започват да се очертават фиксирани граници и мултидисциплинарните подходи отстъпват пред по-специализираните методи. Подобна специализация само в една област има отношение към сложността, която всяка една от науките придобива вследствие на появяващите се нови открития и все повече експерименти. По-широката достъпност на електричеството засилва интереса към области като генетиката, астрономията, биологията, химията, физиката и др. В разгара на постоянните пробиви в различните области на науката се появява и романът на Мери Шели „Франкенщайн“<sup>23</sup> (1818), считан за първата научнофантастична творба<sup>24</sup>, като отговор на внезапните промени, разтърсили колективната психика на западната цивилизация от все по-ускоряващото се съвремие. В своето въведение към романа М. Шели пише, че е била вдъхновена именно от откритията на Луиджи Галвани (1737–1798) за

---

<sup>23</sup> Прозрението си Мери Шели получава, слушайки разговорите на Пърси Шели и Байрон за съживяването на „спагетите“ (оставени да ферментират) в експериментите на д-р Дарвин (Еразмус Дарвин, дядо на Ч. Дарвин). Вероятно самата Мери Шели е чула да цитират абзац от произведението на Лукреций, в който той говори за пораждане на малки червейчета в гниеща растителна маса.

<sup>24</sup> Първите научнофантастични импулси са проследени още от 175 г., когато гръцкият писател Лукиан от Самосата създава творбата „Истинска история“, която описва пътешествие, започнало от морето и продължило в Космоса. На Луната героите попадат на ожесточена война, а местните жители се придвижват върху крилати жълъди, гигантски комари и коне с големина на кораби. Вдъхновен именно от това произведение, Йохан Кеплер написва „Сънищата“ (1608 г., но е издадено през 1634 г.) Това е творба, която се опитва да се придържа максимално точно към научните знания през XVII век. Кеплер е първият, който разгръща повествованието на „Сънищата“, облягайки се на научния аргумент, представящ Коперниковата теория за хелиоцентричния строеж на Вселената. Произведението на Кеплер се възприема по-скоро като научнопопулярно, отколкото като научнофантастично, защото не представлява комплексна история, включваща характерни психологическа правдоподобност. Въпреки това „Сънищата“ е доказателство за опитите да се преведат на достъпен език откритията на науката. Няколко години по-рано излиза книгата на Томазо Кампанела „Градът на слънцето“ (1602), а първата утопия е написана през 1516 от Томас Мор („Утопия“). През 1626 г. излиза „Нова Атлантида“ на Франсис Бейкън. През 1638 г. се появява романът „Човекът на Луната“ от Франсис Годуин. От изброените произведения става ясно, че вълненията около научните открития и влиянието им върху обществото са провокирали писателите да използват литературата като пространство, в което художественото осмисляне на тяхното съвремие е било средство за критическо проникване в културните, историческите, социалните промени, предизвикани от развитието на науки като математика, астрономия и др. през XVII в.

електричеството и цитира Еразмус Дарвин<sup>25</sup> (1731–1802), вижданията му за реанимация на труп. Жул Верн също е показателен пример за създаването на научнофантастични произведения в епоха на бързо развиващи се приложни науки. Той е съвременник на първия самолет<sup>26</sup>, на идеите и опитите на руския учен Константин Циолковски в областта на летателните апарати и пр.

Науката на ХХ в. е пълна със сведения за учени, чиито проекти са повлияли на жанра на научната фантастика, същевременно се наблюдава и обратното – литературата вдъхновява учените. Тези идеи се прокрадват все по-настойтелно в художествената литература като средство не само за предаване на технаучни ценности, но помагат за формирането на социални възприятия. Докато научнофантастичното мислене развива социалното въображение, то формулира много от целите и желанията, които провокират въображението на нови поколения учени и инженери. За инженерите и бъдещите учени научната фантастика, често вдъхновила ги в детските им години, се превръща във важен източник не само на въодушевление, но и на идеи за конкретни проекти, които в бъдеще ще доразвият и опитат да реализират.<sup>27</sup>

ХХ в. е съществен за промяна на психиката на човека, върху която рефлектират не само двете световни войни, но и все по-ярките пробиви на

---

<sup>25</sup> Еразмус Дарвин е дядо на английския учен Чарлз Дарвин, който написва революционния труд „Произход на видовете“ (1859). Според Дарвин ролята на едно разумно същество като Бог е изместена на заден план и по този начин той е престанал да съществува за света на биологията и за науката като цяло. Всеки биологичен вид притежава разновидности между индивидите според размера, способностите, цвета и др. и някои от тези разлики се оказват полезни за едни организми в тяхната способност да доминират над другите представители на същия вид. Потомството на тези организми унаследява полезните качества, а останалите, неадаптиращи се към средата, постепенно започват да изчезват. Дарвиновият еволюционен механизъм, или оцеляването на най-приспособените, през ХХ век се изкривява и започва да се използва като инструмент за насилие под името „евгеника“ (самонасочване на човешката еволюция по изкуствен път). Историята ни представя немалко доказателства за преиначаване на дарвинизма и на самата евгеника. Евгениката (от гр. *eigenes* – по-добър род, т. е. добро наследствено потекло) е въведена като понятие през 1883 г. от братовчед на Чарлз Дарвин Франсис Галтън, предлагащ човечеството да овладее процеса на еволюция. Това обаче е свързано не с насилствено манипулиране на човешкото тяло, а чрез система от подходящи бракове между хора, носещи силен генетичен материал. Евгениката много сериозно процъфтява в Германия във вид на расова хигиена.

<sup>26</sup> Първият самолет биплан *Flayer I* (Флайър) е построен от братята Орвил и Уилбър Райт през 1903 г.

<sup>27</sup> Вдъхновен от романа на Жул Верн „Робур Завоевателят“, изобретателят Игор Сикорски изпробва първия си дизайн на хеликоптер през 1909 г., но не успява да го вдигне във въздуха. През 1931 г. обаче той подава патент за дизайна на своя хеликоптер. На 16-годишна възраст Робърт Годард е развълнуван от романа на Х. Уелс „Война на световете“. Десетилетия по-късно (през 1926) той изстрелва първата ракета с течно гориво. Ембрионите, развиващи се в спруетки, представени в романа на О. Хъксли „Прекрасният нов свят“ са литературно описание на бъдещите асистирани репродуктивни технологии – инвитро процедурите. Романът на Х. Уелс „Островът на д-р Моро“ обезпокоително напомня за евгениката, развила се през ХХ в. Андронидите от произведенията на Филип К. Дик оживяват в създадения от Дейвид Хансън хуманоиден робот София.

науката в човешкото тяло и заобикалящата го действителност. Развитието на био-, нано- и информационните технологии моделират и възприетията на човека за границите на собственото му биологично тяло. Той става свидетел не само на обхвата и мащаба на промяната във всякакъв аспект на живота, но неизбежно бива въввлечен в това ускорение, предизвикващо „усещането за нетрайност, за преходност, което просмуква и оцветява съзнанието ни, което радикално влияе върху начина, по който се отнасяме към другите хора, към вещите, към съвкупността от идеи, умения и ценности“<sup>28</sup>.

Ето как научните идеи и проекти започват все по-осезаемо да се влияят в произведения, които не просто осмислят позитивния ефект от дадено научно откритие, но най-вече отразяват промените, настъпили в човешката психика, от конвергенцията между новите технологии и човека, особено ярко изразена в научнофантастичната литература на ХХ в. Шокът от бъдещето<sup>29</sup>, в положителния и отрицателния аспект, се превръща в основен катализатор на културните и социалните процеси, в които ускоряващото се съвремие влече след себе си не само обществени, но и личностни, психически последици.

\* \* \*

Първите научнофантастични импулси в българската литература са отнесени малко прибързано към разказа на Иван Вазов „Последният ден на ХХ век“ (1899)<sup>30</sup>, описващ живота на обществото на прага на ХХІ век, подхранван с помощта на новите технологии, които осезаемо ще подобрят комуникацията между хората в различни аспекти. Фоноскопът, закрепен за стената, споменат в творбата на Вазов, позволява на царя не само да чува, но и да вижда своя син. Два часа са дадени на княз Константин да се подготви за път и да пристигне от Одрин до София. Тук Вазов не е посочил транспортното средство, с което князът ще се придвижва. Изречението „Имаш на разположение два часа“ е добавено във версия на текста на Вазов от 1912 г. В първата версия на разказа (от 1899 г.) то липсва. Можем да гадаем с какво е пътувал князът. Ако предположим, че е с влак, през 1910 г. в Германия експериментален влак достига скорост 210 км/ч. Логично е в началото на ХХ в. да се прогнозира, пише Иван Алексиев, „че към 2000 г. (...) разстоянието Одрин–София (по жп линия ок. 330 км) би могло, от техническо гледище, да се измине за два часа“<sup>31</sup>. От друга страна, дори с летателен апарат през 1912 г. е реализуемо за два часа да се преодолее разстоянието между Одрин

---

<sup>28</sup> ТОФЛЪР, А. *Шок от бъдещето*. София: Народна култура, 1992, с. 15.

<sup>29</sup> През 1965 г. в статия за сп. „Хорайзън“ Алвин Тофлър лансира термина „шок от бъдещето“, с който изразява разрушителния стрес и дезориентация на хората, подложени на твърде голяма промяна в твърде кратко време.

<sup>30</sup> Разказът е публикуван във в. „Мир“, V, № 30, дек. 1899, с. 6.

<sup>31</sup> АЛЕКСИЕВ, И. Отново за историята на разказа „Последният ден на ХХ век“ от Иван Вазов. – *Тера фантастика*, 2020, бр. 20, с. 137.

и София.<sup>32</sup> Новоизобретеният инструмент флиг-вег, който се появява в разказа, също не е новост. През 1885 г. френският инженер Александър Гупил описва първия въздушен велосипед, а през 1892 г. в сп. „Светлина“ е публикувана информация по тази тема.

Споменатите в разказа технически нововъведения не са футуристично обогрени и конструирани, дори не са доразвити от въображението на Вазов устройства. Фоноскопът например, който се появява в разказа, е зададен като идея много преди това. Още през 1876 г., когато Александър Бел получава патента за телефона, вече се говори (две години по-късно) за телефоноскоп. През 1877 г. вестник „Българин“ помества следното съобщение:

През миналий месец Априлий вестниците известиха, че някой американец изнамерил един вид телеграф, с който депешите се изпращат чрез уста, с говорене. Тоя телеграф ся нарече телефон. Същий американец изнамерил по-после един апарат, който да препраща от един град до други образът на човека или изображението на кой да е предмет. Опитите на американеца са повториха с успех в Германия и напоследък телефонът е пренесъл няколко разговора от Кале до Дувър, т. е. от Франция до Англия. Посредством тия два чудни апарата една фамилия може да види баща си в далечен град и да говори с него, а ако в Букурещ представляват някоя драма, то от Свищов или от Търново може да се вижда сцената и да ся слушат гласовете на актьорите.<sup>33</sup>

Визиите на Вазов за развитието на комуникациите не представляват иновация в смисъла, който влага научната фантастика, когато доразгръща потенциала на реален вече научен продукт, или на базата на научна идея конструира бъдещото ѝ развитие и въздействие върху обществото. Разказът „Последният ден на XX век“ представя вече лансирани от науката устройства и тяхната функционалност. Произведението по-скоро популяризира вече съществуващи технически нововъведения. Не е пространство, в което са създадени въображаеми модели и представени радикални трансформации на човешката история, провокирани от доизмислени от автора научни продукти.

На първо място, важен елемент от научнофантастичната литература не е издигане и натрупване на невероятни научнофантастични хипотези, огласяване на вече съществуващи технически нововъведения, а въздействието на тези технологии върху човека, доразвити от автора, и картографирането на емоционалните и физически граници на индивида; задълбочено съчетание на моделирането на бъдещето с моделирането на художествените характеристики; социално-техническото прогнозиране с прогнозирането на човешката душевност; философското търсене с търсенето на индивидуално-конкретни човешки черти. Този елемент не се наблюдава в произведението на Вазов. В разказа не е спомената нито една прогноза за появата на техническо по-

---

<sup>32</sup> През 1912 г. световният рекорд за авиацията е 145,2 км/час, което означава, че разстоянието между Одрин и София може да се измине за два часа.

<sup>33</sup> Телефонът. – *Българин* (Букурещ), I, № 13, 19 ноем. 1877, с. 2.



стижение, което да надхвърли визуално, да предвиди развитието и усъвършенстването на дадено устройство, дадена научна идея по начин, по който научната фантастика ги вплита в художествената тъкан на произведението.

На второ – самоцелното пропагандиране на една или друга научно-техническа идея и проследяването на научните постижения в дадена област не са основна цел на научнофантастичната литература (въпреки че в българската литература не липсват подобни примери<sup>34</sup>). Науката е фон, върху който се разгръщат нравствените, социално-психологическите проблеми и промени на настоящето и бъдещето. В разказа на Вазов само са споменати няколко вече съществуващи нововъведения, които обаче не са критически осмислени от автора в духа на научнофантастичното преплитане и прогнозиране на конвергенцията между човека и новите технологии и отражението им върху обществото.

От гледна точка на появата на технологичните нововъведения в разказа на Вазов не можем да твърдим, че е иновативен. При описанието обаче на историческото развитие на страната Вазов се наблюдават интересни моменти. Той например описва във варианта от 1912 г. увеличени брой на жителите на София (1899 г. – 200 000, 1912 – 350 000).

В изследването „Вестници и вестникари“ Филип Панайотов коментира социалните предвиждания на Вазов, какво ще представлява България след 100 години, като набляга на причината за променената титла на българския монарх във варианта на разказа от 1912 г., където от крал е назован цар. Това не е предвиждане, защото още през 1908 г. Фердинанд възстановява титлата цар и тази поправка е обяснима. Във втория вариант на разказа на стената на царя се появява вече картина на Фердинанд I.<sup>35</sup> Това също не представлява прогноза за бъдещето на страната.<sup>36</sup> И в двата варианта на разказа е изразена вярата, че ще бъдат осъществени националните идеали на България и в края на XX в. ще постигне границите, очертани от Санстефанския мирен договор. Не само Вазов, твърди Панайотов, „почти всички представители на нашия духовен и политически елит са уверени, че България ще придобие първостепенно значение на Балканите, а някои дори вярват, че тя

---

<sup>34</sup> Ролята на научнофантастичната литература за популяризиране на научните знания е ярко изразена в произведения на Димитър Пеев („Ракетата не отговаря“), Стефан Волев („Младите столетници“) и други произведения, писани в духа на комунистическата утопия след 1944 г., вплитащи технологиите в художествената плът на произведението не като спомагателно средство за отразяване на социално-психологически и етични трансформации на обществото, а като основна движеща сила и акцент, което от своя страна превръща този тип произведения по-скоро в научен справочник, отколкото в художествено произведение.

<sup>35</sup> В първия вариант тя липсва, защото по това време в страната Народната партия (към която принадлежи Вазов) е в опозиция с княза, но през 1912 г. тя отново е на власт и възлага на царя своите надежди за скорошно освобождаване на Македония.

<sup>36</sup> Във в. „Мир“ през 1897 г. се появява бележка, в която френското издание „L'Exportateur“ уверява, че българите се приготвят да провъзгласят княз Фердинанд за цар на България.

ще владее и Цариград“.<sup>37</sup>

Опитите на Вазов да предвиди живота у нас след 100 години не са съвсем успешни, но не можем да пренебрегнем неговата визия за България, простираща се в границите, очертани от Санстефанския мирен договор, за визията на столицата, обитавана от спретнати, умни и *вчеловечени* жители, които работят в десетки действащи фабрики, за съдбата на българското мореплаване (военно и гражданско). По този компонент можем да изведем елементи на социалната фантастика, но отново зададена в духа на времето, в което Вазов живее и твори, както и мечтите на съвременниците на писателя са светлото бъдеще на страната – в социален и исторически аспект.<sup>38</sup>

В статията „Утопия, антиутопия и екология във фантастичната литература“ Елка Константинова свързва екологичната тема в произведението на Вазов с антиутопията. Ако се върнем назад „и потърсим първите ѝ проявления, ще стигнем до разказа на Иван Вазов „Последният ден на ХХ век“, в който се описват десетки фабрични комини, бълващи отровни пушеци над девствените гори и поля на България“<sup>39</sup>. Задаването на антиутопичен елемент в произведението на Вазов през призмата на екологичната тема, само отбелязан от Елка Константинова, не подкрепя твърдението ѝ, че именно при Вазов са първите подобни проявления. Съгласна съм обаче с твърдението на Чавдар Парушев, че антиутопиите като литературен жанр са изразител на споделено усещане за криза в темпоралността от средата на ХХ и началото на ХХІ в. и представят катастрофичното въображение на бъдещето. В антиутопията доминира съзнанието или предчувствието за криза на възможността „да се въобразява собственото живеене като предстоящ разказ, да бъде организирано и представено като такъв бъдещ разказ“<sup>40</sup>, криза на възможността да се произвежда смисъл в понятието „човек“, свързано със съзнанието за безизходност от нея и с тревога. Пушекът от десетките фабрични комини, замъгляващи атмосферата, не са достатъчно основание да се придърпа разказа към антиутопичното, особено когато Вазов описва „умни и вчеловечени“, спретнати хора, а царят в захлас се любува на града, който е станал център на богатство, светлина и култура на обширното му царство.

Ако продължим линията на Елка Константинова в търсене на корените на екологични проблеми и кризи в произведения на български фантасти, подобен проблем откриваме у Георги Илиев и романа „О-Корс“

---

<sup>37</sup> ПАНАЙОТОВ, Ф. *Вестници и вестникари*. София: Захарий Стоянов, 2008, с. 157.

<sup>38</sup> В книгата „Вестници и вестникари“ (с. 157–158) Панайотов посочва анкета, направена от сп. „Съвременна мисъл“, в която на въпроса „Бъдещето на Балканите – има ли нещо по-тъмно от него?“ са отговорили имена като Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров, Иван Шишманов и др.

<sup>39</sup> КОНСТАНТИНОВА, Е. Утопия, антиутопия и екология във фантастичната литература. – *Български език и литература*, 1990, № 1, с. 16.

<sup>40</sup> ПАРУШЕВ, Ч. *Срещу човешкото. Антиутопичният жанр в литературата през ХХ век*. София: ВС Пъблишинг, 2021, с. 271.

(1930). Земята е скована в лед поради угасване на Слънцето вследствие на сблъсък му с Венера. Човечеството е скрито в подземни градове, които, макар и добре устроени, потъват в тъмнината на тунели, скални масиви и др. Растителността и животните над земята са унищожени, хората набавят храната си по синтетичен път. Въпреки че ученият Виних Дъждански успява да „събуди“ слънчевата активност чрез „лъчеви змиевици“, живата природа върху повърхността на планетата Земя е унищожена. Романът „О-Корс“ е първото българско произведение, което извежда темата за унищожената природа, описва планетарно-социален катастрофизъм, поставя човечеството в режим на тревога, криза и безизходност.

В друга статия на Елка Константинова разказът на Вазов е определен като първият български научнофантастичен разказ и категорично като утопично-фантастичен заради описаните от него картини на столицата след сто години с красиви и чисти сгради. Единственото, което утопичното въображение на разказвача е прозряло „от истинския днешен софийски пейзаж, са черните пушци от комините на промишлените предприятия“, описани от „първия ни писател-фантаст“.<sup>41</sup> Любопитно е да се спомене разказът „Планетата на героите“ от Д. Мишев, който излиза деветнадесет години преди появата на Вазовия.

Историята започва в софийска болница, в която лежи „снажен и левент момък“, приличащ на „безропотен труп“. Страдащият мъж е войник, участвал в битките при Врабча, Сливница и Пирот. Озовава се в болницата след нанесена върху главата опасна рана – черепът е счупен. Лекарят успява да извади почти всички части, допиращи мозъка, но споделя на своя събеседник, озовал се някак в стаята, че не всичко е наред. Останала е „само една малка част, но тя ме много мъчи“<sup>42</sup>, защото допира мозъка и цялата лява част на тялото е парализирана. Докторът разтваря портфейла си, изважда от него тънки „щипци“ и ги пуска в отворието на черепа. След секунда безжизненото тяло прави усилия да се изправи. Първите му думи са: „Кой ме върна тука? Кой ме върна пак в проклетия свят? Кой ме наказва? (...) Аз бях там, където зачитат човечината и правдата“<sup>43</sup>. Войникът разказва как на бойното поле е усетил лекота, а някой го е понесъл нагоре.

Оказва се, че войникът е влязъл в контакт с пратеници от планетата на героите, в която живеят както български царе и национални герои, които вече не са сред живите, така и „юнаците от цял свят“<sup>44</sup>. Докато лети към въпросната планета, от двете страни на войника са застанали цар Самуил и Христо Ботев, а в пространството ясно звучи стихотворението на Ботев „Хаджи Димитър“. На планетата се появяват фигури като Александър Ве-

---

<sup>41</sup> КОНСТАНТИНОВА, Е. Сто години българска научна фантастика. – *Пламък*, 2000, № 5-8, с. 127.

<sup>42</sup> МИШЕВ, Д. Планетата на героите. – *Търновска конституция*, бр. 187, 13.12.1885, с. 2.

<sup>43</sup> Пак там.

<sup>44</sup> Пак там.

лики, генерал Скобелев, Наполеон и др. По време на разговора на войника с героите на планетата се споменава сближаването на България с немците и политиката, която ще се окаже сериозна пречка за бъдещите поколения. Австрия е определена като най-голямата неприятелка на славяните, а Санстефанският мирен договор като символ на разединението. Почти до края на историята се изреждат герои, които негодуват за ситуацията на славяните на земята, а появата на белобрадия старец, който прилича на Бог, е кульминацията, след която дискусиата се смирява. Атмосферата обаче на самата планета е приповдигната, а мирът е реализиран посредством присъствието на герои от различни народности. „Човеколюбието“, както го нарича Мишев, изтъкнато на няколко места, е формата, която човечеството е необходимо да приеме, за да поддържа живота на отделния индивид и обществото. В последните изречения на разказа войникът в крайна сметка се връща там „дето се почита юначеството, дето има правда“<sup>45</sup>.

В разказа на Мишев пространството на другата планета, където героят се среща с личности, оставили в историята следа, е утопично средоточие на възрожденските копнежи по свободен живот. От друга страна, авторът действително говори за пренасянето на друга планета. Появата на белобрадия старец обаче отправя към идеята за отвъдното и райските пространства, която, на фона на силното влияние на религията през възрожденския период, не е изненадваща. Наивистично представеният утопичен свят е конструкция на представи за бъдеще, в което свободата, геройството и правдата са опорите на обществото. Изложените политически възгледи, особено за сближаването с немците, задават прогностичен елемент на социалното и политическо битуване, който, дори и реален след десетилетия негативни последици за български народ, би могъл да носи белезите на социална фантастика – дотолкова, доколкото са налице прогнози за бъдещето, представянето на пространство (назовано като планета, извън земния свят), в което населението (макар и състоящо се от мъртви, но реални, личности) живее в мир и любов. Подобни елементи обаче не са достатъчни, за да определим разказа на Д. Мишев като първи опит в полето на утопичната фантастика. И Вазовото произведение, въпреки присъствието на повече описания, отправящи към социалната фантастика, не можем да придърпаме към този тип конструиране на бъдещето. И двата текста са отглас на възрожденските мечти за по-добро битие, на националната нагласа към конструиране на светлото бъдеще. Въпреки това разказът на Мишев е интересен с опита на автора да придаде художествена форма на мечтите на един народ да живее в по-добре уреден и добър свят.

Връзката, която Мишев прави между земния и отвъдния свят, като начин на преодоляване на пространствата, се наблюдава и в разказа на Г. Бръчков „Една случайна конференция на Марс“, публикуван във в. „Мир“

---

<sup>45</sup> Пак там, с. 4.

през 1925 г. Главният герой, Камий Фламарион, си отива от този свят, също както реалната личност, на 83-годишна възраст. Началото на разказа представя нетърпението на Фламарион да дочака „определения от Създателя срок – 40 дена, да обитава мястото, където се е родил, и да витае около останените от него любими предмети“<sup>46</sup> и решава да търси из вселената подходящо място за живот. Спира се на планетата Марс<sup>47</sup> с мотивите, че е най-близка в културен и социален аспект до Земята. Марсианците го посрещат с лека враждебност, запознати с далечното от тях битие на земните жители. Тук обаче се покравда идеята за негативното влияние на болшевиизма върху земните жители: „На Марс въобще не съществуват никакви болести, а най-малкото лудост и бяс, с това се обяснява, дето нямаме болшевици“<sup>48</sup>. Марсианците отхвърлят земния жител, защото е представител на добре позната им цивилизация, която се движи към прогреса със средствата на агресията, самоунищожението, убийството и пр., непознати на местните жители като присъствие в тяхното битие. Ние, казва представителят на марсианците, „нямаме нужда да влезем в общение с един мир, обитателите на който не само че се намират още в първичните стадии на своето развитие, но които притежават още инстинктите на своите прародители – зверовете и които всички отрицателни качества считат за добродетели“<sup>49</sup>. Интересното в историята не е свързано с описанието на чуждата планета, а с начина, по който Фламарион се озовава на нея – след неговата смърт. Също както героят на Мишев се пренася в планетата на героите в момента на своето позициониране между живота и смъртта. В случая смъртта като че ли е единствено средство за преодоляване на далечни пространства, извън планетата.

И двата разказа критикуват съвременното общество, тръгнало по пътя на саморазрушението чрез политически „приятелства“, личностни избори и др. И в тези произведения, макар и по друг начин представено, се търси безсмъртието. Съвременната фантастика го конструира чрез плодовете на научно-техническия прогрес (с помощта на нанотехнологиите, биотехнологиите, информационните технологии). Акцентът е поставен както върху търсене на пътища за усилване на физическото тяло, така и за прехвърляне на съзнанието в по-съвършена обвивка или неговото съществуване извън физически носител. Разказите на Бръчков и Мишев го осмислят посредством разбиранята на религията за края на физическото съществуване като подстъп към безсмъртието на душата и продължаването на живота в друго състояние.

---

<sup>46</sup> БРЪЧКОВ, Г. Една случайна конференция на Марс. – *Мир*, бр. 7529, 30.07.1925, с. 3.

<sup>47</sup> Не е случайно присъствието точно на Марс в историята на Фламарион. Той е от учените, които изследват планетата. Публикува и книга през 1892 г. за условията на Марс, за нейната обитаемост и др. Анализира подробно и откритието на Дж. Скиапарели за марсианските канали и морета.

<sup>48</sup> БРЪЧКОВ, Г. *Една случайна конференция на Марс*, с. 3.

<sup>49</sup> Пак там.

През 1900 г. у нас се появява силно авторизиран превод, побългарена версия на романа на Едуард Белами „След сто години“ („Looking backward“, 1888), направена от Илия Йовчев<sup>50</sup>, който по думите на Пламен Антов ще се окаже „в основата на научнофантастичния жанр в българската литература“<sup>51</sup>. Виден последовател на идеите на Е. Белами, Йовчев разгръща на местна почва идеите му за социално равенство и за държава с национализирана промишленост и търговия. Създава и утопия на едно социалистическо общество, в което технологиите имат значение дотолкова, доколкото правят труда по-приятен, а човешкия бит – улеснен и здравословен. Съгласна съм с тезата на Пламен Антов, че ако действително говорим за произведение, което да провокира по-сериозни импулси в полето на научнофантастичния жанр у нас, то това по-скоро е побългареният превод на Илия Йовчев, проследяващ промените на обществото във всички сфери на живота вследствие на инкорпорирането на новите технологии в бита. С това произведение се поставя началото на научнофантастичната комунистическа утопия в българската литература, която след 1944 г. за определен период от време е една от основните форми не само на научната фантастика, но и на моделираните обществени възприятия, с които е конструирана и представата за бъдещото общество.

Проследяването на литературноисторическия фон около появата на детско-юношеската научна фантастика е съществено за изграждане на оценка на социалните ѝ функции (да помага на съвременника по-смело да се ориентира в бъдещето), а начините, по които е представено бъдещето, са ценни за извеждане на типа мислене, предаден от жанра на неговите читатели.

През 30-те години у нас постепенно започват да се преодоляват старите художествени стереотипи. Утвърждават се и нови възгледи за възпитанието. Идеята за „послушното дете“ например е изместена от провокативния Елин-Пелинов герой Ян Бибиан.<sup>52</sup>

Това е важно десетилетие и с оглед на раждането на жанра на научната фантастика в българската литература по две успоредни линии. Първата – същинската – са романите на Георги Илиев „О-Корс“ (1930) и „Теут се бунтува“ (1933), който някак изведнъж смело нагазва в полето на социално-техническата научна фантастика. Втората е творчеството на Светослав Минков<sup>53</sup>, където можем да проследим познатата ни от световната практика еволюция – от литературата на ужаса към сатирико-гротескна на-

---

<sup>50</sup> Под заглавие „Настоящото, разгледано от потомството ни и надничане в напредъка на бъдещето“ (1900).

<sup>51</sup> АНТОВ, Пл. „До Чикаго и назад“ – отвъд пътеписа. Към генеалогията на Бай Ганю. София: Books4all, 2021, с. 193.

<sup>52</sup> Във втората част на историята „Ян Бибиан на Луната“ героят откъсва опашката на дяволчето Фют и поема по пътя на науката, която в началото на ХХ в. все по-сериозно осмисля космическото пространство като възможност за човешкото същество да разшири своето познание и отвъд пределите на Земята.

<sup>53</sup> През 30-те години се появява сборникът „Автомати: Невероятни разкази“ (1932), в който са поместени разказите „Маймунска младост“, „Човекът, който дойде от Америка“ и др.

учна фантастика. Въпреки че творчеството на Светослав Минков се свързва по-скоро с диаволизма, а научнофантастичното е възприето, по думите на Огнян Сапарев, като „социално-екстравагантно, сатирично“<sup>54</sup>, не можем да не отбележим неговата важна роля за първите по-сериозни опити в полето на научнофантастичния жанр у нас. Една от заслугите на Георги Илиев е разработката на образа на учения и въвеждането на робота<sup>55</sup> (силодея, както го нарича Георги Илиев) в българската литература. Тази поява не е случайна. През 30-те години науката прави и пробив в полето на роботиката.<sup>56</sup> Въвеждането на механичното същество в родната ни литература съвпада по време със следвоенното навлизане на новите машини и технологии в нея като модернизирал елемент. В „Теут се бунтува“ силодеите не са толкова кротки – те все още не са създадени върху основата на трите закона на роботиката.<sup>57</sup> Правителството използва срещу бунтовниците не само роботи-тъмничари, но и отряд от роботи, въоръжен с чукове. Любопитното при Г. Илиев е, че той не само създава особен свят с необичайна атмосфера, но на езиково-стилистично ниво речта на героите му е архаизирана, което има отношение към влиянието на символизма върху писането на автора.

Първостепенно за възприемането на Георги Илиев като пионер на българската научна фантастика, и представено подробно от Огнян Сапарев<sup>58</sup>, чиито тези подкрепям, е: 1. описанието на фантастичния свят (свят на бъде-

---

<sup>54</sup> САПАРЕВ, О. *Фантастиката като литература*. София: Просвета, 1990, с. 119.

<sup>55</sup> Съществено влияние върху европейската фантастика и лансирането за пръв път на думата робот оказва чешкият писател Карел Чапек и произведенията „Р.У.Р.“ (1920) и „Войната на саламандрите“ (1936). Г. Илиев спори с думата робот, като измисля своя – силодей: „...силодеят, наричан някога „робот“, негли за насмешка и обида към народа, от който бяха взели думата“, пише Г. Илиев в романа „О-Корс“ (вж.: ИЛИЕВ, Г. *О-Корс*. Печатница „Светлина“, 1930, с. 6)

<sup>56</sup> През 30-те години американската компания Уестингхаус Електроник Корпорейшън (Westing house Electric Corporation) прави пробив в областта на роботиката – създава Електро. Той може да се движи с гласова команда, има речников капацитет от 700 думи, движи главата и ръцете си. Роботът Електро е представен на световното изложение в Ню Йорк през 1939 г.

<sup>57</sup> Трите закона на роботиката в научната фантастика са три правила, измислени от писателя Айзък Азимов, на които всеки робот в неговите истории трябва да се подчинява. Законите гласят: 1. Роботът не може да навреди на човешко същество или чрез бездействие да причини вреда на човешко същество. 2. Роботът трябва да се подчинява на заповедите, получени от човешки същества, освен когато тези заповеди влизат в противоречие с Първия закон. 3. Роботът трябва да защитава съществуването си, освен когато това не влиза в противоречие с Първия и Втория закон. Формулиран е и Нулев закон, според който един робот не трябва да причинява вреда на човечеството или чрез бездействието си да допусне на човечеството да бъде причинена вреда. В доразгръщането на законите има и българска следа – Четвърти и Пети закон на роботиката. Четвъртият закон е формулиран от Любен Дилов в романа „Пътят на Икар“ (1974) и гласи: Роботът е длъжен при всички обстоятелства да се легитимира като робот. Петият закон е въведен от Никола Касаровски в новелата „Петият закон на роботиката“, включена в сборника „Петият закон“ (1983), и гласи: Роботът е длъжен да знае, че е робот.

<sup>58</sup> Вж.: САПАРЕВ, О. *Фантастиката като литература*, с. 121.

щето; на чужда планета); 2. научно-техническите елементи в творбата имат художествено значение (сюжетно-организационно и идейно концептуално); главните му герои са учени – тяхната дейност засяга съдбата на планетата и човечеството. Изброените елементи са съществени като цяло за конструиране на научнофантастичните светове и генериране на разпознаваема художествена схема, в която този тип литература създава футуристичните си светове.

През 30-те години българската научнофантастична образност се проявява и в полето на драматургията с пиесата на Кирил Христов „Откривател“ (1933). В нея, твърди Елка Константинова, „се чувства влиянието на Чапек (особено на романите му „Фабрика за абсолют“ (1922) и „Кракатит“ (1924)“.<sup>59</sup> Кирил Христов е повлиян от идеите на физиците за разработването на атома и за освобождаването на огромни количества енергия при взривяването на атомното ядро. Научнофантастичните идеи са прокарани по линия на отговорността, която ученият поема при реализирането на дадена научна идея. Писателят подчертава и опасността от катастрофа, провокирана от науката, използваща нерационално своите открития. Маринета Иванова-Гиргинова<sup>60</sup> отбелязва, че авторът изгражда образа на учения чрез заигравания с литературноклишираните представи за него. Натоварен с иронично-пародийна знаковост, пише Гиргинова, „образът на основния протагонист Дино Рилски притежава редица черти, сближава го с героите – учени от прозата на Св. Минков“<sup>61</sup>. Кирил Христов осмисля проблемите на съвременното през иронията, насочваща драмата към риториката на сатирата и сарказма. Образът на учения е представен като загадъчен, провокативен, непредсказуем, който излиза извън създадените от Св. Минков герои – затворени в своите научни граници, превърнати в марионетки.

Периодът на 30-те години, както става ясно от научнофантастичните произведения, е важен с оглед на повишения интерес към образа на учения в произведенията на българската фантастика. Образ, който се превръща в Прометей на XX век, но същевременно носи и енергията на разрушителя на сегашния свят.

През 1934 г. излиза романът на Никола Хвойненски (псевдоним на Никола Жалов) „Един сън. Рупчос през лято 1999“, а през 1938 г. Михаил Петко Енев публикува романа „Тибет“ с подзаглавие „Утопичен роман“. И двете произведения конструират история за идеалното социално-икономическо устройство на отделно взето общество – с ясно изразен утопичен пласт и изградено върху комунистически порядки. Никола Хвойненски съз-

<sup>59</sup> КОНСТАНТИНОВА, Е. *Въображаемо и реално: Фантастиката в българската художествена проза*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1987, с. 213.

<sup>60</sup> В статията „Драмата „Откривател“ на Кирил Христов като научнофантастична и сатирико-пародийна творба“, публикувана в сборника „Познание и трансхуманитарна р/ еволюция“, София: ИЦ „Боян Пенев“, 2021, с. 238–254.

<sup>61</sup> ИВАНОВА-ГИРГИНОВА, М. *Драмата „Откривател“ на Кирил Христов като научнофантастична и сатирико-пародийна творба*. – В: *Познание и трансхуманитарна р/ еволюция*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2021, с. 247.



дава възторжена ода за набиращото тогава скорост кооперативно движение в България и отражението му върху слабо развитата планинска част на нашата страна. Енев представя общество, вдъхновило градежа на своя свят под влияние на прогресивната съветска икономика и нейните постижения.

Освен тези общи идеологически посоки на представянето на бъдещия свят, героите в творбите виждат този свят през съновидението, характерен подход при утопичните романи. Любопитно устройство, появило се в романа на Хвойненски, е приличащ на малък фотоапарат телефон, който позволява, както и при Вазов, комуникация на дълги разстояния. Тук обаче това устройство е значително по-компактно и можем да твърдим, че подобно описание доразвива художествено идеите за видеофона като реализира по форма появата на бъдещите мобилни телефони<sup>62</sup>:

Но ето телефонът, той е в джоба ми. Съдията извади малка кутийка, много приличаща на фотографски апарат. (...) По този телефон мога да говоря с всички части на Рупчос, когато пожелая. На тази пластинка тук се явява и образът на лицето, с което говоря.<sup>63</sup>

Романът представя живота на хората в селата, където институции като болници например са силно развити, а социалният бит е спокоен. Населението се радва и на технологичните нововъведения.

От значение с оглед на опитите в полето на научнофантастичния жанр е появата на романа на Здравко Сребров „Утопин: роман на едно откритие“, публикуван през 1942 г.<sup>64</sup> В романа става дума за създаването на веществото утопин, с което биологът Асен Белинов провокира творческите способности на човека.

Една серия от утопинови инжекции, под контрола на физиолози, медици, психолози, поставена на млад организъм, разчупва като медена пита нови качества, нови дарби, превръща обикновения, но здрав младеж в плодonoсен, надарен, даровит човек...<sup>65</sup>

Сблъсъкът между капиталистическия свят и света на учения е представен чрез образите на купувачите, които агресивно настояват да получат патента на веществото, а последвалата трагедия, самоубийството на Асен Белинов, е сигнал за смазващата тежест на капитализма, под която идеалите и копнежите за по-добър свят биват унищожени. Прекъсната е връзката между учения и обществото, изградена върху доверието за създадено науч-

---

<sup>62</sup> Първият мобилен телефон със сравнително малък размер е създаден през 1973 г. от Мартин Купър. Родоначалникът на смартфона (IBM Simon) се появява на пазара през 1992 г. Въпросният телефон позволява водене на разговори, изпращане и получаване на факсове и имейли. Въпреки че интернетът се появява през 1960 г. в САЩ, първият малък телефон, даващ възможност за видео разговор, е създаден през 1996 г. (прототип на Panasonic).

<sup>63</sup> ХВОЙНЕНСКИ, Н. Един сын. Село Рупчос през лято 1999. – В сб. „Равноденствие“, София, изд. Георги Неделков, 2013, с. 176.

<sup>64</sup> Преиздаден е през 1956, 1961 и 1967 г.

<sup>65</sup> СРЕБРОВ, З. *Роман за едно откритие*. София: Профиздат, 1967, с. 33.

но откритие, което се прилага безкористно и единствено в полза на хората. Самоубийството на Белинов изобразява отказа от търгуването на идеала за бъдещето с богати капиталисти и техните комерсиални цели за експлоатация на научния продукт. Здравко Сребров изгражда образа на учения като личност с високи морални и научни идеали, работещ в полза на човечеството, а не трупаш капитал върху неговия гръб.

Романът, дори и след преиздаването, потъва критически неосмислен в научнофантастичната продукция, която през 60-те години вече е придобила по-пълнен облик, а на литературната сцена са се появили автори като Любен Дилов и Павел Вежинов например, чиито произведения през следващото десетилетие дават сериозен тласък на жанра.

Ако обърнем поглед към развитието на руската научна фантастика от края на XIX и началото на XX в. (след 1944 г. е важен източник на вдъхновение на българските фантасти), научнофантастичната продукция през този период е по-богата, отколкото у нас откъм произведения, насочени към положителното осмисляне на комунистическия строй и критика към старите порядки. През 20-те години се появява романът на Алексей Толстой „Аелита“ (1922), който чрез образа на червеноармеец Гусев пренася на планетата Марс патоса на Великата октомврийска революция. В Русия социалната утопия е застъпена по-ярко в не едно произведение през XIX и XX в. През 1840 г. е публикувана утопията на В. Ф. Одоевски „4338. Петербургски писма“. Това е първото произведение, което е насочено към бъдещето през научно-техническата утопия. Романът е написан в епистоларна форма. Героят се пренася в бъдещето чрез сън (както се случва и у Хвойненски), в който е китайски студент, обикалящ прогресивен град през 44-ти век. Центърът на Санкт Петербург е превърнат в огромна зооботаническа градина. Появяват се дирижабли, електрически влакове, дрехи от синтетични материали. Страната се управлява от цар. Въпреки че обществото просперира, налично е имотно неравноправие. По ироничен начин Одоевски описва живота на местното население, изостанало в своето интелектуално развитие и с груби маниери. В своята критическа утопия Одоевски отразява изострената си гражданска позиция и отговорност спрямо напредъка на човечеството, което има шанс да просперира чрез интелигентно развиване на науката и културата. В романа на Николай Чернишевски „Какво да се прави? Из разкази за новите хора“ (1863) вече по-явно е изразен социалистическият идеал на руската революция. Героинята, Вера Павловна, отново по време на сън, вижда бъдещата Русия. Щастливи хора строят красиви сгради с помощта на умни машини, преобразяват природата. Макар и историята на романа да се развива по времето, в което е писан, сънищата на Вера Павловна, нейното различно от наложените стереотипи държание и визии за бъдещето, създават утопичното ядро на един нов свят, който е в зародиш, но ясен в идеите на героите, тяхното държание и осмисляне на заобикалящата ги действителност. Работата, животът, моралът са отражение на духовния образ на човека при

социализма. През 1908 г. излиза романът на Александър Богданов „Червена звезда“, който е апология на интелектуалното утвърждение на социалистическия идеал. Героят на Богданов е участник в неуспяло работническо въстание, на когото марсианците предлагат да стане посредник между земята и тяхната цивилизация. Революционният оптимизъм на романа на Богданов изразява толерантността към и равноправието на всички раси.<sup>66</sup>

Това са само част от произведенията, появили се в Русия през този период, но са важни с оглед както на развитието не само на детско-юношеската научна фантастика след средата на 1944 г., но и на литературата, която за дълъг период от време губи своята автономия. Важни са и заради яркото отразяване на историческите и политическите промени в началото на XX век, възходът на пролетариата и поемането по новия път. Марксистското предвиждане на инволюцията на капитализма проправя път на романи с предупредителни, социални нотки. Фантастиката улавя критиката към капиталистическите врагове и утвърждава идеала на новите идеологически посоки. Формата на бъдещето е проектирана в социалистическото строителство. В утопичния роман ерата на идеалистичния романтизъм отстъпва място на реалистичната романтика. Първите утопии са написани под актуалните впечатления от гражданските войни, срещу надигащото се недоволство към капитала. В Русия се създават поредиците „По суша и по море“, „Библиотека за приключения и научна фантастика“. До средата на 20-те години съветската научна фантастика заема видимо място в основния поток на фантастичната литература. Съветската и преводната литература намират трибуна в списания като „Около света“, „Борба на световите“, „Техника за младежта“, „Пионер“ и др. Редовно по страниците на периодичните издания се появяват и рецензии. Ражда се „Библиотека за приключения и научна фантастика“ към издателство „Детска литература“.

През 30-те години публикуването на научнофантастична литература осезаемо намалява. Литературата „приветства“ наложената нагласа „по-близо до живота“, приложена и към научната фантастика. Отказът от научнофантастични експерименти е свързан и с възприемането на жанра като космополитна, девиантна литература вследствие на налагането на социалистическия реализъм, политическата ситуация в страната, новите нагласи, зададени от партията. Въпреки това борбите за съществуването на жанра продължават. Александър Беляев е един от авторите, които не само оставят сериозна художествена продукция, но и защитават жанра именно през 30-те години, извеждайки неговата важност като прогностичен ключ, необходим на новото време, за да говори за бъдещето. През 30-те години Беляев издава романите „Подводни ферми“ (1930) и „Земята гори“ (1931), в които научнофантастичните елементи са обвързани с реалистичното изображение на строителството на социализма.

---

<sup>66</sup> Историята на научната фантастика в Русия е подробно описана в изследването на Анатолий Бритиков „Отечествената научнофантастична литература (1917–1991)“ (2005).

У нас през този период в посочените романи на Н. Хвойненски и М. Енев, както и в романа на Здр. Сребров, излязъл в началото на 40-те, интересът към приближаващата социалистическа революция не е експлицитно изведен като основна повествователна нишка, както в Русия, където можем да видим и полагаането на основите на утопичната социална фантастика. Жанрът набира по-сериозна популярност през 50-те и 60-те години, отново по линия на политическата обвързаност между двете страни, но утопичните визии за бъдещето, макар и налични в някои български научнофантастични романи, намират по-благоприятна почва в други литературни жанрове, в социалните и културни политики, предприети от партията.

Другият важен фактор е свързан с отношението на критическата рецепция на научната фантастика, която или е оскъдна и тези произведения са възприемани като несериозна литература, или статиите, в които се заговаря за нея, остават някак неувоени от общите критически осмисляния на литературната продукция, насочени към произведения, възпяващи по-ясно строителството на новия живот. Българската оперативна критика през този период като че ли не разполага с необходимия инструментариум да мисли жанра на научната фантастика, който и в световен мащаб се заявява сериозно на литературната сцена в началото на ХХ век, като съществен ресурс за проекция на настоящето в бъдещето. Недостатъчната идеологическа „обгриженост“ на научната фантастика обаче позволява на жанра да заявява и фино позицията на писателя към действителността, осезаемо отразена през 60-те години. След този период обемът на научнофантастична продукция нараства, както и необходимостта от критическо осмисляне. Въпреки че през 30-те години се усеща повеят на новата революция, в полето на детско-юношеската научна фантастика у нас се наблюдават сериозни заявки.

## 1.2. Детско-юношеската фантастика в действие

Детско-юношеската научна фантастика се появява с идеята не просто да популяризира науката сред подрастващото поколение, а да провокира неговото въображение, приключенския и изобретателския му дух, копнежите по полет на мисълта към опознаване на космическото пространство и науката.

Човешкият ум така е устроен, че не може да се примири с неизвестното и затова допълва истинска информация или конструира около това неизвестно въображаеми образи, които обаче са придърпани от антропоцентричната специфика на мисленето. Когато нямат достатъчно информация за даден феномен, или хората по някакъв начин не са в състояние да го възприемат с наличния им научен инструментариум, те вземат информация от други области, за да попълнят липсващите връзки. По този начин възникват древните митове. Човекът винаги е бил отправна точка за интерпретация на природните явления. Преходът от митологичното към научното мислене променя инструментариума. Докато при митологичното мислене явления-

та в природата са възприети като форма на контакт с боговете, научното мислене изгражда връзката между тези явления със създаването на други богове – тези на научното знание. Оповестяването на истинските причини за феномените в околния свят е стъпката, която отделя човека от митологичната обвързаност на съзнанието и го пренася в друг етап – този на възможността за действително господство над природата.

В много отношения човечеството вече доминира над елементарните сили, но всяка стъпка при трупане на познание разкрива нова пропаст между човека и непознатото. Пред науката често се появяват непроницаеми тайни на явленията, чиито истински причини на този етап остават неясни. Например копнежите на човечеството към безсмъртие, към проникване в тайните на човешкия геном, които са в процес на реализация, но все още преградите на Природата не са свалени. Човешкото съзнание не се задоволява с лесно получаване на нова информация, която би помогнала да разшири пъзела, да обясни феномените въз основа на това, което е известно. За да отиде няколко стъпки пред ваянията на Природата, *Homo Sapiens* използва своето въображение дори в науката. Начините на мислене на съвременните човешки същества, които изграждат научни хипотези и теории, и тези на създаващите митове древни хора, са различни етапи в развитието на логическата мисъл. Дори и съвременната наука да не одобрява аналогията, защото тя не е доказателство, ученият не би могъл да съществува без нея, защото точно по аналогия се осъществяват връзките между феномените. Аналогията дава тласък на въображението да изгради връзка между познатото и необяснимото.

Историята на науката е изпълнена с примери за подобни гносеологични митове, когато неразбираеми явления, за които има недостатъчна информация, са обяснени с причини, които всъщност нямат общо с тях, но на базата на предишен опит са по-разбираеми. Например италианският астроном Джовани Скиапарели интерпретира забелязаните на Марс канали като работа на съзнателен живот – те са възприети по аналогия на напоителните системи. Подобни недоглеждания провокират появата на марсианците в полето на научната фантастика. Изследванията на извънземните цивилизации на този етап остават само на ниво хипотези, предположения и спекулации. Основани са на натрупаното от цивилизацията познание и започват от перспективите, нивата и скоростта на нейното развитие. Там, където науката не успява да достигне, самата тя добавя посредством въображението, и на базата на натрупаното познание, информация за дадено явление и по пътищата на аналогията допълва липсващите звена. Мисълта, наясно със собствените си ограничения, се стреми да се освободи от гравитацията на Земята – ражда хипотези, които на пръв поглед изглеждат като фантастични приумици, но всъщност са следа от митологичното мислене, което също работи по аналогия с познати форми, като им напластява конотации, за да ги осмисли по някакъв начин.

Появата и развитието на научната фантастика у нас е не само проекция на въображението, но и на отразяване на политическите и историческите промени, на изплъзването на жанра от наложените норми и идеологически клишета, насочващ се към световните посоки в развитието на фантастичната литература.

\* \* \*

Детско-юношеската фантастика през 30-те години, твърди Надежда Стоянова, „възприема технологията, като трансформира до известна степен жанровата картина и характерната система на българската междувоенна литература – тя популяризира научнофантастичния роман и оформя изобретателя като типичен съвременен персонаж“<sup>67</sup>. Действително научнофантастичната литература за деца и юноши е проникната от силни учени, нови изобретения и най-вече – деца, които вярват в науката и нейната позитивна роля върху обществото.

За разлика от произведенията на Георги Илиев и Светослав Минков, в които е споменат негативният аспект на техническите нововъведения, творбите на Емил Коралов и Елен Пелин се придържат към съзидателната представа на Жул Верн за позитивността на науката. И двамата писатели отдават почит към силата на мисълта и фигурата на учения/изобретателя; към вярата в напредъка. Описват ентузиазирано технологията, подкрепен от създаването на ярки образи на благородни герои, които използват технологиите като средство за постигането на щастливо бъдеще. Една от важните функции на научната фантастика е да извади човека от неговата комфортна среда, да проблематизира, да даде посока на физическите, духовните и интелектуалните му потребности посредством въображаемите визии за бъдещето. Не са и малко мненията на изследователи и писатели, че научнофантастичният жанр има важна образователна цел: да ангажира акта на въображението в подготовка за бъдещето.

Алвин Тофлър е на мнение, че критическото четене на този тип литература е основно обучение за всеки, който вярва, че би могъл да се справи с бъдещето. За писателя Артър Кларк например четенето на научна фантастика е основно обучение за всеки, който иска да гледа десет години напред. Полагането на научната фантастика в българската литература в педагогически рамки (особено ярко изразени след 1944 г.) я извежда от сянката ѝ на развлекателна литература и я превръща в модус на мислене, пораждащ критичен заряд. От началото на XX век до наши дни писателите все по-осезаемо използ-

---

<sup>67</sup> STOYANOVA, N. *Machines of Childhood* (Notes of the First Science Fiction Novels in Bulgarian Children's and Young Adult Literature of the 1930s). – In: *Słowiańskie światy wyobraźni = Slavic Worlds of Imagination*. Kraków: Wydawnictwo “scriptum” Tomasz Sekunda, 2018, p. 228.

ват художествената платформа на научната фантастика, за да разсъждават върху нарастващото значение на технологиите във всички сфери на живота.

Изобразяването на машините на бъдещето, обществото, расите или околната среда ангажира читателя с конкретен набор от проблеми, които самата наука поражда и които не принадлежат на бъдещето, а на настоящето. Научната фантастика често е възприемана като нова митология, изграждаща своята художествена образност върху научни идеи, хипотези, мечти. Така, както митологията, митологичното мислене, е отнесено към определен етап от развитието на човечеството преди появата на научното знание, на рационалното осмисляне на природните явления и процеси, моделите на мисълта са пренесени и в литературата. Не могат да съществуват извън процеса на познание и се отнасят също към определен етап от развитието на човечеството. В научната фантастика са пренесени и образи, светоусещане от народните приказки.

С развитието на науката се появява и нуждата от нейното „превеждане“ на езика на обикновения човек с цел популяризиране на самата наука. Трансформацията на научното знание в общественото съзнание е сложен процес, в който научната фантастика играе съществена роля. В отделни моменти изискванията на ежедневно съзнание, на потребностите на обществото „да се ситуира поне десет години напред“ изпреварват темповете на науката, предшестват нейните възможности, и създават дефицити, които обаче научната фантастика наваксва. Превежда абстракциите на науката на езика на образите. Поема ролята да образува обикновения човек и се възприема като една от важните експериментални лаборатории за създаване на митове, за позиционирането на човека в бъдещето и най-вече за ориентация във все по-ускоряващото се съвремие.

Характерно за научнофантастичното произведение е поставянето на човека и неговото познание в центъра, откъдето той конструира заобикалящата го действителност (независимо дали е на друга планета или на неговата собствена) посредством „щита на познанието“. От една страна, този „щит“ дава възможност за преодоляване на пространства (космически кораб, скафандър и др.), но, от друга страна, трансформира чуждото, екзотичното през човешките познавателни схеми, проявява се непреодолим антропоморфизъм. Във време, когато наличният свят става все по-тесен спрямо възможните, прогнозираните или просто бленувани пространства, пише Миглена Николчина, „естествено е и напрежението да нараства в две посоки – както по отношение на издръжливостта спрямо взирането в непроницаемото чуждо, така и по отношение на върховната способност на онази толерантност, която подобава на истинската духовност“<sup>68</sup>. „В това напрежение се крие и двойна опасност – продължава Николчина – първо, от подминаване на Чуждото, от неговото „превеждане“ на езика на позна-

---

<sup>68</sup> НИКОЛЧИНА, М. *Човекът-утопия*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 12.

тото, т. е. на възприемането му през фокуса на човешкото познание, и, второ, от възприемането му само и изцяло като враждебност, като подлежащо на смазване и асимиляция“.<sup>69</sup>

В детско-юношеската научна фантастика неизбежно се прокрадва и елементът на враждебността към чуждото, непознатото, но той по-скоро бива вплетен в приключенския дух на произведенията, а самото непознато и справянето с него са част от пътя на героя, изпълнен с препятствия и в крайна сметка достигащ до самопознанието и емоционалната, физическата и психологическата трансформация на детето в юноша.

Фантастичното в проявлението си като цяло в творчеството на писателите не е само проекция на въображението, но и на рационалното критическо съзнание. Необходимо е едно уточнение за използване в научната фантастика на термина „фантастично“, с който обозначаваме една твърде обширна област с неуточнени граници. За да се обхванат границите на фантастичното и да се определи неговата посока – такава, каквато е изобразена в произведенията на Емил Коралов и Елин Пелин, съществено е неговото взаимоотношение със съседни области, така и с понятия, като въображаемото и приказното.

Присъствието на фантастичното, особено в творчеството на Емил Коралов, както ще стане ясно, създава условия за видим преход между приказното изображение и научнофантастичното. Те представляват и ярко доказателство за взаимодействието между приказката и научната фантастика, за преноса на идеи и светоусещане, за връзката като цяло на художествената литература с фантастичната образност на приказката.

Тези елементи в първите произведения на писателя съжителстват безпроблемно в създадената от него художествена среда. Постепенно са въввлечени в рационализма на ХХ в., обхванат от научно-техническата вълна. Светостроенето в последните научнофантастични произведения на Коралов е реализирано върху художествена платформа, променяща своя градивен материал спрямо извънлитературните процеси на епохата. От друга страна, творчеството на писателя през 30-те и 40-те години е важен сигнал за прехода на фантастичното изображение от приказното към научнофантастичното. Трансформациите на фантастичния образ в историите и на Коралов, а и на Елин Пелин, представляват синтез на историческия опит на фантастичното, който ни връща към приказността, към невероятни светове, създаващи вече ефектите си с „достоверна“ научна/псевдонаучна аргументация. Изградени върху основата на стремежите на науката, художествените образи, разгърнати посредством въображението на писателите, позовават се на реални или измислени природни закони, на правдоподобни, действителни или все още в зародиш научно-технически изобретения, на авторитета, суеверието, митовете на науката. Корените на приказното обаче остават вплетени на дълбинно равнище в тяхното творчество.

---

<sup>69</sup> Пак там.



На пръв поглед взаимодействието между тези две художествени призми на световъзприемане изглежда нелогично, заради съдържанието им. Първата е свързана с миналото, с древността, а втората – с научно-техническия прогрес. В изследването на Евгений Нейолов „Вълшебно-приказните корени на научната фантастика“ (1986) подробно е осмислено и проследено взаимодействието между приказката и научната фантастика през образите на гората, морето и др. елементи, присъстващи в художествения свят и на двете. Критическото осмисляне на научната фантастика се разгръща най-общо през две призми. Първата разглежда жанра като вид популяризиране на науката, извежда разликите между него и другите форми на присъствие на фантастичното в литературата. Втората търси неговите корени в митологичната образност. Х. Й. Флехтнер правилно отбелязва, че „изобразяването“ на невъзможното привидно обединява приказките и фантастиката, като подчертава „съществената разлика“ между тях, а именно, че във фантастичната литература, за разлика от приказките и сагите, „поезията“ като такава е незначителна, а основна роля играе „бизнес принципът“, научнофантастичната идея.<sup>70</sup> Колкото и да се отгласква научната фантастика от приказното и митологичното, въпреки извеждането на различията между тях, изследователите признават възможността за съпоставки, която става все по-изразителна.

Съветският критик Анатолий Бритиков разсъждава върху възприемането на произведенията на Жул Верн например през 30-те години в СССР. През годините на първите петгодишни планове мотото на произведенията на Жул Верн е „преподаване, образование, забавление“ в унисон с патоса на индустриализацията, с духа на научно-техническата и културната революция в младата съветска държава. Мярката за реализъм се разбира като идентичност на жанра, достигнал до това ниво на науката и технологиите. Дава пример с възприемането на „Човекът-амфибия“ на А. Беляев от страна на Виктор Шкловски, който твърди, че това е чисто фантастичен роман и към него са пришити хрилете на научното опровержение. Става дума за период, в който критиката сериозно извежда връзката между фантастиката и науката, но същевременно осъзнава метафоричната природа на научно-художествената идея, разбира съвременната фантастика като определена сплав между наука и поезия, синтез между естетическо съзнание и рационална логика. Бритиков подчертава, че съвременните категории на реализма „въвеждат оригиналността на научната фантастика в основното русло на понятията на литературната наука“<sup>71</sup>. Развитието на изследванията в тази посока е резултат както от нейното художествено израстване, така е свързано и с успеха ѝ сред читателите. Макар и творение на технологичен век, жанрът е пуснал своите корени в митологичните традиции и фолклора. В края на 30-те години Александър Беляев пише следното:

---

<sup>70</sup> НЕЁЛОВ, Е. *Вълшебно-сказочные корни научной фантастики*. Ленинград: Ленинградского университета, 1986, с. 10–11.

<sup>71</sup> БРИТИКОВ, А. Проблемы изучения научной фантастики. – *Русская литература*, 1980, № 1, с. 202.

Всеки знае приказните бързоходни обувки, летящия килим, вълшебните огледала, с които можете да обхванете големи разстояния. Такива приказки са предшествениците на научната фантастика.<sup>72</sup>

Възприемането на научнофантастичния жанр през приказните елементи е критически подход у немалко автори. Критици като Семьон Полтавски, Татяна Чернишева и Георгий Гуревич<sup>73</sup> например също са на мнение, че научната фантастика произлиза не толкова от социалните утопии, колкото от голямата народна мечта, древните митове, приказките, които са нейни предшественици. Представените мнения на критиците и писателите, публикувани в различни десетилетия, изразяват идеята за приказката като важен етап от развитието на фантастиката. Важна е и отправната точка (мит или приказка) за разгръщането на образността на научната фантастика.

В произведенията на Емил Коралов и Елин Пелин се наблюдават и двете отправни точки. От една страна, връзката на произведението с приказното се осъществява посредством типичните атрибути (Долна земя, дяволчето Фют, омайно биле и др.). От друга страна, присъствието на научнофантастични изобретения и идеи, насочва жанра към митотворчеството, създава нова митология. Нейолов отговаря на въпроса за обединяващия принцип между древния и съвременния мит през цитиране на различни източници. Подкрепя твърдението на М. И. Стенлин-Каменский: „основното и по същество единствено нещо, което е характерно за всеки мит е, че той е разказ, приеман за истина, колкото и да е неправдоподобен“<sup>74</sup>. В този случай абсолютната вяра е условие за съществуването на мита. Вторият принцип е този на идентичността и води до възприемане на универсалния закон на митологичния свят като „подобие на всичко с всичко“. Вярата и идентичността са минимумът, който позволява да възникне живият мит. Митът е нещо, в което човек вярва и същевременно се идентифицира с това, в което вярва. Новият мит вярва в науката, но се и съмнява в нея – независимо от положителните или отрицателните ѝ проявления. Според Т. Чернишева точното знание, превръщайки се в постижение не само на специалистите, губи право да се нарича точно, това знание е приблизително, то се приема на вяра, тъй като неговият носител не може да го докаже или обоснове. „Научното знание се превръща в мит“<sup>75</sup>. Когато се прокрадне съмнението, митът губи своите основи. Философът Александър Пятигорский описва специал-

---

<sup>72</sup> БЕЛЯЕВ А. Создадим советскую научную фантастику. – *Детская литература*, 1938, № 15-16, с. 1.

<sup>73</sup> Вж.: С. Полтавски, *О сюжете в научной фантастике* (статията е публикувана в сборника „О литературе для детей“, 1955); Г. Гуревич, *Картина страны фантазий* (1967). В периода между 60-те и 70-те години в множество статии Татяна Чернишева извежда връзката между научната фантастика и митологичната образност и приказката.

<sup>74</sup> НЕЁЛОВ, Е. *Вълшебно-сказочные корни научной фантастики*, с. 16.

<sup>75</sup> ЧЕРНЫШЕВА, Т. *Научная фантастика и современное мифотворчество* (1972). – В: [https://royallib.com/read/chernisheva\\_t/nauchnaya\\_fantastika\\_i\\_sovremennoe\\_mifotvorchestvo.html#0](https://royallib.com/read/chernisheva_t/nauchnaya_fantastika_i_sovremennoe_mifotvorchestvo.html#0).

на структурата на съзнанието, която нарича митологична, и отбелязва, че „митът може да се разглежда като нещо, възникващо когато една опозиция на поведение се неутрализира от друга опозиция. (...) За нас митът винаги ще лежи на ръба на два свята, две гледни точки, два типа отношение или поведение“<sup>76</sup>. Подобно твърдение не е единственото<sup>77</sup>, разкриващо връзката между научната фантастика и мита, която също изобразява герои на границата между два свята, две гледни точки и пр. За Дарко Сувин в моментите, в които митът „претендира да обясни веднъж завинаги същността на дадено явление, научната фантастика първо го превръща в проблем и след това изследва накъде води.“<sup>78</sup> Всички тези изследователи подкрепят видимата връзка между митологичното и научнофантастичното светоусещане.

Задълбочаването и по-подробното проследяване на взаимодействието между митологичното и научнофантастичното мислене и възприемане на заобикалящата ни действителност не е цел на изследването. То е възможен интерпретативен ключ към полагането на научната фантастика и в идеологическия контекст след 1944 г., посредством който изкуствено създава своя митологичен пантеон на герои, жертви и придава плът на мечтите за по-добро бъдеще, представено през пропагандни техники, социално инженерство, социалистическо строителство и др. Митологизирането на научния прогрес, възприет през новите инструменти, създаващи митовите във века на забързаната технологична р/еволуция, се проявява в произведенията на Елин Пелин и Емил Коралов, но те дават превес на връзката между този тип фантастична интерпретация на новото време и преливането ѝ в приказното. Не е без значение, че произведенията на двамата автори са насочени към детската аудитория, която има повече познания в полето на приказката, отколкото на мита. Осмислянето именно на тези връзки в монографията на Е. Нейолов обогатява интерпретацията на произведенията на първооткривателите на българската детско-юношеска научна фантастика. Жанровата приемственост между приказката и научната фантастика е видима у Елин Пелин и Емил Коралов. Ще бъде представена през присъствието и приемствеността на характерни предмети и действия на героите.

С все по-настъпателното навлизане на новите технологии в света, фантастичния образ придобива реални очертания в очите на читателите. Максим Горки разсъждава върху подобно присъствие:

---

<sup>76</sup> ПЯТИГОРСКИЙ А. М. Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога. – В: *Труды по знаковым системам*. Т. 2, 1965, с. 43, 45.

<sup>77</sup> Сергей Аверинцев говори за присъствието на първоелементи, прототипи, схеми и пр. както в мита, така и в научната фантастика. Някои първоначални идеи и схеми в художествените структури са митологични. Татяна Чернишева отбелязва че при изучаването на научната фантастика спокойно може да се оперира с понятия, подобни на митологемите на Кл. Леви-Строс.

<sup>78</sup> SUVIN, D. *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre*. London, New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 7.

Вече е скучно да слушаме за „лятия килим“, когато в небето бръмчи самолет, а „бързите ботуши“ не могат да изненадват, както и движението на „Наутилус“ под вода, нито пък ще ни изненада пътешествие до Луната. Децата знаят, че цялата фантастичност на приказките е въплътена в реалност от техните бащи.<sup>79</sup>

Показателно е твърдението на Горки, изказано през 50-те години, за възприемането на фантастичния образ от подрастващото поколение, когато клонирането, мощните подводници и летателни апарати са факт и надхвърлят някои от визуализациите от страна на писателското въображение. От друга страна, ако отбележим твърдението на Дарко Сувин за отъждествяването на художествената среда с историческата семантика на текста и написването на дадено произведение в точно определено време, ситуацията на интерпретиране на фантастичната идея, образ, предмет, се променя. Съгласна съм с разсъжденията на Нейолов върху позиционирането на образа например на вълшебното килимче в приказния свят и неговата неидентичност на самата му идея. Идеята за полет е вълнувала човека във всички епохи. Значението ѝ, лежащо в основата на фантастичния или магическия образ, затруднява виждането на тяхната неидентичност. Съдържанието на образа на летящия килим е по-широко от една техническа идея. Съвременните самолети са бледа имитация на тази летяща машина на народната фантазия. Един летящ килим може да транспортира човека до всяко място, дори в космическото пространство. Докато летателният апарат е ограничен в определени пространства. Изображението на летящия килим изразява не само техническо, но и определено морално съдържание. Той е предназначен за добрия герой, а не например за злия, кръвожаден магьосник. Въплътено в технически дизайн, ще се получи бойна машина, бомбардировач, ако на борда има зъл човек. Фантастичното в народните приказки възниква като максимален израз на всеобхватния народен идеал. С други думи – докато самолетът може да бъде подарък от всеки човек, независимо дали е добър или лош, стига да има необходимите познания, летящото килимче се противопоставя на злото присъствие. То е атрибут на положителния герой. От своя страна в научната фантастика даден предмет не се ограничава само до една идея. Например „Наутилус“ на Жул Верн не просто се гмурка в дълбоките води, той изразява и мечтите на човека за проникване в непознатото, романтиката на технологичното развитие и др.

В приказката каквото и фантастично описание да се появи, колкото и да е в опозиция с реалното и невъзможното, то не разклаща нейния свят, защото той е детерминиран, устойчив. В него е възможно всичко да се случи, а представените приказни атрибути и предмети не предизвикват например изненада, удивление, страх или други подобни емоции. Читателят е подготвен още от самото начало, че чете приказка. В научната фантастика образите и

---

<sup>79</sup> НЕЁЛОВ, Е. *Вълшебно-сказочные корни научной*, с. 34.

представените предмети задават друг ключ на четене. Колкото и фантастично да са описани чуждите планети, местното население, животът на Земята и новите технологии, читателят може да премине през палитра от емоции – да се вдъхнови, разочарова, стресне и др., заради градивния материал на жанра, а именно науката и техниката, които имат реално присъствие, колкото и в начална форма да развиват дадена идея, която след това научната фантастика е хиперболизирала. Читателят проектира този свят върху своя собствен, защото е по-близък до неговия, и придърпва фантастичното към реалността. Научният характер на художествената литература е предпоставка за вярата на читателя в нейното прилагане в реалността. Преплитането на фантазията с ежедневието в приказката, описанието на познат реkvизит (гребен, капка кръв и др.), би могло да разположи повествованието в реалността, но разделянето на събитията в нея на реални и фантастични противоречи на нейната природа. По този начин ежедневието, въввлечено в художествената тъкан, става невъзможно. Читателят не вярва в реалната възможност на изобразените събития.<sup>80</sup> Фантастиката възниква, когато има несъответствие между гледните точки отвътре и отвън на произведението относно невъзможността или възможността на изобразения свят.

Научнофантастичната литература със специфичното вплитане на технологичните чудеса в нея често е изваждана от своя преди всичко художествен свят и е позиционирана в полето на научнопопулярното – както от страна на критици, така и от страна на писатели, които третират жанра като справочник, като реална научна обосновка на дадена идея и др. Наблюдава се и обратният процес – този тип литература е възприеман от изследователите преди всичко през неговата художествена естетика, идеи, светоусещане. Сблъсъкът на подобни позиции съпътства като цяло развитието на научната фантастика, разположена на границата между реалността и фантастичното, възприемана постоянно в една от двете посоки. Любопитна е критическата рецепция на романа „Човекът-амфибия“ на А. Беляев през 30-те години, която се придържа към първата линия на интерпретация. Критиците пишат, че в социално отношение идеята на романа е реакционна, тъй като насърчава неоправдани хирургически експерименти върху хора, а лекарят (Салватор, създател на Ихтиандър) наистина е трябвало да бъде съден за осакатяване на дете, от което той, с неясна цел и дори пазейки откритията си в пълна тайна, създава земноводно.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Героят, разбира се, вярва и неговият опит потвърждава легитимността на тази вяра отвътре в самото произведение. Героят, разказвачът и адресатът са различни подстъпи към света на приказното и имат своя специфика. Меродавна е целта на разказвача. Ако иска да построи разказа си предимно върху нарушените норми на изобразявания свят и да предизвика силна изненада или страх у адресата и у героите, той използва във висока степен фантастичното като елемент в текста и фантастичното в процеса на възприемането (заедно или поотделно), като построява един недетерминиран модел на света, в който всичко може да се случи. В този случай Елка Константинова говори за два типа фантастика – съдържателна и иносказателна. Вж.: Е. Константинова, *Фантастика и съвременност* (1985).

<sup>81</sup> ПАЛЕЙ, А. Р. Научно-фантастическая литература. Статия вторая. – *Литературная*

При така зададените интерпретации на романа критиката се изправя срещу етичните казуси и експериментите в биомедицинските науки. Същевременно възприемането на научнофантастичното произведение през действителното осъществяване на дадена идея, като справочник, даващ практически посоки за реализиране на научна идея, превръща жанра в ненаучнофантастичен. Действително в научната фантастика (особено т. нар. твърда научна фантастика (Hard SF) преобладават подробни описания на устройството на даден апарат, който още не е създаден, летящи чинии и др., но изобразяването им е осъществено през художествени похвати. От тези описания нито можем да реализираме апарата, нито да добием детайлна представа за летящите чинии. Дори в самата наука иновативните устройства и особено срещите с другопланетен вид са в областта на хипотези или чертежи, чието реално осъществяване е под въпрос, въпреки появата на уфологията. Налагането на документалност и прекалена реалистичност на научната фантастика, буквалната вяра в създадения свят, води до отричането и унищожението му. Същевременно обаче жанрът именно през реално случващи се технологични и научни идеи проблематизира съвременното, насочва мисълта към екологичните казуси, изкуствения интелект, перспективите пред човешкото същество и картографира промените в неговия психологически и физически профил. Приказката също осмисля мястото на човека в света, неговите трансформации, но с друг инструментариум.

Науката е важен градивен елемент на фантастиката, който, за да реализира пълния ѝ потенциал, е необходимо да е в баланс с художествеността на жанра. Всеки опит за маргинализиране на науката, изхвърлянето на уточнението „научна“, или прекалената технизация на произведението, води до загуба на автентичност на този тип литература. Духът на науката в научната фантастика е също толкова важен, колкото и приказната реалност за вълшебния замисъл.

В романите на Елин Пелин например взаимодействието и преходът между приказното и научнофантастичното са представени не само чрез разделянето на историята за Ян Бибиан на две части, а посредством един от ключовите за трансформацията образи – дяволчето Фют. Откъсването на опашката на дяволчето е действие, което въвлеча Ян Бибиан във водовъртежа на един свят – създаден върху образи от приказния фолклор и народните суевения, – в който единственият начин да се предпази от въздействието на магиите на Мирилайлай и останалите създания в Долната земя е като използва магическата сила на опашката на Фют. В края на първата част Ян Бибиан връща опашката на дяволчето – ключов жест за различната посока, по която поема повествованието във втората част, когато героят, въоръжен с научни познания, използва постиженията на новите технологии, за да полети не просто в небесата, както се случва в първата част върху гърба на дяволчето, а извън пределите на планетата

Земя. Защитата от неприятели вече се осъществява не с дяволска опашка, а със създадени от човешка ръка оръжия.

Емил Коралов и Елин Пелин използват езика на научно-техническия прогрес, за да подсилят, от една страна, достоверността на художествената образност. От друга страна, говорят за проблемите, мечтите на настоящето, като използват актуалните ресурси и потенциал на науката не само с образователна цел, насочена към засилване на интереса към и познанието на младия читател в различни области на науките; подсилват футуристичния заряд на своето творчество и акцентират върху приключенския, приказния елемент и дух на произведението – съществен и важен аспект за конструирането изобщо на детско-юношеската литература. Приключенският елемент се проявява на идейно-структурно равнище. Има отношение към фантастичното събитие, което авторите организират по привлекателен, занимателен, комуникативен за малките читатели начин. Приключенският пласт в произведенията на Емил Коралов и Елин Пелин олекотява, представя достъпно на читателите казусите и мечтите на науката за развитието на научно-техническите постижения в областта на роботиката, механизирането на някои аспекти от човешкия бит, мечтите на човечеството да опознае космическото пространство, да се срещне с други биологични видове и др. Приказните елементи създават познат за малките читатели свят.

Подобен подход не омаловажава заложените в произведенията им идеи. Напротив – създава естетическо удоволствие и същевременно ангажира съзнанието с актуални въпроси, поднесени по атрактивен начин. Именно нежеланието на авторите, работещи в полето на научната фантастика, да превърнат „своите произведения в научен трактат или философско есе кара авторите да търсят максимално атракционни форми на организиране на фантастичното събитие (приключение). А тези форми, както практиката вече е доказала, са главно две: приключенска и криминална“<sup>82</sup>.

Първите импулси в полето на детско-юношеската научна фантастика, проявени в произведенията на изследваните автори, създават сериозна идейна и художествена основа, върху която след това писателите надграждат, доразвиват научнофантастичната образност, задълбочават образователния и приключенския ѝ аспект. Избягването на прекалена научна обремененост, философска описателност, както твърди Огнян Сапарев, и търсенето на атракционни форми засилва ефектите на въздействие на произведението, представя нещо изненадващо, интересно и занимателно за възприемателя чрез проявата на невероятни събития, ситуации, персонажи, аксесоари и др. Това, разбира се, не означава, че българската научна фантастика изтласква, пренебрегва философския пласт от идейните послания на текста, а търси различни подходи към представяне на образа на неизвестното, бъдещето, отношенията

---

<sup>82</sup> САПАРЕВ, О. Научната фантастика. – *Съвременник*, 1973, № 2, с. 316.

между науката и човека. Смехът, сатирата е другият подход, с който писателите проблематизират съвременните научно-технически присъствия във всички сфери на човешкия живот<sup>83</sup>. Няма да се спирам на този аспект от научно-фантастичното конструиране на бъдещето, само го споменавам като още един подход за вплитане на философски идеи в произведенията.

Въпреки че детско-юношеската научна фантастика създава своите художествени светове посредством преплитането на приключенски с научнофантастични елементи, съхранили духа на приказката, посланията, които изпраща на своя адресат (детето), са характерни за научната фантастика като цяло, а именно: уважението към различността на Другия; развитието на наука, която работи не само в полза на индивида, но и на колектива, без да се намесва агресивно, користо в биологичната и социалната среда; изобразяването на срещата с другопланетен вид не като копнеж на човека да пороби, ограби Другия, а като възможност за развиване, разширяване на границите на познанието и др. Подобни идейни конструкции наблюдаваме в произведенията и на Емил Коралов, и на Елин Пелин.

## 2. Емил Коралов

Детско-юношеската научна фантастика се ражда по две успоредни линии. Първата е появата на историите от цикъла „Жари и Морското момиче“ на Емил Коралов<sup>84</sup>, публикувани в детския, цветно илюстриран седмичник „Весела дружина“<sup>85</sup>, а след това и в отделни книжки от библиотека „Весела дружина“. Отделно от цикъла за Жари и Морското момиче Коралов издава книгите „Среща в небесата“<sup>86</sup> (1939), „Електрическият човек“ (1940), „Хора на бъдещето“ (1943) и др. Втората е появата на творбата на Елин Пелин „Ян Бибиан на Луната“ (1934). И двамата автори полагат много сериозни основи, върху които след това детско-юношеската научна фантастика продължава своя път на развитие. Същевременно разкриват на малките читатели неизвестни досега светове, изпълнени с учени, технологични нововъведения, космически пътувания и най-вече – провокират детското въображение да мечтае за далечното бъдеще, да се

---

<sup>83</sup> Показателен пример за подобен подход са произведенията на Любен Дилов, Емил Манов и др.

<sup>84</sup> Отделно от цикъла за Жари и Морското момиче Коралов издава и произведенията „Хора на бъдещето“ (1943), както и „Среща в небесата“.

<sup>85</sup> През 1933 г. Е. Коралов, заедно със своята съпруга Милка Петрова-Коралова и Лъчезар Станчев (негов брат), започват да издават седмичния вестник за деца и юноши „Весела дружина“. Вестникът просъществува до 1947 г. Активно присъстващи на страниците на изданието са автори като Калина Малина, Асен Разцветников, Елисавета Багряна и др. Коралов създава библиотека „Весела дружина“, в която излизат немалко книги за деца.

<sup>86</sup> За пръв път произведението се появява в сп. „Весела дружина“ под заглавие „Експедицията на д-р Бел“ (1936).



стреми към изследване на непознатото и да мисли за науката като важен елемент от съвременния живот.

Въпреки че произведенията на Елин Пелин „Ян Бибиян. Невероятните приключения на едно хлапе“ и „Ян Бибиян на Луната“ и до ден днешен се четат от децата, дори са включени в списъка на препоръчителната ученическа литература, ролята на Емил Коралов за популяризиране на жанра е неоспорима, а неговите произведения са оставили следа в съзнанието на не едно поколение читатели и са култивирали, развили тяхната любов към фантастиката.

## 2.1. Емил Коралов като фантаст

Изключителна роля за популяризирането на науката и научната фантастика сред подрастващото поколение изиграва вестник „Весела дружина“. Това е пространството, в което не само се раждат историите за Жари и Морското момиче, но се появяват и преводи на Карел Чапек, тук е поместен романът на Александър Беляев „Човекът-амфибия“ (в първия превод е „Морският дявол“). Страниците на вестника са изпълнени с ребуси, литературни игри, комикси, статии (например „История на пишещата машина“, „Хартията победителка“) и др. Вестникът е важен и с това, че покрай него е създадена библиотека „Весела дружина“. Именно в тази библиотека, пише Александър Карапанчев, „излизат множество опуси на самия Емил Коралов, с които той слага две начала: на отечествената научнофантастична книга за подрастващата аудитория (изпреварвайки с една година Елин Пелин с неговия „Ян Бибиян на Луната“)... и на научнофантастичните поредици в България“<sup>87</sup>. Публикуваните в библиотека „Весела дружина“ книги представляват вход и към приключенската фантастична литература, която децата очакват със затаен дъх. През 30-те години приключенският елемент в детско-юношеската литература е предизвикан и от все по-голямата роля на киното в живота на подрастващото поколение. В началото на ХХ век, твърди Пламен Антоу, приключенските романи с индиански сюжети навлизат под знака „на едно засилено американско влияние, чийто основен агент е киното“<sup>88</sup>. Въпреки появата и на подобен тип приключенски четива, научната фантастика заема съществена част в живота на детето. В статията „Приказникът от „Весела дружина“, бащата на „Жари“ децата на Емил Коралов (Емилия Коралова-Стоева и Любомир Коралов) споделят:

За баща ни, оставил на своите читатели повече от 100 книги, има спомени в изобилие. За нас са особено ценни тези от децата, на които Емил Коралов е дал път като бъдещи автори, за които абонаментът за „Весела дружина“ и

<sup>87</sup> КАРАПАЧЕВ, Ал. Кораловиада. – *Тера фантастика*, 2017, бр. 16, с. 251.

<sup>88</sup> АНТОВ, Пл. Приключения в Дивия запад – българският случай. Ефекти на масовата култура. – В: *Америките ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)*, 2017, с. 374.

за нейната библиотека с неговите и на други писатели романчета, са били едно от чудесата на тяхното детство.<sup>89</sup>

Въздействието върху децата, както пишат и наследниците на Е. Коралов, на приключенските четива на писателя е съществено за изграждане на поколения читатели на научнофантастичния жанр, които за пръв път се сблъскват с подобен тип истории именно на страниците на вестника и библиотеката „Весела дружина“.

В книгата „Под шума на чинарите. Спомени за Емил Коралов“ (1996) писателят Йордан Вълчев споделя своите спомени за тази поредица.

Този ден бе за мене най-щастливият ден в цялото ми ранно детство. Два-три пъти препрочетох откъса от „Жари и Морското момиче“. Сядаш на столчето, натискаш копчето и политаш в небесата, ах, тоя Жари!<sup>90</sup>

На поставено от учителката домашно да напишат съчинение на тема „Заек в гората“, Йордан Вълчев пише следното: „Имам един приятел, казва се Жари. И той е от малкия град Кула. Но си има летящо столче<sup>91</sup>. Един ден литна да обиколи лозята, нивите и горите. Видя един заек, който бягаше уплашен. Гонеше го голяма змия...“<sup>92</sup> Героите на Емил Коралов се превръщат в съществена част от света на детето със смелите си мечти за по-добро бъдеще, с желанието си да наложат справедливостта и красотата над света. Писателят Салис Таджер също е впечатлен от поредицата.

Припомни си как в най-ранното си детство с неутолима жажда се увличах по невероятните приключения на героите от „Жари и Морското момиче“. (...) Не знаех тогава, че авторът на тези книги ще се превърне в пръв пионер на научно-приключенското четиво в детско-юношеската литература у нас, още много преди човек да е проникнал в космоса.<sup>93</sup>

За историите на Коралов пише и литературният историк и критик Здравко Чолаков:

Не съм забравил онова, което изпитах, когато като прогимназист в Казанлък прочетох поредицата за Жари и Морското момиче. (...) В тия книги

---

<sup>89</sup> КОРАЛОВА-СТОЕВА, Е., КОРАЛОВ, Л. Приказникът от „Весела дружина“, бащата на „Жари“. За една от малко изследваните страни в творческото дело на писателя Емил Коралов. – *Родна реч*, 1998, бр. 9, с. 35.

<sup>90</sup> ВЪЛЧЕВ, Й. Градове и деца. – В: *Под шума на чинарите. Спомени за Емил Коралов*. София: Иван Вазов, 1996, с. 118.

<sup>91</sup> През 1937 г. в детското списание „Картинна галерия“ е публикуван краткият разказ на Ал. Григоров „Летиме по света“. Действието се развива през 2037 г. Децата в историята се придвижват чрез т. нар. летало (моторно аеропланче, последен модел на Българската аеропланна фабрика в Казанлък).

<sup>92</sup> ВЪЛЧЕВ, Й. *Градове и деца*, с. 118.

<sup>93</sup> ТАДЖЕР, С. Разговорите с твореца – звездни мигове. – В: *Под шума на чинарите. Спомени за Емил Коралов*, с. 80.

опиянява едно великолепно със своята изобретателност романтично въображение, което умее да запали спонтанната предразположеност на детето към полет на фантазията. Тази поредица, както и още много романи за деца и юноши, се появи за пръв път на страниците на в. „Весела дружина“. (...) Тази трибуна е от най-приносните за разпространение на детско-юношеската литература в България.<sup>94</sup>

Въпреки големия интерес от страна на читателите към тези произведения, дори след Втората световна война, постепенно Емил Коралов насочва своето перо към теми и проблеми, залегнали в идейно-художествените посоки на литературата ни след 1944 г.

Николай Янков отбелязва, че авторът е минал през продължителен и поучителен стаж, „в годините преди Втората световна война бе изпробвал перото си в серия романи за деца и юноши, предимно фантастични, бе изразходил много сили и енергия, за да стигне след време сам до разбирането на тяхната преходност“<sup>95</sup>.

Следващите произведения на автора, вече писани в духа на новата политическа идеология (например „Дъщерята на партизанина“, „Каблешково гори“ и „Училище за смелите“), също се превръщат в любими четива на юношите, които, както и историите на автора за Жари и Морското момиче, внушават благородство и хуманизъм, стремеж към красота и свободен дух. Удивително е, споделя журналистът Емил Зидаров<sup>96</sup>, колко леко и колко сигурно разказвачите като Емил Коралов умееха да внушават на децата важни житейски истини, без да им се натрапват и без да им додяват с поученията си. Не бих пресилил, ако кажа, че българският писател в края на трийсетте години беше за моето поколение възпитател, приравнен с родителя и учителя. От него се учехме да тачим истината, да бъдем милостиви към слабия, да почитаме старостта и да ценим силата на младостта си. Жари и морското момиче на Емил Коралов олицетворяваха най-доброто, на което ни учеха възрастните, а бяха досущ като нас, затова ги и обичахме.<sup>97</sup>

Прилагам по-подробни цитати от мненията на писатели, критици и журналисти, които като деца не просто са се вълнували от фантастичните истории за Жари и Морското момиче, а са възприемали героите като приятели, мечтали са да бъдат част от приключенията им, да летят с хвъркащите столчета, да поживеят в Слънчевия град, да разгръщат своето знание и любопитство за чудесата на света и да мечтаят за Космоса. В началото на 80-те години, спомня си Любомир Коралов, по време на разговор на

<sup>94</sup> ЧОЛАКОВ, З. Писателят с непреходен принос в българската литература. 100 години от рождението на Ем. Коралов. – *Дума*, XVII, бр. 259, 4 ноем. 2006, с. 16.

<sup>95</sup> ЯНКОВ, Н. *Детето и книгата*. София: Български писател, с. 144.

<sup>96</sup> Емил Зидаров е част от колектива на списание „Космос“. Известен е като популяризатор на науката и техниката и като преводач. Съставител е на първата книга на Робърт Шекли, излязла в България, „Недокоснат от човешки ръце“.

<sup>97</sup> КАРАПАНЧЕВ, Ал. Кораловиада. – *Тера фантастика*, 2017, бр. 16, с. 249–250.

писателя с журналиста Емил Зидаров става дума за историите на Жари и Морското момиче. С тъга споделя:

Идеите, залегнали в основата им, казва той, отдавна вече са осъществени, космическият и компютърен свят на днешните деца и юноши е съвсем различен от този на Жари и другарите му. Техните приключения няма да бъдат интересни за никого.<sup>98</sup>

Действително през 70-те и 80-те години научната фантастика у нас следи актуалните тенденции в науката в световен мащаб, която от създаването на Жари и Морското момиче (около 30 години) до тези две десетилетия е постигнала много в областите например на изкуствения интелект и на биологичните науки. Произведенията обръщат внимание на темите за клонирането<sup>99</sup>, осмислят екологичните проблеми вследствие на навлизането на новите технологии в живота на хората<sup>100</sup>, все по-възбуждаща е и темата за изкуствения интелект<sup>101</sup>, за прехвърляне на човешкото съзнание в друг носител<sup>102</sup> и др., но копнежите по достигането на Космоса продължават да бъдат актуални, дори след първия космически полет, а малко по-късно и стъпването на Луната<sup>103</sup>.

Безспорни са твърденията на Емил Коралов, че идеите, залегнали в основата на произведенията му, в голяма степен са реализирани откъм технически елементи. Ускоряващото се съвремие изисква постоянна актуализация на научно-техническите присъствия и идеи в художествената творба, особено когато става въпрос за научната фантастика, която в голяма степен използва като ресурс за изграждане на своите светове една постоянно развиваща се материя, а именно науката. От друга страна, ако отново припомним разбиранията на Дарко Сувин за връзката между художествената среда и историческата семантика на текста, респективно положим творчеството на Коралов именно в контекста на неговото време, тук не мога да се съглася с автора, че тези приключения няма да бъдат интересни за никого. Неговото творчество, с доразгърнати реални научни проекти, макар и в онзи момент да са само в зародиш, е съществено за литературноисторическото полагане

---

<sup>98</sup> КОРАЛОВ, Л. Защо Жари се скита немил-недраг? – *Новини плюс*, 1996, бр. 43 (23 окт. – 1 ноем.), с. 12.

<sup>99</sup> Романът „Клонинги“ (1975) на Весела Люцканова, романът „Каменното яйце“ (1989) на Петър Бобев.

<sup>100</sup> Романът на Георги Георгиев и Любомир Николов „Съдът на поколенията“ (1978), романът на Хаим Оливер „Енерган 22“ (1981) и др.

<sup>101</sup> Повестта на Агоп Мелконян „Спомен за света“ (1980) и др.

<sup>102</sup> Повестта на Недялка Михова „Интра“ (1989) и др.

<sup>103</sup> През 1961 г. руският космонавт Юрий Гагарин е първият човек, изпратен в Космоса. Същата година, но няколко месеца по-късно, в Космоса е изпратен американецът Алън Шепърд. През 1969 г. НАСА реализира мисия „Аполо 11“. Първите хора, стъпили на Луната, са Нийл Армстронг, Майкъл Колинс и Едуин Олдрин. За последния полет се появяват конспиративни теории, че не е наистина осъществен.

на българската научна фантастика в контекста на световните процеси на жанра, на науката. Благодарение на заложения в творбите новум<sup>104</sup> (ново-въведение) можем да проследим развитието на материалните процеси, логическите причини, тяхното социално и културно отражение в живота на тогавашното общество. Коралов не просто популяризира и образова децата с „вълшебствата“ на науката, а се опитва да обърне внимание на все по-ускоряващото се съвремие и възможностите пред тяхното бъдеще. Книгите, чийто основен акцент е поставен върху развитието на науката, остаряват със същата скорост, с която и самата наука. Когато произведението е насочено към извеждането на въображението до нивото на изкуството, към проследяването на човешките реакции към промените вследствие на новото и непознатото, тогава устойчивостта на жанра не е застрашена.

### **2.1.1. „Жари и Морското момиче“: между приказното и научнофантастичното**

С появата на произведенията на Емил Коралов и „Ян Бибиян“ на Елин Пелин българската детско-юношеска литература преминава в нов етап на развитие и конструиране на вълшебните приказни елементи в повествованието. Характерните за вълшебната приказка атрибути, като например шапката невидимка, вълшебната пръчица, талисманите и вълшебното килимче, „еволуират“ до предмети, които изпълняват подобни функции, но конструирани вече от съвременната фантастична приказка, наречена „научна“, спрямо ресурсите, които им дава развитието на науката и технологиите. Появата на космическите кораби, опитите на учените за създаване на метаматериали, правещи предметите невидими, пробивите в генното инженерство и др. са новите ресурси, от които научнофантастичната литература, като ги доразвива и видоизменя, създава своите фантастични светове.

Проследяването на подобни трансформации на елементите от вълшебните приказки и от митологията в художественото пространство на научната фантастика разкриват дълга история в развитието на фантастичното като присъствие в художествената творба.<sup>105</sup>

В произведенията на Емил Коралов, за разлика от „Ян Бибиян на Луната“ на Елин Пелин, се наблюдава сравнително балансирано съжител-

---

<sup>104</sup> Дарко Сувин въвежда категорията „новум“ в научната фантастика, за да фиксира присъствието на иновациите, които имат различни проявления – от движещи се от минимума на едни разнородни „инвенции“ (уреди, техника, феномени, връзки) към максимума на средата (пространствено-времеви местоположения), посредници (главно действащо лице или лица) и/или принципно нови и непознати отношения в авторовата среда в произведението.

<sup>105</sup> Повече информация по темата вж. в книгите „Въображаемото и реалното. Фантастиката в българската художествена проза“ (1987) на Елка Константинова, „Фантастиката като литература“ (1990) на Огнян Сапарев, „Странният жанр“ (1995) на Людмила Стоянова и др.

ство между приказните и научнофантастичните елементи. Писателят влията в тях теми и идеи, характерни за научнофантастичния жанр – идеята за безсмъртието (в „Безсмъртният цар на света“, 1937), за срещата с чужда цивилизация („Среща в небесата“, 1939; повестта „Човекът на бъдещето“, 1939<sup>106</sup>), появяват се технологични чудеса. Същевременно в канавата на текста са вмъкнати приказни елементи (омайна вода, огнено цвете и др.) и те действат самостоятелно и на фабулно, и на езиково равнище, без да изместват обаче научнофантастичните. В отделни произведения на Коралов обаче („Среща в небесата“, „Хората на бъдещето“, „Електрическият човек“) научнофантастичните елементи вземат превес над приказните, което също е показателно за посоката на българската научна фантастика след 1945 г., където науката и технологиите се превръщат не просто в основен ресурс за изграждане на повествованието, но и в модус на мислене, онагледен и от жанра на научната фантастика, и от революцията на науката през XX век в различни области. Въпреки зададения превес, приказното като световъзприемане остава активно във всичките произведения на автора.

С извеждането и на приказните, и на научнофантастичните елементи, като съставна част от изграждането на историята, Коралов представя тази тясна връзка между двете поетики, която много ясно може да се проследи именно в детско-юношеската литература заради близката ѝ връзка с традицията на приказката. Заедно с мита и легендата, приказката „е между първите опити на човека да разкаже за желанието си да владее природата и да прозира в мрачните тайни на битието или поне само да изрази ужаса си от неизвестното“<sup>107</sup>. В научната фантастика има неповторим и главен фабулен мотив: „мотивът на фантастичните технически средства, около който се обединяват всички сюжетно-фабулни линии“.<sup>108</sup> Една от най-важните съставки на повествованието на научната фантастика, за която вече стана дума, е наличието на научно-технически елементи. В своето изследване „Въображаемото и реалното. Фантастиката в българската художествена проза“ (1987) Елка Константинова предлага фабулен модел на научната фантастика<sup>109</sup>, разкриващ на структурно ниво сходствата между стереотипите<sup>110</sup> на научната фантастика и на приказката, изграден върху морфологичния модел на вълшебната приказка на Вл. Проп. Няма да задълбочавам изследването на този модел, но е важно да отбележа работата на българските изследователи именно в извеждане на неоспоримите връзки на научната фантастика с традицията на приказките.

В последните десетилетия, по думите Светлана Стойчева, се раз-

---

<sup>106</sup> Преиздадена през 1943 г. и 1947 г. под заглавие „Хората на бъдещето“.

<sup>107</sup> КОНСТАНТИНОВА, Е. *Въображаемо и реално: Фантастиката в българската художествена проза*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1987, с. 134.

<sup>108</sup> Пак там, с. 133–134.

<sup>109</sup> На с. 138 от книгата.

<sup>110</sup> Понятието „стереотип“ е употребено от Е. Константинова не само в неговия тесен смисъл – на равнище структура, но и в по-широкия смисъл, зададен от Ст. Лем и К. Бартошински, като „универсално средство за информация“.

вива дълбокопсихологическият анализ на приказката „в изследователската традиция на К. Г. Юнг, според когото повтарящите се във фолклора на различни етноси приказни образи, мотиви и сюжетни ходове са всъщност отлят в архетипи (праформи) човешки психологически опит“.<sup>111</sup> От тази гледна точка през приказката бихме могли да проследим психологическото съзряване на приказния герой, ако използваме термина на Юнг за индивидуализацията му. В произведенията и на двамата автори (Е. Коралов и Елин Пелин) се наблюдава именно този процес – на психологическо съзряване на героя, на постепенната му индивидуализация и натрупване на знание след появата на книга (при Елин Пелин е „Книга на живота“, а при Коралов – „Слънчевата книга“), която ги насочва към опознаването на света, неговите закони, а оттам и към възможностите за личностно развитие и изграждане на научното познание.

Връщайки се към художественото наследство на Коралов, поместено времево през 30-те и 40-те години на ХХ век, не можем да пренебрегнем въображението, с което авторът е конструирал свят на бъдещето, който свободно борави с възможностите на ядрената енергетика<sup>112</sup>, с индивидуални летателни апарати<sup>113</sup>, със самолети, които разполагат не просто с автопилот<sup>114</sup>, а са управлявани от дистанция (в произведението „Самолет без хора“, 1941<sup>115</sup>). За тези истории Емил Зидаров пише следното:

Преди половин век, когато още нямаше и намек за ядрена енергетика, за роботика и за индивидуален летателен транспорт, той обрисова едно бъдеще, твърде близко до днешното, поне в техническо, ако не в нравствено отношение.<sup>116</sup>

Във фантастичния свят на Коралов са реализирани немалко мечти на

---

<sup>111</sup> СТОЙЧЕВА, С. *Приказката в българската литература през ХІХ век (Опити върху емпирията на приказката)*. София: Карина – Мариана Тодорова, 2009, с. 14.

<sup>112</sup> Първите ядрени реактори са построени през 40-те години, а през следващото десетилетие този вид енергетика навлиза по-сериозно в бита на хората.

<sup>113</sup> Идеята за летателните апарати откриваме още в мита за Дедал и Икар. Сред изобретенията на Леонардо да Винчи откриваме модели на летателни апарати. Орнитоптерът е едно от най-известните му изобретения.

<sup>114</sup> Гръцкият математик и философ Архит пръв изследва и прилага на практика идеята за полета. Той създава модел на летящ гълъб, задвижван с пара. През 1783 г. братя Монголфие (Жозеф-Мишел и Жак-Етиен), едни от пионерите във въздухоплаването, правят демонстрация с въздушен безпилотен балон, изпълнен с въздух. По същото време Жан Александър Сезар Шарл (техен сънародник) пуска във въздуха балон, изпълнен с водород. Безспорна е и работата на руския учен Константин Циолковски в областта на въздухоплаването и ракетостроенето. Първият авиационен автопилот е изобретен през 1912 г. от американската компания *Sperry Corporation*. През ХХ век безпилотните апарати (т. нар. дроневи) първоначално получават практическо приложение в осъществяването на военни мисии, а с днешна дата масовото производство на дроневи позволява и тяхното използване в бита.

<sup>115</sup> Препубликувано през 1946 г. във в. „Весела дружина“ под заглавие „Самолетът не отговаря“.

<sup>116</sup> КАРАПАНЧЕВ, Ал. Кораловиада. – *Тера фантастика*, 2017, бр. 16, с. 249.

науката, които, в десетилетията на писане на тези произведения, вече имат своята начален подтик за реализация: плаваща къща с функциите на подводница<sup>117</sup>; малки аероплани или, както се посочват на други места в историите за Жари, хвърчащи столчета, столчета-самолетчета („В страната, дето хората хвърчат“<sup>118</sup>); електрическият човек<sup>119</sup> (в „Човекът, който вижда всичко. Тайните на бъдещето“<sup>120</sup>), с изобразяването на който писателят не просто описва робота<sup>121</sup>, а конвергенцията между човека и машината, своеобразното съживяване на подобна материя, сливането на механичното и биологичното, макар и не на клетъчно равнище, както ще бъде реализирано по-късно в научната фантастика вследствие на развитието на нанотехнологиите и изкуствения интелект; самолет без пилот, който се управлява посредством лъчи и се движи чрез атомна сила; чуден апарат, „приличащ на телефон, но без жици“ („Самолет без хора“<sup>122</sup>, 1941) и много други устройства (т. нар. от

---

<sup>117</sup> Плаващата къща се появява за първи път в историята „Тайните на Слънчевата книга“, публикувана във в. „Весела дружина“ през 1934 г., а след това и в отделна книга през 1940 г. Не е случаен образът на плаващата къща, както и на водното пространство. Ако тръгнем по линия на възприемането на тези два образа в приказките, океанът например, отново интерпретиран в книгата на Нейолов, се възприема като океан-свят, океан-живот. Изобразяването на океана като жива Вселена се реализира през образите на острова и кораба. Припомням, че в океана живее и Морското момиче. Корабът и островът се противопоставят като пространства на прогреса и неопитомеността на природата. В легендата за потопа ковчегът е изобразен като къща, а в приказките корабите често са възприемани като дом. Космическият кораб „плава“ в космическото пространство. Както земният океан не е безразличен към своите обитатели или гости, така и океанът-космос не е просто фон на действието. Вселената в научната фантастика е действена – приятелска или враждебна, но никога безразлична към героя (вж.: НЕЙЛОВ, Е. *Вълшебно-сказочные корни научной фантастики*).

<sup>118</sup> Малките аероплани се появяват за първи път в историята „В страната дето хората хвърчат“, публикувана във в. „Весела дружина“ през 1933, а след това и в библиотека „Весела дружина“ през 1940 г.

<sup>119</sup> „В същата минута електрическият човек натисна едно копче при шията си и веднага желязната му ризница се затвори и отвътре излезе този, когото децата най-малко очакваха да видят на този пуст остров“. (От желязната ризница излиза създателят на това изобретение – бел. моя, Е. Б.) (Вж. Е. Коралов, *Електрическият човек*, 1940, с. 38.)

<sup>120</sup> Роботът (или електрическият човек) се появява за първи път в историята „Човекът, който вижда всичко. Тайните на бъдещето“, публикувана във в. „Весела дружина“ през 1936, а след това в отделна книжка под заглавие „Електрическият човек“ (1940).

<sup>121</sup> Както в приказката, така и в научната фантастика трансформацията, движението, материализацията могат да се разглеждат и като случаи от един общ тип – „съживяване“, имащо отношение към образите на живота и смъртта. От една страна, съживяването в научната фантастика би могло да се възприеме като съживяване на определена технология – роботи, киборги и др. Израз на подобна тенденция е биологизацията на техниката, която същевременно е жизненоважна за човека. Тя го предпазва от смъртни опасности, условията в космическото пространство, контактите с извънземни цивилизации и др. Според Нейолов самата времева структура на действието на много научнофантастични „умни обекти“ включва архетипната приказна схема „смърт – възкресение – съживяване“.

<sup>122</sup> Произведението излиза първо в Библиотека „Весела дружина“, а през 1946 г. и във в. „Весела дружина“ под заглавие „Самолетът не отговаря“.



Цветан Тодоров „научно вълшебно“<sup>123</sup>), с които биват запленивани малките читатели. Разкрити са им тайните на науката, но и отговорността на учения към собствените си творения, към използването им в полза на човека. Всъщност въпросният безжичен телефон (днешните мобилни устройства) се появява и в повестта „Хората на бъдещето“, където чуждата цивилизация използва малка кутийка като средство за комуникация.<sup>124</sup>

Първият допир на Жари със света на науката се осъществява в историята „В страната, дето хората хвърчат“, когато се запознава и с Морското момиче. Тя го вдъхновява за вълнуващо приключение, за да спаси своята майка, която, поела болката и сълзите на хората, лежи болна на дъното на морето. Морското момиче разказва на Жари за чудната страна на хвърчащите хора, в която всички са весели и щастливи, но само децата имат достъп до нея. За да стигне до въпросната страна, Жари преодолява множество

---

<sup>123</sup> В своето изследване „Въведение във фантастичната литература“ Цветан Тодоров обособява няколко подразделения на фантастичното: *вълшебно хиперболично, екзотично, инструментално и научно вълшебно*. В случая с описаните от Коралов устройства бих отбелязала съотнасянето им по-скоро към научно вълшебното, а не към инструментално вълшебното. По дефиниция на Тодоров в „инструментално вълшебното се наблюдават играчки и технически средства, неосъществими в определена епоха, които обаче са напълно възможни“ (ТОДОРОВ, Цв. *Въведение във фантастичната литература*. София: Сема РИШ, 2009, с. 51). Тук изследователят дава примери с летящото килимче, лековитата ябълка (все елементи на вълшебната приказка), „гръбата за далечно виждане“, а след това споменава хеликоптера, антибиотиците, бинокъла, които са надарени със същите свойства и в тях няма нищо вълшебно. От друга страна, за научно вълшебното твърди, че в него свръхестественото се обяснява по рационален начин, но въз основа на непризнати от съвременната наука закони. Споменава магнетизма, посредством който се обясняват „научно“ някои свръхестествени събития, само че като такива са от порядъка на свръхестественото. За разлика от вълшебното килимче и лековитата ябълка, които бихме могли да придърпаме към приказното, защото нямат реални научни основания, хеликоптерът, антибиотиците са присъствия от друг порядък и имат своите научни, а не свръхестествени обяснения, т.е. тук вече не става дума и за научно вълшебно така, както разбираме второто (като нещо магическо, неподлежащо на научни закони), а за научнофантастично, което, макар и да преминава на моменти границата на рационалното и да представя несъответстващи на здравия разум картини и образи (извънземни, чужди планети), е свързан с „вълшебство“ от друг порядък – научно-рационален. В произведението на Коралов не се наблюдава инструментално вълшебно присъствие поради факта, че изображенията от него постижения на науката не са неосъществими в епохата, в която твори авторът. Не става дума за свръхестествени предмети, които са изградени единствено от авторовото съзнание, а са приказни елементи, представени са изобретения на науката, които Коралов хиперболизира и доразвива, за да проследи бъдещата им еволюция. Но това е характерен за научната фантастика подход. Вълшебното в тези научнофантастични присъствия не е вплетено в представянето на технологични устройства така, както например във вълшебните приказки, но е част от светостроенето на историите.

<sup>124</sup> „След това по-старият от тях (...) извади друга кутийка от джоба си и започна с пеещия си глас да говори нещо. На Жег се стори, че веднага от кутийката се обади също такъв пеещ глас. Това беше някакъв телефон, който без централа се свързваше с някакви хора, кой знае колко далече“. Вж. КОРАЛОВ, Е. *Хората на бъдещето*. – В: *Тайните и чудесата на Слънчевата книга*. София: Коралов и Сие, 2007, с. 92.

препятствия – сблъсква се с разбойници, попада в капан на острова на мъдреците, от който може да избяга единствено след знанието, натрупано от прочита на „Огнената книга“, което познание обаче има и висока цена.<sup>125</sup>

Стъпка по стъпка Жари навлиза в тайните на познанието, за да се подготви за срещата с книгата на и от бъдещето – „Слънчевата книга“. И тук приказните елементи се прокрадват като част от процеса по достигане до този магичен град с хвърчащите хора. Появяват се образите на острова, подводният дом на Морското момиче и пр. Героят преминава през препятствията, за да спаси братя на Морското момиче Талаз, с разписанията от „Огнената книга“. Островът на разбойниците е достъпен само ако се следват знаците по пътя: кървава ръка, появяваща се на първата от трите скали по маршрута на Жари, откриването на бялата чаша и черния кон, като предупреждението е да се пази от черната чаша и белия кон.

Вплитането в повествованието на приказни елементи е важен етап от съзряването на героя за друг тип познание – научното, което е невъзможно без зададената от вълшебните предмети и влияния картина на света и нейното конструиране от страна на Жари. Този подход е характерен за голяма част от произведенията на Коралов – не просто преходът от вълшебното към научното, а важноста и на двата типа познание, опит за възприемане на явленията в човешкия живот, които не се изключват взаимно. Произведенията разкриват традицията на развитието на фантастичния образ и неговото неизбежно присъствие в основите на изграждането на научнофантастичния образ; извеждат важни аспекти от еволюцията на фантастичната литература. Същевременно тези два типа познание онагледяват и процесите по изграждане на въображението на детето, което в творчеството на Коралов е позиционирано на границата, отвъд която то се превръща в юноша, а оттам и във възрастен индивид.

В страната на хвърчащите хора компанията на Жари, пристигнала благодарение на бронзовия конник, се натъква на чудесата на науката, особено малките аеропланчета, приличащи на хвъркати столчета с кормило. Отново се осъществява преход от, но и близост между, приказното към научното, с описанието на едно и също действие – полета – с различни средства. Колко лесно, мисли си Жари, „било да хвъркне човек във въздуха! В тяхната родина имаше само тежки аероплани“.<sup>126</sup> Това е страна, в която парите нямат стойност, всеки получава това, което иска. Хората имат достъп до безплатни дрехи, а храната се появява от железни прозорчета след натискането на бутон. Жари се озовава в пространство на бъдещето, жителите са 100 години по-напред в своето развитие – годината е 2033. Всички изобретения са записани в една дебела книга – „Слънчевата книга“, която

---

<sup>125</sup> Огнената книга се намира на Острова на мъдреците. Според закона на острова всеки има право да прочете книгата. Веднъж натрупал обаче познание от нея, човек остава затворник на въпросния остров, пазещ тайните на знанието на света.

<sup>126</sup> КОРАЛОВ, Е. *В страната дето хората хвърчат*. Библиотека „Весела дружина“. София: Доверие, 1940, с. 74.

може да се чете само при изгрев слънце. До това утопично пространство не се достига лесно, а по необикновен начин, защото „ако някой се опита да дойде от вашите страни, които са сто години назад, в нашата, или от нашата, която е сто години напред във вашите, умира“.<sup>127</sup> В книгата „Хвъркащият автомобил“ (1934)<sup>128</sup> героят е изобретател, който посвещава живота си на усъвършенстването на апарати и машини. Създава, въпреки подигравките на хората от града, автомобил, който се движи във въздуха: „До златната скала ще може да се стигне само с един нов апарат, който аз бих нарекъл хвъркащ автомобил. Той ще може да върви по улиците, а също тъй ще може и да прехвърча известни разстояния“.<sup>129</sup> В историята превес вземат приключенските елементи (Ринг излита с автомобила към Златната скала в търсене на съкровището, необходимо на неговия учител, за да си върне продадената от него къща), а чудесата на науката са спомагателен елемент.

В друга история за Жари и Морското момиче „Тайните и чудесата на Слънчевата книга“ (1940) приказното продължава да действа като средство за разгръщането на художествения свят. Морското момиче има право да излезе на брега само три пъти. Описани са плодове, приличащи на ябълки, пълни с мазна течност, с която човек, ако намаже своето тяло, може да „се спусне във водата и няма да се удави. Тая мас образува една тънка прозрачна и еластична обвивка, която пази хората от водата и те могат да дишат във водата...“<sup>130</sup> На фона на тези фантастични приказни елементи, като помощни средства за справяне в различни ситуации, които нямат съпоставимост с реални научни средства (човечеството все още не е измислило мас, която да притежава функциите на водолазен костюм), но насочват към идеята за водолазния костюм<sup>131</sup>, се появява описанието на подводница, представена като плуваща кръгла къща (подводницата вече е позната на света), с ослепителни прозорци, а отпред с голям електрически фенер, направена от метал, приличащ на сребро. В историята е вкарано и чудновато електрическо огледало, измислено от учен, на което може да се види всичко, по същите „физически закони“<sup>132</sup>, по които чрез радиото може да се слуша разговор от другия край на земята“.<sup>133</sup>

В произведението „Градът на Жари“ (1941) героите създават на един остров мечтания град с помощта на указания от „Слънчевата книга“, от която черпят познание за построяването на техника, необходима за стро-

---

<sup>127</sup> Пак там, с. 78.

<sup>128</sup> Произведението е издадено във в. „Весела дружина“ през 1938 г.

<sup>129</sup> КОРАЛОВ, Е. *Хвъркащият автомобил; Ринг и златната скала*. София, 1934., с. 3–4.

<sup>130</sup> КОРАЛОВ, Е. *Тайните и чудесата на Слънчевата книга*. Библиотека „Весела дружина“. София: Доверие, 1940, с. 5. (Историята е публикувана във в. „Весела дружина“ през 1934 г.)

<sup>131</sup> Гмуркането под вода се практикува още от древността и е свързано не само с набавяне на препитание на хората, но и с интерес към богатствата на морското дъно. Леонардо да Винчи е от първите учени, които създават ефективен метод за гмуркане под вода – камера за спускане под водата с форма на камбана.

<sup>132</sup> Възможността на интернет в момента ни позволява да се пренесем до всяка точка на света.

<sup>133</sup> КОРАЛОВ, Е. *Тайните и чудесата на Слънчевата книга*, с. 48.

ежа. Електрическият плуг с крила (прилича на малък аероплан и лети по земята като автомобил), който сглобяват, може да изкопае цели метри дълбочина: „...хвъркатото рало дълбаеше земята, а от двете му страни крилата изхвърляха дъжд от пръст...“.<sup>134</sup> Жари управлява това чудно устройство с малко електрическо кормило. За да се справят героите с трудностите при строежа на града, необходимо е да слезат в подземен град (своеобразна препратка към долната земя), от който бандитът Зег-Зег крои планове за възпрепятстване на работата на строителите. След множество препятствия Слънчевият град е построен.

И не след дълго в огрените от слънце води при брега на Слънчевия град се нареди една ескадра от чудно хубави плаващи къщи. Тая ескадра заминаваше да доведе бащите, майките, братята и сестрите на строителите на Слънчевия град.<sup>135</sup>

Ако позиционираме това произведение на Емил Коралов в контекста на 40-те години, описанията на града на бъдещето, създаден с помощта на технологичните чудеса, може да се каже, че вече българската детско-юношеска научна фантастика разгръща и първата си утопия. Представено е бъдеще, в което населението, щастливо и спокойно, ще се радва на благодатните плодове на науката и технологиите. Подобно безметежно съществуване би могло да се възприеме и като реализация на мечтите за обетованата земя, която новата власт след 1944 г. се опитва да създаде с цел манипулиране на социалното въображение на подрастващата младеж.

В статия на Пеньо Русев творчеството на Коралов е разгледано през идеологическия ключ – както с коректните спрямо новата художествена посока изображения, така и с отклоненията от нея. Още в самото начало Русев отбелязва, че развитието на Коралов „като писател за деца и юноши (...) представя бавен и доста мъчителен път към реалистичното творчество“.<sup>136</sup> Критикът насочва острите си стрели към фантастичното в произведенията на автора и прекаления акцент върху него за сметка на реалистичните елементи. Изтъква и незадоволителен идеен мироглед. През 50-те години това е един от интерпретативните ключове, през които оперативната критика четете художествената литература – сближаване на фантастичното с реалистичното и идейния мироглед на писателите. За Русев не всяка фантастика има реалистично-художествена значимост. Тя е прогресивна и реалистично-художествена, когато служи на твореца да разкрие важното в живота и да въвлече читателя в преобразованията на действителността. Реакционна и антихудожествена е в случаите, когато е самоцелна и цели да откъсне

---

<sup>134</sup> КОРАЛОВ, Е. *Градът на Жари: Приключението на Жари и морското момиче*. София: Весела дружина, 1941, с. 20.

<sup>135</sup> Пак там, с. 62–63.

<sup>136</sup> РУСЕВ, П. Творчеството на Емил Коралов за деца и юноши. – *Септември*, 1951, кн. 4, с. 145.

читателя от проблемите на живота, да приспи неговото съзнание и накрая да го заблуди. Във фантастичните си романи и приказки, пише Русев, „Коралов не е наясно по този мирогледно-методически въпрос“<sup>137</sup>. И все пак не всички произведения на писателя се отдалечават от идеологическите догми. Коректно идейно представени са първите му истории, в които със средствата на фантастиката и приказката писателят загатва идеала на комунизма. В „Жари и Морското момиче“ и „Приключенията на Жари“ Русев вижда герои, които са не само учени и откриватели, но са и борци за свободен и щастлив живот, каквито са комунистическите герои. Именно градът на хвърчащите хора е реализация на мечтаната комунистическа утопия – град на свободно и щастливо общество, където няма бедни, нито богати, а магазините са без продавачи. Всеки жител на града получава необходимото, за да живее без лишения. В тези произведения, въпреки приключенията и фантастичното присъствие, са изведени важни и осъзнати страни на живота, а авторът не е откъснат съвсем от обществената действителност. Фантастиката тук служи като средство за разкриване на известна прогресивна идейност на автора. Но Русев, въпреки позитивите, изведени за първите произведения на автора, укорява писателя в оттегляне от прогресивното писане, защото заживява в ограничените си интереси на интелегент, потънал във водите на буржоазно антиреалистичното виждане. Макар и да продължава темата за борбата в своите произведения, тя вече е тълкувана в духа на идеалистическия и националистическия дух. Привидно идеологически приемливи, историите на Коралов потъват в буржоазното бласто.

На фокус са и романите „Човекът, който вижда всичко“ (преименуван на „Електрическият човек“) и „Човекът на бъдещето“ (преименуван на „Хората на бъдещето“). И макар героите да са силни личности, борци за свобода, които мразят робството и дават живота си за своя народ, представената борба за свобода в националистически дух, разделянето на героите на добри и лоши, според Русев служи на класовите интереси на буржоазията. В тези произведения критикът вижда извърщане напълно към духа на буржоазията юношеска литература. В романа „Към свободната страна“ критикът улавя профашистко деформиране на действителността. Жари и приятелите му спасяват двама македонци и ги изпращат в „освободената“ от германците тяхна родина. Тук фантастичното е не само антихудожествена условност, която замъглява съзнанието на читателя, а внушава подчертано реакционни схващания.

Въпреки че след 1944 г. постепенно Коралов се дистанцира от фантастичната литература и преминава в полето на реалистичната, „не е писател с установен мироглед и свой метод“, колеблив е и все повече се отклонява от реалистичното виждане – особено във фантастично-приключенските си романи. В „Дъщерята на партизанина“ и в „Каблешково гори“ критиката вече вижда идейна яснота.

Най-голямата слабост на писателя по отношение на произведенията, пи-

---

<sup>137</sup> Пак там, с. 145.

сани преди гореспоменатата година, е амбивалентното представяне на борбата, в която няма белези на класовост. Това е типично идеалистично и удобно за буржоазията тълкуване на борбите в живота. Борбите между добрите (учените и героите) и лошите (разбойници, властолюбивите и алчни завистници и егоисти) не са резултат от класов антагонизъм, не са свързани и с икономическо погисничество и експлоатация. Причините лежат извън обществото. Подобни слабости критикът вижда и в липсата на класова основа в борбата. Съветът на Русев към Коралов е по-скоро да овладее метода на социалистическия реализъм и да поведе сериозна борба за преодоляване на недостатъците на стария си художествен метод. Разгромяващата фантастичните произведения на Коралов статия е от малкото, които все пак обръщат внимание на любимите на много читатели истории за Жари и неговите приключения. Критиката сякаш си затваря очите за този етап от творческия път на писателя, а акцентът, дори при обзорни статии, е поставен върху реалистичните му произведения. Жари, разбира се, в отделни статии също се споменава, то без излишни навлизания в спецификата на все пак сериозното присъствие на книжките в библиотеките на малките читатели.

Статията на Пеньо Русев е показателна за критическите тенденции в мисленето изобщо за фантастичното като присъствие в детско-юношеската литература в десетилетието, в което е публикувана. Това е период, който обръща внимание на фантастичните произведения с оглед на тяхната изплъзваща се от реалността образност, идейни посоки и пр. Фантастиката сериозно е придърпана към реалността, към пресъздаване на новия живот, изискващ апологизиране на социалистическото строителство, адекватен идеологически мироглед, неизбежно повлиял и на светостроенето на този тип литература. Интересът на писателя към научните теми и въвеждането в неговите произведения на техническите чудеса не са интересни за критическото перо, защото не апологизират постиженията на съветската наука и техника. С ограничения си поглед върху научнофантастичните елементи в произведенията на Коралов, отказът от поставянето на тези произведения в световния контекст на развитието на науката и технологиите, критиката навлиза в идеологически посредственото осмисляне на този дял от родната ни литература, очевидно през 50-те и 60-те години. Приключенията на Жари, Морското момиче и техните приятели не без основание можем да твърдим, че потъват в блатото на „черната фантастика“<sup>138</sup>, както нарича некоректните идеологически фантастични произведения Петър Рудар, а Коралов постепенно се и дистанцира от ранното си творчество.

### **2.1.2. Раздвижване на приказните граници: науката и бъдещето**

След средата на 30-те години Коралов проявява все по-голям интерес и към темата за срещата с другопланетен вид, разгръща въображението си при описание на технологични открития, популярни през XX век – летателните апарати и изкуствения интелект. Произведенията „Среща в небе-

<sup>138</sup> Вж.: РУДАР, П. *Детската литература и нейните творци*. Т. 1. София: Хемус, 1986.

сата“ и „Хората на бъдещето“ поставят характерните за научнофантастичния жанр въпроси за възможността да съществува живот на други планети, за начина на протичане на комуникацията с инопланетяни, за степента на развитие на разумния живот във Вселената. В тези произведения, които са извън историите за Жари и Морското момиче, Коралов дава превес на научнофантастичните елементи.

В „Хората на бъдещето“ чужда цивилизация пристига на Земята, за да търси важна за нея руда и се сблъсква с двете крайности на реакциите на земните обитатели – враждебността и доброжелателството. Подобно развитие на историята дава възможност на автора да разкрие изостаналостта на човека в емоционалното и духовното развитие, но същевременно акцентира върху вярата, че младите поколения по-успешно се адаптират към другия, различния и успяват да изградят емоционална и интелектуална връзка с пратениците на планетата Зия. Рибарчето Жег влиза в контакт с пеещите хвъркати хора и по-конкретно с момичето Ли. Приключенският елемент в произведението на Коралов е важен за развитието на историята, съществен типологичен белег на класическата детска литература, но е и един от ключовите компоненти на детско-юношеската научна фантастика. Авторът рисува хората на бъдещето (и инопланетяните, и земните жители, които са развили своята емоционална интелигентност) като способни на истинско приятелство, добри, честни, миролюбиви, високо културни, овладели съвършено техниката. Същевременно извежда полярността на човешкото същество, което се развива в две емоционални крайности. Бъдещето принадлежи на човека, който е емпатичен и в синхрон с емоционалното и рационалното си развитие.

Въпреки че голяма част от събитията в научната фантастика се случват в бъдещето, натоварено с ясно изразена идейно-естетическа функция, тези събития са насочени към настоящето, към битуващата действителност. Това са произведения със силен социален заряд. Отразяват някои тенденции във взаимоотношенията между хората, които при определено научно-техническо развитие могат да постигнат или хармония, или да деформират човечеството.

Писателят представя именно такава история, в която с появата на космическия кораб първоначално човекът го възприема през наличния познавателен инструментариум, през фолклорно-митологичната наплатеност при възприемане на различното: змей, русалка и др. Навлизането на чудесата на науката на „нашествениците“ в живота на местното население, разкрива неговата изостаналост, свързана не само с интелектуалния дефицит да осмисли изобретенията на другия вид, но и с наличието на агресивни инстинкти, провокирали войни и хаос. И още – разгръща атавистичните морални и етични категории на човека, неспособен да възприеме това, което не е в състояние да разбере напълно. Поради тази причина и самите инопланетяни отказват да споделят своите знания с човечеството:

...земните жители сами трябва да постигнат това, което сме постигнали ние. Те трябва сами да открият и построят изобретения като нашите, за да бъдат достъпни за тях и да разберат величието на науката. С нашите изобретения те още не могат да си служат, защото не са дорасли за тях.<sup>139</sup>

Подобно заключение, в което е споменато, че човечеството по собствения път трябва да достигне до необходимото познание, за да създаде толкова съвършени изобретения, е съществен, често срещан, елемент на авторовото послание за пътищата на развитие като цяло на науката и за връзката ѝ с природата във всичките ѝ форми.

В своето есе „Двете еволюции“ Станислав Лем много точно формулира тази връзка:

Образно казано човекът трябва да изгради между себе си и природата цяла верига от звена, в която всяко следващо звено ще бъде по-мощно – като усилвател на разума – от предишното.<sup>140</sup>

Подобна идея, представена от Лем, е проектирана като визия и в научната фантастика. Развитието на човешкото познание е тясно свързано с еволюцията на това, което природата е създала. Всяко директно съперничество, несъобразяване с природните процеси (намесата на науката в човешкото тяло например с цел неговото усиляване, усъвършенстване), имащи хилядолетна история, обрича *Homo sapiens* на провал. Изграждането на верига от звена между човека и природата е част от цялостната р/еволюция на човечеството, част от процеса на сблъскването не на сили, а на мисли, които ще дадат по-стабилна основа и перспектива да се овладеят и недостъпни за човешкия мозък свойства на материалния свят. Тези междинни звена, отново представени през идеята на Лем за техноеволюцията, ще бъдат „по-умни“ от техния конструктор-човек. По-умни в случая не означава непокорни, а изградени върху основата на естествените процеси в природата и същевременно с мисълта за съхраняване на човешкото, което в епохата на научно-технически ускорения става все по-проблематично и трудно.

Макар и да представя позитивистичното въздействие на новите технологии върху човешкия живот, с оглед и на читателската аудитория, Коралов не остава встрани от темите за пътищата на развитие на човешкото познание и самостоятелната еволюция на човешкия вид, който е необходимо да се съобразява със и да следва законите на своята природа (в биологичен, интелектуален и емоционален аспект) и темпото, с което преминава от едно в друго звено на развитието на разума.

В другото произведение („Среща в небесата“) отново е обърнато внима-

---

<sup>139</sup> КОРАЛОВ, Е. Хора на бъдещето. – В: *Тайните и чудесата на Слънчевата книга*. София: ИК Коралов и Сие, 2007, с. 126.

<sup>140</sup> ЛЕМ, Ст. Двете еволюции. – *Съвременник*, 1986, № 4, с. 476.



ние на стремежите на науката към разширяване на познанието, този път извън пределите на планетата Земя. Емил Коралов описва приключенията на героите д-р Бел (известен астроном и изобретател), екипажа на въздушния кораб<sup>141</sup> и малкия Землин<sup>142</sup>, които се отправят на пътешествие към Венера. Писателят провокира читателите да мислят за съществуването и условията на живот на друга планета („А ще може ли там да живеят? Има ли въздух за дишане такъв, какъвто трябваше на техните бели дробове?“<sup>143</sup>); за отговорността на учените, създали средства за пътуване извън Земята; за съхраняването на човешкия живот в друга среда и за вероятността човек да се превърне в жертва на собствените си стремежи (д-р Бел казва на Землин преди полета: „Е, щом толкова искаш да бъдеш и ти жертва на науката, иди при моите помощници да ти дадат облекло за пътя, кислороден джобен апарат и всичко необходимо“<sup>144</sup>) с оглед на разширяване на познанието за Вселената и търсенето на мястото на човека в нея.

В „Среща в небесата“ е реализирана човешката мечта за срещата с другопланетен вид. Именно тази амбиция на *Homo sapiens* за усвояване на непознати космически пространства, Коралов представя през жертвоготовността на астронавтите да натрупат познание на цената на живота и засяга характерен за научнофантастичната литература проблем – проблемът за непреодолимия антропоцентризъм на човешкото познание. Израсъл на Земята, или носещ бремето на земния си произход като светоусещане, ученият възприема света само през призмата на собствения се опит и опита на своя вид. Единствено постигането на баланс между това, което науката изисква като средства за познание, и човешките духовни пътища за достигане до него са по-успешна база, върху която може да се изградят познавателните структури на изследванията. Ем. Левинас много точно го е изразил: „Досягайки човека, ученият си остава човек, въпреки цялата аскеза, на която се подлага като учен“<sup>145</sup>.

Детско-юношеската научна фантастика не се оттласква от сценариите на жанра да представя опитите на човешкото същество да проникне в чуждото, без да му налага утвърдени вече познавателни схеми за опознаване на различното, екзотичното, неопределеното. Въпреки че планетата Венера е описана като враждебна, астронавтите попадат на местни жители, които, макар и отблъскващи, приличат на земните, но са в начален етап от своето развитие. Описани са като грозни, страшни, с голяма уста, малки очи и буйна червеникава коса: „Само тая коса и медночервеникавата кожа на телата

---

<sup>141</sup> „От пет години, далеч от света, аз работя над две мои изобретения: откритието на уред, с който да надникна в тия планети и един въздушен кораб, един щепелин, с който мога да стигна на най-прекрасната от всички планети Венера.“ (Цитатът е от „Среща в небесата“, 1939, с. 5.)

<sup>142</sup> В първата публикация на историята („Деца от две планети. Експедицията на д-р Бел“, 1936) името на момчето е Олей.

<sup>143</sup> Цитатът е от „Среща в небесата“ (1939), с. 33.

<sup>144</sup> Пак там, с. 17.

<sup>145</sup> ЛЕВИНАС, Е. *Другояче от битието, или отвъд същността*. София: Сонм, 2002, с. 90.

им ги правеха хубави. Сред полетата те изглеждаха като големи живи цветове на дивата природа!<sup>146</sup> Жителите на Венера, много по-едри от земните, ядат главно сурово месо и се занимават с лов и скотовъдство. Коралов ги описва като земните жители в зората на тяхната еволюция. По сходен начин са описани от Елин Пелин и жителите на Луната, които също, спрямо човечеството, са в начален етап на развитие.

Стъпването на Венера започва с уподобяване и назоваване на различни форми със земни, познати на астронавтите, за да се опитат да осмислят по някакъв начин ужасяващата враждебност на пейзажа. Причудливите форми на планетата биват привлечени към човешкото познание. На тази планета животът и растителността са уподобени на земните форми – такива, каквито са били преди хиляди години в зората на развитието на живата и неживата природа. След множеството приключения<sup>147</sup> д-р Бел и неговият екип попадат на доброжелателно настроени племена, а малкият Зеблин се сближава с момиче от планетата Марс. Зеблинните жители спасяват племената от наводнение, предизвикано от силен дъжд, и се връщат на Земята заедно с новите си приятели от планетата Марс.

Въпреки враждебната на моменти обстановка на Венера, Коралов описва позитивен, романтичен финал между двамата влюбени, подходящ за детската аудитория, за която са предназначени произведенията. Подобен патос неизбежно присъства в четивата за подрастващото поколение с оглед все пак на вярата, че дори и жителите на друга планета, макар и изостанали в своето развитие, да са груби и ужасяващи, у тях се проявява доброта и желание да помогнат на другия, независимо колко е чужд.

В историята „Самолет без хора“ авторът описва летателен апарат, който се управлява от дистанция. Но тогава как лети той? Каква могъща сила го движи? Кой го управлява? Всичките тези въпроси са експлицитно поставени като важни и то от героя Мак, който е летец, но се сблъсква с неясни закони, движещи въпросното чудо на техниката: „Той чувстваше само едно, че пред него е някакъв необикновен самолет, някаква тайна, която никой още на света не знаеше“<sup>148</sup>. Мак попада в града от стъкло (наричан и града на Жари), където става свидетел на живота на високотехнологично развито общество, в което храната се доставя с натискане на бутони, а превозните средства са усвоили въздуха като възможна „пътна инфраструктура“. Ние сме напред с изобретенията си със сто години спрямо вас, казва Жари на чужденеца: „След сто години, може би и вие също ще имате такива

<sup>146</sup> КОРАЛОВ, Е. *Среща в небесата*. Библиотека „Весела дружина“. София: Доверие, 1939, с. 39.

<sup>147</sup> Героите са хванати от местното население и заключени в клетки. Малкият Зеблин среща чудноватото момиче от Марс, което със своя баща учен са попаднали на Венера, защото тяхната собствена планета постепенно е започнала да променя своята среда, превръщайки се в непригодна за живеене.

<sup>148</sup> КОРАЛОВ, Е. *Самолет без хора*. Библиотека „Весела дружина“. София: Доверие, 1941, с. 21.

столчета и може би ще имате и такива самолети без летци<sup>149</sup>.

Присъствието на летеца в произведението не е случайно. Посредством образа на Мак писателят представя сблъсък между настоящето и бъдещето в свят, в който паралелно се развиват две общества, разделени от бездната на науката. Този сблъсък е изложен чрез появата на летателния апарат и несъответствието между натрупаното от летеца знание и опит в областта на летателните машини и новата машина, която по външен вид е разпознаваема, но се движи с помощта на по-развити научни постижения. За разлика от натрупаното знание на другопланетния вид, което той отказва да сподели със земните жители, защото отговаря на законите и развитието на друга наука и разум, в „Самолет без хора“, става дума за земна, колкото и напреднала да е, наука, и преноса на знанието е между един и същи вид. Оттам и възприемането му се случва по-лесно, защото подлежи на друга логика – земна.

В книгата „Електрическият човек“ Емил Коралов описва образа на учения като пионер, призван да поведе човечеството към бъдещето и да разкрие тайните на природата – една хилядолетна мечта на човека, който „се бори с природата, с нейните стихии и с нейните тайни, за да разбере как става всичко и за да направи живота по-хубав“<sup>150</sup>. Ученият е открил формулата, с която създава електрически човек, улавящ звукови вълни от всяка точка на града. Умее да говори и да се подчинява на своя създател. Ученият сам е създал своята прислуга – електрически хора. Писателят отива по-далеч в описанията на електрическия човек, като загатва, макар и в духа на описанието за деца, за бъдещата конвергенция между човека и машината.

В същата минута електрическият човек натисна едно копче при шията си и веднага желязната му ризница се разтвори и отвътре излезе този, когото децата най-малко очакваха да видят на тоя пуст остров.<sup>151</sup>

В историята за електрическия човек Коралов извежда на преден план важността на науката за развитието на човечеството и позитивния ѝ ефект върху бъдещето.

Посредством вплитането на фантастични елементи, привнесени от различни темпорални нива на културното и литературното наследство, Емил Коралов изгражда мост между миналото и бъдещето, чиято връзка е невъзможна без опората на традицията, а самата природа на фантастичното той я полага и в историческия, и в литературния контекст на времето, в което са създадени неговите произведения. Време на научно-технически чудеса, задаващо различни рамки на мисловно конструиране на новата приказка, родена от въздействието на нахлуващата в живота техника, в която полетите, трансформациите на телата и пътуванията в други светове (пъту-

<sup>149</sup> Пак там, с. 34.

<sup>150</sup> КОРАЛОВ, Е. *Електрическият човек*. Библиотека „Весела дружина“. София: Доверие, 1940, с. 8.

<sup>151</sup> Пак там, с. 38.

вания във времето, междупланетни пътувания) разкриват битието на човека и досега му до чудесата на света с нови средства.

Емил Коралов създава своите фантастични светове с мисълта за малките си читатели и грижа към описанието на идеите, които им предава, за чудесата на науката, за отговорността на учения към откритията. Героите са силни, обаятелни, носещи редица положителни качества, съществени за изграждането у детето на силно развито чувство за важноста на приятелството, за състрадание към бедните, за справедливост, непримиримост към неpravдите и не на последно място – за благородство и хуманизъм, вяра в силата на знанието и свободния дух.

### 3. Елин Пелин

Белетристичното творчество на Елин Пелин в областта на детската литература е значително. То обхваща приказки, анекдоти, разкази, главно хумористични. Майстор на описанието на природата, писателят създава ярки, наситени емоционално картини на бита на българина, осмислени персонажи, които оставят следа в съзнанието на читателя дълго време след прочита на произведението. Такъв ярък персонаж е и Ян Бибиян, емблематичен образ на пакостливото дете, което се трансформира в любознателен и буден юноша, поел в ръце своята съдба и решен да промени света, в който живее. Историите за момчето претърпяват множество преиздания и дълги години вече присъстват в списъците с препоръчителна литература за IV клас.

#### 3.1. Елин Пелин като фантаст

За първи път романът „Ян Бибиян. Невероятни приключения на едно хлапе“ е публикуван в броеве 2–24 от януари–юни 1933 г., а „Ян Бибиян на Луна-та“ – в броеве 3–36 от септември 1933 до юни 1934 на детско-юношеския седмичен литературен вестник „Пътека“.<sup>152</sup> След появата на всички части на романите във вестника Елин Пелин ги издава и в книга.<sup>153</sup> На страниците на изданието писателят се среща с художника Минчо Никифоров<sup>154</sup>, изиграл важна роля за изобразяването на образа на Ян Бибиян. Наред с началото на текста и първата илюстрация, на първа страница в „титулната“ картина Минчо Никифоров е нарисувал снежен човек и три деца, които играят около него – в едно от тях ще разпознаем Ян Бибиян. Героят е хлапе „то не приличаше на другите деца от градчето“ – с коса, която прилича на „изгоряла от слънцето трева, през която е минала

---

<sup>152</sup> Вестникът е редактиран през първите две годишнини от Елин Пелин, Димитър Подвързачов и Йордан Сливополски – Пилигрим.

<sup>153</sup> През 1933 г. „Ян Бибиян...“ е издаден от изд. „Хемус“ в тираж 4000, а Елин Пелин получава 2000 лв. хонорар.

<sup>154</sup> Минчо Никифоров е поканен във вестника като водещ илюстратор.

цяла черда телци<sup>155</sup>. Минчо Никифоров създава рисунки към ключови сцени, като избраният подход напълно отговаря на закачливия и забавен тон на текста. Първото изображение на Ян Бибиян „носи онази схематичност на бързата рисунка, характерна повече за карикатурен образ, поместен в седмичен вестник. Визуалният разказ обаче събира в себе си енергията на взаимопроникващите се линии на текст и образ“<sup>156</sup>. В следващите издания Ян Бибиян придобива друг облик<sup>157</sup>, съобразен вече с промяната в политическата система след 1945 г.

За създаването на самите романи Елин Пелин казва: „Един ден поисках да покажа на децата как си изпащат, когато са непослушни, и какво става с тях, когато се поправят. И ето, така се създадоха книгите на Ян Бибиян“<sup>158</sup>. Съпругата на автора (Стефана) си спомня, че когато синът им (Боян) бил малък, имал в детския си речник като любима фраза „ян бибиян“. Така се родило името на героя. Елин Пелин живо се интересува от развитието на науката и техниката, оказали влияние върху писането на романите за Ян Бибиян. Той дълго обмисля идейно-сюжетната основа на романа. Прочита множество статии и книги, свързани с техниката и астрономията. Изработва и радиоприемник. През 20-те години у нас се появяват и преводите на Х. Уелс „Първите хора на Луната“ (1900, 1923), на Алексей Толстой „Аелита“ и някои от историите на Жул Верн. Това са произведения, които също оказват влияние за написването на романите за Ян Бибиян.

Произведенията на писателя събуждат голям интерес у малките читатели на в. „Пътека“, особено в столицата. Много от тях (по спомени на Йордан Сливополски - Пилигрим) „често причаквали писателя сутрин пред къща-музей „Иван Вазов“, за да се осведомят предварително и от него „каково ще стане по-нататък с Ян Бибиян“<sup>159</sup>. Сред читателите на „Ян Бибиян“ е и писателят Петър Незнакомов, който по времето на излизането на историите е 10–11-годишен, споделя вълнението си от очакването на броевете на в. „Пътека“, където са публикувани частите на романите.

Малките орфани и изпепелени от четене вестничета „Пътека“ (...) преминаваха от ръка на ръка, ценяха се като най-скъпо съкровище, заменяха се с най-редки пощенски марки.<sup>160</sup>

Любопитно е да се спомене как се променят интересите на децата от контакта с произведенията на Елин Пелин. Незнакомов споделя за игрите с

---

<sup>155</sup> ЕЛИН ПЕЛИН. Ян Бибиян. Невероятните приключения на едно хлапе. – В: *Събрани съчинения*, т. 9, София: Български писател, 1959, с. 7.

<sup>156</sup> МИТЕВА, М. Минчо Никифоров и първото изображение на Ян Бибиян в контекста на периодиката за деца от 1930-те години. – *Проблеми на изкуството*, год. 52, 2019, бр. 2, с. 24.

<sup>157</sup> Четвъртото издание на романа през 1948 г. е с по-реалистичен образ на Ян Бибиян, тялото му има „реална“ плът.

<sup>158</sup> ЕЛИН ПЕЛИН. Ян Бибиян... – *Събрани съчинения*, т. 9, 1959, с. 343.

<sup>159</sup> ГЕНОВ, К. *Елин Пелин – любим писател на малките*. София: Народна младеж, 1972, с. 108.

<sup>160</sup> НЕЗНАКОМОВ, П. Една фантастична мечта, която днес в космоса ни носи... – *Антени*, бр. 18, 30 апр. 1979, с. 15.

децата от квартала, в които мечтите им, първоначално провокирани от далечната и екзотична Африка, където полетите на мечтите им се носят върху сал, се насочват към далечната Луна и желанието да създадат космически кораб.

Всичко това, разбира се, днес изглежда доста смешно. Днешните десетгодишни момчета, възпитавани и обучавани всекидневно от телевизията, знаят повече от самия Елин Пелин по онова време. Неговите описания на странната летателна машина, която той дори не нарича ракета, звучат сега съвършено наивно, но едно трябва да се признае – още пред 45 години писателят-реалист е усетил накъде един ден ще се устреми с целия си технически гений човечеството, та дори и малкият балкански народ – българският.<sup>161</sup>

Полетите на въображението в творчеството и на Емил Коралов, и на Елин Пелин подхранват научните копнежи на малките читатели и ги провокират да мечтаят за космически пътешествия, за други планети. В бележка към втората част на романа Елин Пелин задава основната идейно-художествена задача:

Неговите страдания и борбата му да се освободи от злото облагородиха душата му, калиха волята му, направиха го смел и предприемчив. (...) Ян Бибиан се качи на Луната и можа да постигне мечтата, която от векове е движила непримирими учени с буйна фантазия.<sup>162</sup>

Моделирането на собственото битие, изграждането му спрямо моралните и етичните норми, духовни търсения, изобразено в историите за Ян Бибиан, можем да изразим и с това, което Ортега-и-Гасет нарича „фантазиращо същество“<sup>163</sup>, т. е. същество, което е способно да се откъсне от реалността, да остане при себе си, изобретявайки осъществен от самия него „свят“. Човекът-техник се старее да открие скрита машина (в случая героите на авторите попадат на познанието, поместено в „Слънчевата книга“ и „Книгата на живота“), която да задейства конструкторския импулс, необходим за реализиране на целите на героите за удовлетворяване на техните потребности за развитие. Но потребностите са също така изобретение: „то е това, което във всяка епоха, народ или личност иска да бъде човекът“<sup>164</sup>. Плътно моделираните образи на героите овеществяват стремежите на човечеството, насочило поглед към звездите и бъдещето, към осъществяване на живота в определен проект или програма на съществуване. Въпросната жизнена програма за себеконструиране, за превръщането на Ян Бибиан в събирателен образ на човечеството, стремящ се към преодоляване на собствените си физически и мисловни бариери, а оттам и в превръщането му в човек-техник, е разкрита посредством мечтата, както казва героят по-го-

<sup>161</sup> Пак там.

<sup>162</sup> ЕЛИН ПЕЛИН. *Ян Бибиан на Луната*. София: Хемус, 1934., с. 5.

<sup>163</sup> Вж.: ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Х. *Фантазиращото животно*. София: Изток-Запад, 2014.

<sup>164</sup> ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Х. Цит. съч., с. 46.

ре, „която векове наред е движила непримирими учени с буйна фантазия“. Въображението, неговият конструкторски импулс, заложен в образа на Ян Бибиан, желанието му да стъпи на Луната, разкрива именно тези проекти на бъдещото човешко същество, устремило се не към това, което вече е, а към това, което още не съществува, към една идея за потенциализиране, модифициране на битието във всичките му форми.

Извеждането на тезите на Ортега-и-Гасет за фантазиращото същество, за човека-техник, показват пътя на трансформациите на човешкото същество в научната фантастика и неговото битие като постоянно домогващо се до форми<sup>165</sup>, излизаци извън зададените от природата модели на живот. И мечтите на Ян Бибиан да достигне Луната с технологични средства, и създаването на Слънчевия град от Жари са част именно от този проект за потенциализиране на живота, за който говори Ортега-и-Гасет. Проект, чийто възможности откриваме още в древността при възприемането на човешкото същество вече не като зависимо от природните дадености, а като същество, което е способно да моделира собственото си бъдеще спрямо биологичните, емоционалните си потребности и най-вече – потребностите на разума.

### **3.1.1. „Ян Бибиан. Невероятните приключения на едно хлапе“: раздвижване на приказните граници**

За разлика от голяма част от произведенията на Емил Коралов, в които приказното и научнофантастичното изграждат света на произведението, без да се сблъскват, пренебрегват и отричат, Елин Пелин създава двете части на Ян Бибиан като две огледални структури на приключенията на героя в два свята – приказен и свят, създаващ реалността и бъдещето, реализиращ мечтите със средствата на новите технологии. Двете части на историята проследяват и емоционалното израстване на героя. В първата част Ян Бибиан е на 13–15 години, неподатлив на възпитание. Във втората част героят се е превърнал в млад човек, който осъзнава че, за да бъде част от реалните процеси на света, е необходимо да се отърси от водовъртежа на необузданата фантазия на света на Долната земя, даващ заявки, че ще го погълне изцяло, ако той не осъзнае, че реалността, в която живее, изисква други средства за моделиране на природата. Създаването на образа на Ян Бибиан е реакция на Елин Пелин срещу култа към послушното дете, към патриархалните нрави, заложен в детската възрожденска поезия. За книгата „Ян Бибиан. Невероятните приключения на едно хлапе“ Симеон Янев пише, че „не е фантастична книга, още по-малко научнофантастична“<sup>166</sup>, а приключенията са изплетени

---

<sup>165</sup> Под „форми“ имам предвид не само постигането на визията на човека за себе си след конвергенцията с новите технологии, след усиляването му с възможностите на изкуствения интелект, но и да създава въображаеми схеми на себе си в бъдещето, излизайки по този начин от природната си зависимост и предопределеност.

<sup>166</sup> ЯНЕВ, С. *Българската детско-юношеска проза*. София: Народна просвета, 1979, с. 104.

от сюжетни елементи на българската народна приказка, срещнати на кръстопът, където пародийното зазвучава особено силно и където се разколебава художествената система на приказката. Елин Пелин не пародира единствено художествената система на приказката, но и на научната фантастика, видима във втората книга, където героят полита към Луната. Подобна пародийност, развенчаването на света на суеверно-фантастичните представи, сблъскването им с новите посоки на разума, загледан в неизследваното пространство с научно-техническите средства, кореспондира с произведения на Йордан Радичков<sup>167</sup>, които също пародират тези художествени системи.

Въпреки подобни игри, пренареждащи мозайката на жанровете, в произведенията на Елин Пелин се наблюдава диалог между елементите на вълшебната приказка и научнофантастичния жанр и същевременно преход между тях. Докато е в Долната земя, героят сякаш се подготвя за своето скъсване с вълшебния свят, като натрупва достатъчно знания за живота и хората от „Книгата на живота“ на Мирилайлай, които знания са ключ към извеждането му на Горната земя. Същевременно в Долната земя се защитава с опашката на дяволчето Фют от злите сили и успява да контролира по някакъв начин природата в подземния свят. Връщането на опашката на дяволчето Фют би могло да се интерпретира като символен жест от страна на Ян Бибиан по отхвърляне на всяка мистика, всяко суеверие и на въоръжаването на героя с инструментите на едно по-рационално мислене, което ще го изправи пред нови копнежи и предизвикателства – копнежите на съвременната наука и човек да надхвърли собствените си познавателни граници. Процесите по натрупване на познание за заобикалящата го действителност провокират Ян Бибиан да насочи поглед към далечните пространства:

Когато вечерно време легна да спя у нас на чардака, очите ми се отправят към звездното небе. (...) А когато изгрее Луната, пълна, закръглена, вижда ми се толкова близка и позната, като че ли там съм роден, и нещо ме тегли там да отида.<sup>168</sup>

От една страна, произведението на Елин Пелин „Ян Бибиан на Луната“ много ярко отразява прехода от приказното към научнофантастичното, но, от друга страна, в първата част тази промяна се осъществява именно в лоното на приказното, визуализирано от образа на Долната земя, където героят открива и подбудите за това познание, отдава заслуженото на традицията на появата и развитието на фантастичния образ в литературата. Във втората част при описанието на лунагите повествованието отново се връща

---

<sup>167</sup> В произведенията „До небето и назад“ (1965) и „Коженият пъпеш“ (1969) например Радичков представя амбивалентен-гротесков свят, в който вплита постиженията на научното познание с митологично-фолклорното, за да представи изостаналостта на малкия човек от свръхразвитата наука и техника и трудността му да възприеме и използва адекватно тези постижения.

<sup>168</sup> ЕЛИН ПЕЛИН. Ян Бибиан. Ян Бибиан на Луната. – *Съчинения*, т. 9, 1959, с. 159–160.



към приказното. Отключването на научния стремеж у Ян Бибиан да опознава света със средства, до чиято реализация сам достига като конструктор, се случва в Долната земя, където е „Книгата на живота“, имаща и силата след натрупаното познание да изведе героя на Горната земя. Емил Коралов по аналогичен начин въвлеча научното познание в света на героите – чрез „Слънчевата книга“.

С появата на двете книги, по-конкретно с тяхното съдържание, в произведенията като средство за откъсване на героите от пространството на вълшебната приказка,<sup>169</sup> е отключен и процесът по съзряването на детето; по „напускане“ на комфортната среда на безграничното въображение, което, без да търси рационални оправдания на битието, изважда от дълбините на натрупаната памет на предците онези митологични и приказни конструкции за света, отнасящи съзнанието към потъване в познатата атмосфера на вълшебното; към осмисляне на природата като част от божествените механизми на светостроене, на които човекът се подчинява безусловно, не се стреми да проникне в същността на явленията, защото все още няма необходимите инструменти. Знанието, което героите на Емил Коралов и Елин Пелин получават за света от книгите, е ключът към навлизането им в света на възрастните, в който всичко, което човекът създава, пред което се изправя като трудности, е следствие от собствените му действия или бездействия.

Друг важен момент в израстването за Ян Бибиан е свързан със сблъсъка на присъщите за човешката природа добри и лоши наклонности и взимането на превес на първите. В началото на „Ян Бибиан. Невероятните приключения на едно хлапе“ Елин Пелин описва героя като необуздан хулиган. Дяволчето Фют се появява в историята не само като образ, който привлича героя, както ще стане ясно в „Ян Бибиан на Луната“, към познатия свят на вълшебното, приказното, но е и олицетворение на лошите наклонности у него. Би могло да се каже, че Фют дори е двойник<sup>170</sup> на Ян Бибиан, овеществява, дублира тъмните страни на героя, връзката му със света на приказното и вълшебното. За двойниците Иванка Стъпова пише, че са „метафорично манифестирани представи за вътрешния и прикрит живот на човека, за качества и слабости, които практически са добре контролирани, но в един момент искат да „избият“ затвора, в който са притиснати, да избягат и да заживеят собствен автономен живот“<sup>171</sup>. Действително дяволчето Фют е превърнатата в плът „тъмна страна“ на малкото момче, израз е на разпокъсаността на човешката личност, която поставя под съмнение възможната ця-

---

<sup>169</sup> Книгите в произведенията на авторите дават познание, различно от приказното, а именно научно, но заедно с това се свързват с предмети от приказките, които също научават героя как да се справя в дадена ситуация, но тук познанието е от различен порядък – напр. златната ябълка, омайно биле и др.

<sup>170</sup> Става дума не за двойничеството във физически план, както е реализирано например чрез образа на клонинга в научната фантастика, а за двойничество в смисъла на визуализация на амбивалентната същност на човешкото същество, която придобива плът.

<sup>171</sup> СТЬПОВА, И. *Идеята за двойника*. В. Търново: Фабер, 2007, с. 10.

лост. „Той донякъде приличаше на Ян Бибиян“ – пише Елин Пелин. Самото дяволче, когато се среща с Ян Бибиян, е изгонено от стария дявол Фюрфюнко (негов баща), защото цял месец не е успял да направи никаква пакост и зло на никого. Колкото по-дълго време прекарват заедно двамата приятели, толкова по-уверено и изобретателно в злините става дяволчето Фют, научено от самия Ян Бибиян да ги върши. С увеличаване на изобретателността на дяволчето в злите дела, Ян Бибиян постепенно се отказва от подобни подвизи. Ангажира цялото си същество в борба със злото в Долната земя и в плановете как да излезе отново на Горната земя. След прочита на „Книгата на живота“ фокусът му спрямо света коренно се променя. От книгата той разбира, че каквито и грешки да прави човек в живота си, той притежава силата и смелостта да надделее над злото: „И Ян Бибиян, който досега беше роб и подчинен, реши да се спаси, да излезе оттука, да намери главата си и да се върне при родителите си“<sup>172</sup>.

Знанието, което получава от „Книгата на живота“, предизвиква героя да погледне критически на своя живот и действия, да осъзнае разликата между доброто и злото, да стигне до извода, че човешкото същество има силата да променя своята съдба.

Смяната на главата на Ян Бибиян с тази на Калчо е друг начин (освен приятелството му с Фют), с който дяволите се опитват да запазят своята власт над него, „да го използват като послушно оръдие“, за да са сигурни, че в съзнанието му няма да се прокраднат мисли да прави добро.

Ян Бибиян, с тази глава ти ще бъдеш по-добре, с нея няма да мислиш за разни глупости и ще живееш спокоен и весел. Много хора носят такива глави от кал... (...) В тях няма кухина, за да се помества мозък, и тогава никога не страдат от главоболие.<sup>173</sup>

Глинената глава на Ян Бибиян, в която липсва мозък, е и средство за задържане на героя в света на приказното, на вълшебното, където човек не се стреми да търси корените на дадено явление, то е органична част от неговия свят, проявява се като естествено присъствие. „Книгата на живота“ се появява сякаш, за да разруши баланса на това безметежно съществуване и да покаже на Ян Бибиян реалността, в която няма място за суеверия и магии. В недрата на приказното се осъществява преходът на мисленето на Ян Бибиян от приказно-митологичното към логоса, променя се посоката на мисълта от образи към понятия, търсят се взаимовръзките в заобикалящия го свят. Глинената глава е и средството, с което дяволите се опитват да държат Ян Бибиян далеч от реалния свят, където човекът, вече въоръжен с рационални инструменти за осмисляне на битието, изтласква, без да унищожи напълно, суеверията, магиите, свръхестественото в полето на фантазията,

---

<sup>172</sup> ЕЛИН ПЕЛИН. Ян Бибиян. Ян Бибиян на Луната. – *Съчинения*, т. 9, 1959, с. 84.

<sup>173</sup> Пак там, с. 55.

приказките, за да използва инструментите на новото време (машините, науката), даващи вече друга перспектива към процесите в природата и света. Става дума за „вечната борба на хората с природата, за техния вечен труд да изкарат прехраната си, да се издигнат, да станат по-богати и по-добри“<sup>174</sup>. Героят осъзнава, че единствено човекът е катализатор на промените, които иска да реализира в своя живот. С действията си спрямо природата не провокира гнева на боговете, а създава предпоставки за нейното усвояване спрямо потребностите на индивида и колектива. В книгата се разказват истории за хора от различни времена. В края на романа „Ян Бибиян. Невероятните приключения на едно хлапе“ Ян Бибиян връща опашката на дяволчето Фют, с което отрича не само магьосничеството, но и средството, с което в Долната земя е успявал да се предпази от магията – опашката. И все пак не е съвсем свободен от нея.

### 3.1.2. „Ян Бибиян на Луната“: между приказното и научнофантастичното

Втората част „Ян Бибиян на Луната“ дава заявки на читателя, че му предстои пътуване извън магията и характерните за нея образи и пространства, в света на научнофантастичното. За да реализира своята мечта да стъпи на Луната, Ян Бибиян осъзнава, че са му необходими вече не способностите на Фют да лети или да се превръща в различни същества, а е нужно да натрупа знания, с които да построи машина и да полети извън пределите на планетата Земя. Важен образ за реализацията на конструкторските импулси на героя е този на техника майстор Франц (той вдъхновява Ян Бибиян да изучава чужди езици и да постъпи в Морското машинно училище.), при когото „може да научи много работи“<sup>175</sup>.

В началото на втората част от приключенията на героя все още се усеща „полъх“ от предишния, познат свят, от който Ян Бибиян се опитва да се дистанцира. Дяволчето Фют и тук се появява, макар и рядко, за да напомня на героя, че 1) не може да избяга от своето минало, и 2) магията е по-лесното средство за моделиране на света. Не е случайно, че в началото на романа Ян Бибиян извиква образа на дяволчето Фют в мислите си, докато планира как да построи машина, с която да кацне на Луната: „Ах, ако беше Фют – малкото дяволче! С него Ян Бибиян би отишъл без никаква машина...“<sup>176</sup>. Ян Бибиян сънува как пътува към Луната върху гърба на Фют. С приближаването дяволчето изхвърля героя от гърба си. Падането му е израз на неконтролируемата сила на магията, представена чрез образа на дяволчето Фют, сила, която не предлага разумно обяснение на механизмите, по които функционира. Изхвърлен е от гърба на дяволчето, без да са споме-

---

<sup>174</sup> Пак там, с. 81.

<sup>175</sup> Пак там, с. 164.

<sup>176</sup> Пак там, с. 164.

нати причини, проблеми и др. Възможността за полет с магически средства привлича Ян Бибиан, но същевременно разкрива непредсказуемостта на подобно действие. И при полетите с летателен апарат съществува подобна опасност, особено когато човекът е захвърлен в космическото пространство. Разликата е в законите, движещи и непредвидените проблеми. Вселената, колкото и непонятна да изглежда със своята безкрайност, е построена върху логически закони, които в някаква степен са известни на науката. Оттук следва, че и опасностите могат да бъдат предвидени с по-голяма вероятност, защото подлежат на изчисления, логически обоснован риск.

Колебанията на героя между майстор Франц и дяволчето Фют са колебания и на фантастичното присъствие, разположено на границата между научнофантастичното и приказното. Въпреки че Елин Пелин дава превес на научнофантастичното, следите на приказното се усещат чрез напомнянето на дяволчето Фют за себе си, което не пропуска да изпрати героите, но до определена граница. В статията „Хари Потър и Ян Бибиан“ Любомир Георгиев говори именно за този дуализъм на човешкото същество, което не е способно изцяло да преодолее връзката си с магията. До двойно отрицание на магьосничеството и дяволското Елин Пелин достига чрез

„Ян Бибиан на Луната“ – втората част на романа. (...) Връзката на „Ян Бибиан на Луната“ с първата част е, че и тук присъства и постоянно напомня за себе си Фют. Това, че Елин Пелин не забравя Фют и не го оставя в миналото, е още едно доказателство, че дуализмът е в цялостния художествен замисъл на писателя.<sup>177</sup>

Въпреки че във втората част магьосничеството не се проявява както в първата (с атрибутите, с магическите заклинания и др.), на преден план са изведени научнофантастичните елементи, то се запазва, макар и трансформирано през суеверието и приказния фолклор както в порядките, движещи живота на лунагите, така и в образа на Фют.

Не бой се, стари приятелю, аз само те изпращам. Аз съм с тебе само до границата, до която има сила влиянието на Земята, след това те напускам. Аз нямам работа на Луната; моята мисия е долу на Земята между хората.<sup>178</sup>

Действието на Фют е показателно за присъствието и влиянието на магията, суеверията единствено сред земното население и има отношение към напластеното познание за картината на света и процесите в него, към паметта на човека, изградена върху основите на митологичните, фолклорните представи за битието, които, макар и изместени от процесите по рационализация на всички сфери на живота, са част от създадените навици на човека да дообяснява недостъпни все още на разума явления. Поради

<sup>177</sup> ГЕОРГИЕВ, Л. Хари Потър и Ян Бибиан. – *Български език и литература*, 2010, бр. 1, с. 21.

<sup>178</sup> ЕЛИН ПЕЛИН. Ян Бибиан. Ян Бибиан на Луната. – *Съчинения*, т. 9, 1959, с. 210.

тази причина дяволчето Фют остава в комфортната и позната за него среда, където е създаден, разпознаваем е и неговият образ. При инопланетяните той не може да съществува, защото, дори самите те да конструират своята вселена чрез митологичния и приказния инструментариум, познавателният им фокус е различен, не би могъл да обхване и представи по същия начин чисто земни понятия, форми, мислене.

В своята „Критика на чистия разум“ Имануел Кант описва човешкото познание като особен тип познание, свързано с едно „човешко гледище“, чиято определеност ние, тъкмо в качеството си на хора, не можем да напуснем. То е съобразено със специфичната структура на човешкия начин на познание и с особената перспектива, която човек има към предмета. Философът излага важно твърдение, което особено ясно се наблюдава при срещата с другопланетен вид в научната фантастика, а именно: „...ние съвсем не можем да съдим за нагледите на други мислещи същества дали са свързани със същите условия, които ограничават нашия наглед и са общовалидни за нас“<sup>179</sup>. Образът на дяволчето Фют е създаден такъв, какъвто е в човешките представи и опит. Той съществува единствено в границите на земната среда, от които, както и самото то, не желае да се оттласне, за да не загуби своето влияние и „плът“, дадена му от човека.

Малкото дяволче се натрапва на героите и на Луната чрез обаждане по телефона, с което още един път напомня на Ян Бибиан, че не може да избяга, колкото и да се опитва да потъва в науката и нейните чудеса, от изконната си връзка с натрупаната през хилядолетията памет на човечеството. Обаждането именно през атрибут, създаден от развитието на науката, също е показателно за връзката между невъзможното да се осмисли научно явление или присъствие, плод на народните суеверия, и реализираното техническо устройство, позволяващо комуникация между хора на далечни разстояния.

На Луната Ян Бибиан и Калчо се сблъскват с население, което еволюционно е на равнището на възприемането на света през призмата на суеверия и създадени от тях богове, управляващи живота им. Възприемат Земята (наречена от тях Ваха) като пространство на боговете, от което те контролират живота на Луната, а религията им се свежда до поклонение пред свещени животни, донесени от Ваха, за да поддържат извора на живота.

Тук, на това място, живеят 50 чифта страни животни, единствени на Луната, пратени от Ваха да поддържат вечния извор на това езеро. Никой смъртен тук не може да се приближи. Който се доближи до това място, получава вечно проклетие от Ваха и губи правото да се ожени.<sup>180</sup>

Елин Пелин заменя подвижния магически свят на човека от първата част с народните суеверия на лунагите и продължава да поддържа приказната нишка. Докато в първата част на романа Ян Бибиан напуска бащиния

<sup>179</sup> КАНТ, И. *Критика на чистия разум*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2013, с. 102.

<sup>180</sup> ЕЛИН ПЕЛИН. Ян Бибиан. Ян Бибиан на Луната. – *Съчинения*, т. 9, 1959, с. 331.

дом, за да върши пакости и да скита, във втората отново се отдалечава от него физически, за да полети към спътника на Земята, но не прекратява връзката със своето обкръжение на планетата. Подобен елемент („напускането на дома“) е типичен за народната вълшебна приказка. Характерните за приказката вълшебни предмети и средства (опашката на дяволчето, отварите на Мирилайлай и др.) са заместени от вълшебството на научнофантастичните предмети и средства (летателен апарат, уреди и др.).

Научнофантастичното присъствие във втората част на романа е представено с мисълта за образователния аспект, за познавателната цел на мечтите, идеите, откритията на науката. В тази част са лансирани известни научни хипотези за Луната, споменато е разстоянието между Земята и нейния спътник, изобразен е релефът на Луната с наименованието на някои кратери и планини, какъв може да бъде летателният апарат, който ще помогне на човек да излезе извън пределите на родната планета. Същевременно Елин Пелин представя Луната като подходяща за живот – с атмосфера и среда, необходима за поддържането на живота. Авторът вплита забавна измислица с описанието на живота на Луната – нейните обитатели, хвърчащи като хеликоптери магарета, свещени животни и др.

Елин Пелин описва Ян Бибиан като герой, притежаващ креативността и творческата енергия на изследователя, който не се побира в каноните на стереотипното общество. Момчето мечтае да изобрети хвърчаща машина, не балон, не самолет, а нещо друго, с което да реализира пътуване до Луната. Креативността и натрупването на знания помагат на Ян Бибиан да създаде с помощта на своя приятел Калчо машина, която да ги изведе извън Земята.

Върху две малки колела с дебела гумена окръжност клечеше големият корпус на летателния уред, блестящ на слънцето, приличен на огромна риба с жълтометалически перки. (...) Отстрани се нареждаха малки кръгли прозорци с дебели слюдени стъкла. (...) Тая летателна машина беше едно чудо на съвременната техника.<sup>181</sup>

В тази част на историята Елин Пелин залага на научно-техническия елемент, за да разгърне пътуването на Ян Бибиан, без да вплита вълшебни елементи в представянето на изобретението. Авторът избира да развие научнофантастичната история, като описва характерна за този жанр тема за полета с космически кораб и срещата с другопланетен вид. Произведението на писателя в голяма степен се придържа към елементите, изграждащи научнофантастичния разказ – присъствието на техниката и въздействието ѝ върху човешкото същество. Описаната техника, с която Ян Бибиан и Калчо разполагат, не е изцяло плод на авторовото въображение, макар и абстрактно представена, а е присъща за времето, в което Елин Пелин пише историята: „антени“, „малки кръгли прозорци с дебели слюдести стъкла“,

---

<sup>181</sup> Пак там, с. 197–198.

„регулатор на радиовълните“ и др. От друга страна, писателят споменава и открития като инструменти за правене на вода, уреди за произвеждане на изкуствен въздух, уред за неизтощима студена светлина, нови смъртоносни оръжия, мека шапка, върху която се преплитат като паяжини тънки сребърни жици и предизвиква лека отмора. Поставя и важни въпроси, с които е ангажирана и самата наука: Каква е Луната? Дали е мъртва планета, лишена от живот, къс сгурия, с изядена и разнебитена от катастрофи повърхност? Има ли атмосферна обвивка, или е лишена от нея? Отговорите на тези въпроси Елин Пелин развива чрез вплитане на научнофантастични елементи в своето произведение. Проследява ефектите върху човека от срещата с другопланетна цивилизация, от възможностите на науката, с които героите достигат до други планети.

В статията „Жанрови особености на романите за Ян Бибиян“ Иван Симеонов изтъква някои от слабостите на романа, свързани с описанието на летателния апарат и не съвсем реализирана от героите цел, заложена в мотивите им да достигнат Луната. („Нашата цел е научна. Желанието на Ян Бибиян е да служи на науката, за да може да се проникне в тайните на тия далечни и загадъчни светове“.<sup>182</sup>) Слабост на сюжета е и фактът, пише Симеонов, че

на нашия небесен спътник Ян Бибиян и Калчо не се занимават с никаква научноизследователска дейност, не взимат скални проби, не изучават лунната „атмосфера“, а само кръжат над лунната повърхност и правят фотографски снимки. (...) Тяхната лунна мисия изглежда повече като дипломатическа, отколкото като научна.<sup>183</sup>

Ако действително научноизследователският аспект на трупането на познание за чуждо пространство се свежда единствено до набавяне на предметни доказателства за облика на това чуждо тяло, съгласна съм с мнението на Иван Симеонов за липсата на подобна изследователска дейност. В случая обаче, изхождайки и от факта, че романът е писан за деца, историята не губи своето въздействие от липсата на точно този тип емпирични изследвания. Напротив. Съществена роля на научнофантастичното произведение не е в трупането на научнофантастични факти и тяхното „съшиване“ към повествованието като елементи, които задължително трябва да присъстват в произведението, а е акцентирано върху срещата с Другия, Чуждия, върху бита, картографирането на екзотичното за земляните пространство. Научнофантастичните елементи не са цел, а средство за засилване на ефектите на отчуждението и приликата между два биологични вида. Представят промените у човека при използване на научно-техническите чудеса.

И в романа на Елин Пелин, и в произведенията на Емил Коралов, първата среща с другопланетен вид е осъществена посредством познава-

---

<sup>182</sup> Пак там, с. 200.

<sup>183</sup> СИМЕОНОВ, И. Жанрови особености на романите за Ян Бибиян. – *Начално училище*, 2007, бр. 3, с. 23.

телните особености на земния разум. Човекът, изпратен да обменя знания извън пределите на собствената си планета, се изправя пред чуждото с бремето на неизбежната наследственост на своята цивилизация, с тежестта на своя произход, и винаги се движи в рамките на съпоставката наше – чуждо. Другият вече, пише Жан Бодрияр, е обект „на производство на Другия, т.е. другостта се симулира посредством представяне на разлики“<sup>184</sup>.

Обитателите на Луната са описани като странни същества с крака, съставени от тъмнокафяви прешлени, като краката на някои земни големи бръмбари, а ръцете, също съставени от прешлени, в долната си част като мазоли са с наредени големи колкото орехи мехурчета. Големите им очи, поставени като кутии от двете страни на сплескан нос, са обградени от клепки, представляващи две кръгли люспи.

Главата на тоя обитател на Луната стоеше направо върху тялото му, неотделена с никаква шия. Наместо уши имаше големи пипала като пера, устните му бяха големи, издадени напред, и белите му зъби не се покриват с никакви устни.<sup>185</sup>

Описанието на другопланетния вид посредством сравнения със земни, познавателни обекти и форми, повтаря характерен подход в научната фантастика и е доказателство за непреодолимия антропоцентризъм на човешкото същество, което, дори в чужда среда, възприема непознатото, чуждото през човешката познавателна призма, опитвайки се да го направи по-разбираемо, като го придърпа към близки форми и понятия.

Макар и във вид, подходящ все пак за читателската аудитория, Елин Пелин е поставил акцента на научноизследователската дейност на героите върху опознаването на Другия, върху преосмисляне на връзките между човека и света, които през XX век значително се усложняват заради научно-техническата р/еволуция. И още – извеждането на моралните измерения на човешкото същество в чужда среда. Освен гореизброените посоки на повествованието, важно е да отбележа, че именно в представянето на отношенията с лунагите, в изобразяването на техния бит, нрави, сблъсъци, възприятия за света, Елин Пелин засилва приключенския елемент на историята, който е съществен за и по-продуктивен при подхранването на интереса на малкия читател към историята, отколкото подробното описание на географските специфики на Луната и резултатите от взетите от нея проби.

С романите си за Ян Бибиан Елин Пелин е от авторите, които поставят сериозни основи, върху които след това детско-юношеската научна фантастика развива своята образност, насоченост, идеи. Палавото хлапе остава в каноните на българската детска литература, а историите за него и до днес продължават да вълнуват подрастващото поколение с приключенския си дух, с желанието за откривателство, за „нешотърсачество“. Още с появата

<sup>184</sup> БОДРИЯР, Ж. Пластична хирургия за другия. – *Литературен вестник*, 11, бр. 14, 11–17 апр. 2001: <http://www.slovo.bg/old/litvestnik/114/lv0114004.htm>.

<sup>185</sup> ЕЛИН ПЕЛИН. Ян Бибиан. Ян Бибиан на Луната. – *Съчинения*, т. 9, 1959, с. 229.



си двата романа предизвикват огромен интерес у малките читатели не просто с приключенските си елементи, а със създаването на свят на научните чудеса, в който ученият е основният катализатор на прогреса, а непознатите и неизследвани територии изглеждат вече не толкова далечни и недостъпни и разгърнати единствено като мечти в човешкото съзнание.

\* \* \*

Първите импулси на българската детско-юношеска научна фантастика се проявяват през 30-те години на XX век. Десетилетие, в което научната фантастика у нас полага своите основи в произведенията на Георги Илиев и Светослав Минков. Началото на века е и период, в който науката все по-успешно прониква в тайните на природата и на човешкото същество, откритията предизвикват вълнение и в средите на обществото, провокират мечтите на човечеството за опознаване на нови територии, извън пределите на планетата. Образът на науката се превръща във все по-устойчива институция, а ученият – в пионер, който ще поведе човека към бъдещето.

Вдъхновението от научно-техническата революция и същевременно моралните проблеми, пред които е изправена науката, се превръщат в ресурс за научнофантастичните произведения не само за деца, но и за възрастни. Необходимостта от превеждане на чудесата на науката на достъпен език, от прогностичните визии за бъдещето на човека в ускорения от технологията живот, са основни задачи на научната фантастика.

Произведенията както на Емил Коралов, така и на Елин Пелин поемат именно тази роля – да подготвят детското съзнание (и да стимулират въображението) за чудесата на науката, да го въведат в работата на учения и във важността на науката при полагането на основите на бъдещето.

Съобразени с читателската аудитория, писателите изграждат художествените светове на своите произведения върху диалогизма с приказното, вълшебното, митологичното и научнофантастичното, като създават подходяща среда, от която литературните изследователи могат да изведат нишките не само на връзката между тези древни митологични и приказни структури за света и появата на научнофантастичното като познавателен фокус, но и да проследят прехода и взаимодействието между тях.

И у двамата писатели тази връзка, макар и с различен интензитет и проявление, е изведена като важен елемент от разбирането на научната фантастика като жанр, който е ангажиран с описанието също на вълшебствата, но вече с друг инструментариум, изискващ научна или псевдонаучна аргументация. Митът и приказката, легендата и преданието са в основата на изграждането на фантастичната линия в българското художествено мислене и на съвременната научна фантастика, която преосмисля тези идеи по нов начин. Българската научна фантастика не израства напълно от националния фолклорен модел, а черпи и вдъхновение

от световните образци на жанра.<sup>186</sup> Докато фолклорно-митологичното конструира силно мистифицирана, априорна познавателна форма на битието, научната фантастика търси обективните страни на процесите и явленията като ги представя посредством тяхната рационална проява; лансира, възприети преди това за ирационални, процеси и устройства, през призмата на рационалността, търси истинските причини за явленията в света и работи с научни митове. Мисленето по аналогия, което е в основата на митотворчеството, не е премахнато и с появата на науката, колкото и учените да пренебрегват аналогията, опирайки се преди всичко на доказателствата. В историята на науката не липсват подобни, най-условно казано, „епистемологични митове“, а въпросът за обитаемостта на други планети е най-плодотворният материал за изучаване на митотворчеството на науката<sup>187</sup>, на мечтите на човечеството да достигне до другия, различния.

Магическите и приказните корени са важен елемент в светостроенето на научната фантастика. Тази традиция не е съхранена само във фолклора, пише Давид Медриш – „тя е погълната от литературата от векове и ако не се вземе това предвид, тогава много литературни явления ще останат неразбираеми и необяснени“<sup>188</sup>. С присъствието на приказните образи на океана, гората и вълшебните предмети например в научната фантастика, връзката с приказното по линия на запазването на някои от техните свойства и въздействие върху човека е осезаема. Според Боян Ничев:

фолклорът е система, която акцентира опозицията между познатото и непознатото върху първото, литературата, точно обратното, е система, която се строи, акцентирайки върху новото, непознатото в задължителната естетическа релация познато – непознато.<sup>189</sup>

Изследователят говори за естетическото съзнание, отношението между обективната и естетическата реалност, която имат творците и консуматорите на художествени ценности през дадена епоха. Естетическото съзнание на дадена епоха е свързано с естетическото осъзнаване на реал-

---

<sup>186</sup> През 30-те години у нас са популярни произведенията на Жул Верн и Хърбърт Уелс („Първите хора на Луната“ (1901, 1923), „Борба на световете“ (1898, 1899) и др.

<sup>187</sup> През 1877 г. Джовани Скиапарели (италиански астроном) пръв открива наличието на канали на Марс. Скиапарели наблюдава гъста мрежа от неизвестни структури (canali) върху повърхността на планетата, но не търси отговор на техния произход. Откритието на учения започва да предизвиква спекулации за съществуването на извънземен живот на Марс. През 1894 г. Пърсивал Лоуел (американски математик и астроном) наблюдава Марс. Прави му впечатление, че там действително има канали, които твърди, че са изкуствено построени от марсианската раса, за да насочва водата от полярните шапки до огромните пустини на планетата. Лансираното от астронома откритие, продукт по-скоро на разгърнатата му фантазия, отколкото на научни доказателства, е един от научните митове, които подхранват човешкото съзнание, особено на фантастите, да доразгърнат идеята за разумен живот на Марс.

<sup>188</sup> МЕДРИШ Д. Н. *Литература и фолклорна традиция*. Саратов: Изд. Саратовского университета, 1980, с. 245.

<sup>189</sup> НИЧЕВ, Б. *Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII–XIX век*. София: БАН, 1971, с. 44.

ния процес на техния живот, както и съотношението между отразеното и реалността по начин, по който ги разбира човекът, населяващ определено време. Художественото съзнание е „неразделна част от светоусещането от практическата философия на обитателите на една епоха, т. е. непосредственото естетическо отношение на човека към действителността“, определящо рамките, в които се движат представите на дадено време за целта, предназначението на изкуството, за мястото му сред другите идеологии. Според Ничев оразличителен критерий на фолклорното и литературното естетическо съзнание е това как се отнася човекът към собственото си отражение в изкуството – „като към действителност или като към илюзия“. Дава пример с възприемането от човека на гръмотевицата през етапите на неговото развитие – или като колесницата на свети Илия, или я свързва с електричеството, или през митологичното, както е в първия случай, или през научното, логическото. Важна в случая е вярата на човека в подобно явление, съотнесена обаче към определени епохи и начина на възприемане на човешкото отражение в изкуството. С други думи – понятието естетическо съзнание се свежда до това как и доколко творците (или консуматорите) на изкуството през дадена епоха вярват в обективната адекватност на изобразеното в изкуството.

От всички изкуства литературата и фолклорът работят с материал, чиито елементи сами по себе си имат значение – думи, събития и др. За да се роди системата на художествената творба, трябва тези елементи да се включат в такива структури, че да се създаде между тях сцепление, което да слее дотогавашното им значение в новия им облик, да ги преосмисли, създавайки ново значение. Ничев извежда художествената условност като важно за изкуствата явление, боравещо с тези елементи. Раждането на художествената фикция има отношение към преодоляването на това първично значение на историческия факт, случката и привнасянето на нов смисъл в рамките на художествената система. Изследователят задава важен подстъп към творбата, а именно *психологическото възприемане* на художественото произведение, което се наблюдава и във фолклора. Основният механизъм на естетическото преживяване е свързан с играта между познато и непознато, между достоверно и недостоверно, между противопоставянето на усещанията, че възприемаме една позната действителност като такава, с чувството, че е илюзия, че не можем да хванем например боздугана на Крали Марко и др. Ничев извежда важността на Аристотеловата естетика (подражание по вероятност) като стъпало към отразяване на едно естетическо съзнание, възникнало след отмирането на фолклорното – едно ново съзнание. Фолклорното пресъздаване на действителността по достоверност отстъпва пред пресъздаването ѝ по вероятност. Това е движението към литературата. Оттам се появява и общият белег на приказката, че слушател и разказвач при нея вече не вярват в достоверността на разказаното.

Научната фантастика, както и приказката, отразяват даден етап от развитието на човечеството, неговите естетически, психологически, духовни модели на възприемане на света. За да си представим в момента начините, по които научнофантастичната образност рефлектира върху собствената ни представа за истинност и фикционалност при възприемането на идеите, заложени в художествената тъкан на жанра, необходимо е да имаме представа за еволюцията на тази образност, която, макар и поднесена по нов начин и с технически елементи, потъва дълбоко в развитието на човешката мисъл, проектирана в митологичните, приказните и фолклорните трансформации на света. Отказът от възприемане на фантастичното като част от естетическо развитие на художествената творба, органичен елемент от нейната жанрова характеристика, и същевременно отбелязване на неговото развитие спрямо историческите, културните и обществените особености на дадена епоха и светоглед, води например до разграничение между научност и художественост при осмислянето на дадена научна идея и още нереализирани технологични устройства в научната фантастика. (Уместно е да припомним как е възприет романът на Ал. Беляев „Човекът-амфибия“ от критиката при неговата поява).

Научната фантастика е жанр на новото, технологичното време, ориентиран в бъдещето. Изтегля нишки от историята, от древните явления на изкуството, трансформира ги, превръща ги в модерен фокус към съвременното, но запазва и връзката с традицията. Използването на мотиви и образи от приказното не променя футуристичния пласт на жанра. Приказката е отделен дял на словесната традиция, но е важен слой от художествената тъкан на научната фантастика и разкрива връзката си с човека и еволюцията на неговата мисъл и взаимодействие със света.

В научната фантастика, от една страна, се очаква да се случи нещо внезапно, непознатото се появява в канонични, традиционни модели. От друга страна, познатите сюжети и стереотипи се представят в нови и неочаквани форми. Осезаемото проникване на физиката, биологията, информационните технологии в полето на жанра провокира критическото перо да търси по-широк хуманитарен инструментариум, за да осмисли подобни присъствия. Синтезът между наука и художественост в научната фантастика се осъществява чрез сливането на тези начала – на теоретичните с естетическите, на фантастичните и научните и др. Пресъздава мястото на човека в свят, в който науката задава посока на духовните и практическите връзки между *Homo Sapiens* и съвременното знание за взаимодействието му с природата, изкуството и др. Това е и причина, особено в периода между 50-те и 60-те години у нас, а по-рано и в СССР, критиката да отъждествява научната фантастика единствено с популяризирането на дадено научно-техническо откритие, с наръчник за реализация на някое техническо устройство. Подобна изследователска посока е свързана с появата на чисто популяризаторски произведения, използващи фантастиката само като платформа за излагане на научнопопулярни факти, хипотези, открития. От

една страна, критическото възприемане на научната фантастика се движи в посока на нейното възприемане като научнопопулярен справочник, на практически ресурс за реализирането на дадено техническо устройство. В случая с А. Беляев критиката например се възмущава на идеята на автора, за която и той тепърва разбира, за насърчаването на неоправдани хирургически експерименти и подкрепянето на биомедицинските науки. От друга страна, критиката се противопоставя на прекалената технизация на жанра, като акцентира върху неговите естетически, психологически, философски и пр. ракурси и извежда на преден план художествената му специфика. Не са малко и фантастите, които възприемат за излишно да се мисли прекалено остро върху присъствието и ролята на науката в съвременната фантастика. В разговор с писателя Атанас П. Славов Аркадий Стругацки определя фантастиката „като разновидност на литературата, която се отличава от всички други по присъствието на фантастичния елемент – на неслучилото се или невъзможното въобще“.<sup>190</sup>

Полемиките, възникнали вследствие на все по-сериозното присъствие на жанра в националната ни литература и невъзможността да се изтласка вече в маргиналията, са подтикнати от многопластовостта на научната фантастика и присъствието на фантастичните и научни елементи в нея. Подстъпът към интерпретиране на дадено произведение би могъл да се осъществи през различни ракурси. В представените произведения на Емил Коралов и Елин Пелин, насочени към детската аудитория, се наблюдава взаимодействие между приказката и научната фантастика, развитие на фантастичния образ от първата към втората. Творбите на двамата автори полагат началото на плодотворната традиция на детско-юношеската научна фантастика, която след 1944 г., като изключим силно идеологизирани произведения<sup>191</sup>, обхващащи сериозна част от научнофантастичната продукция, е ангажирана с образоването на младия човек относно научните открития, явленията и процесите във Вселената; ползите от и проблемите пред работата на учения в развиването на идеи и проекти, към които е необходимо да се подхожда със съзнание за неизбежна промяна във възприемането на човешката емоционална и физическа цялост в един силно ускоряващ се от новите технологии свят. Връзката с приказното за дава необходимия естетически и художествен фон, който полага жанра, търси неговите корени, в традициите на фантастичната литература и еволюцията на човешката мисъл.

---

<sup>190</sup> СЛАВОВ, Ат. Безбрежната фантастика (среща с Аркадий Стругацки). – *ЛИК*, 1978, бр. 45, с. 25.

<sup>191</sup> След 1944 г. българската литература, култура, изкуство преминават под контрола на новата власт, която, под силното влияние на СССР, налага социалистическия реализъм като единствен и адекватен художествен подход, а руската наука се превръща в съществено звено по пътя на изграждането на бъдещето на комунистическия човек.

## Благодарности и финансиране

Публикацията е резултат от извършено изследване по проект BG05M2OP001-1.001-0001 Изграждане и развитие на Центъра за върхови постижения „Наследство БГ“ (Оперативна програма „Наука и образование за интелигентен растеж“, приоритетна ос 1 „Научни изследвания и технологично развитие“).

## ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСИЕВ, И. Отново за историята на разказа „Последният ден на XX век“ от Иван Вазов. – *Тера фантастика*, 2020, бр. 20. с. 129–144. [ALEKSIIEV, I. Otnovo za istoriyata na razkaza „Posledniyat den na XX vek“ ot Ivan Vazov. – *Tera fantastika*, 2020, br. 20. s.129–144.]

АНТОВ, Пл. „До Чикаго и назад“ – отвъд пътеписа. Към генеалогията на Бай Ганю. София: Books4all, 2021. [ANTOV, Pl. „Do Chikago i nazad“ – otvad patepisa. Kam genealogiyata na Bay Ganyu. Sofia: Books4all, 2021.]

АНТОВ, Пл. Приключения в Дивия запад – българският случай. Ефекти на масовата култура. – В: *Америките ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2017, с. 371–389. [ANTOV, Pl. Priklyucheniya v Diviya zapad – balgarskiyat sluchay. Efekti na masovata kultura. – V: *Amerikite ni 2: SASht kato metafora na modernostta. Balgaro-amerikanski otrazheniya (XX–XXI v.)*. Sofia: ITs „Boyan Penev“, 2017, s. 371–389.]

АТАНАСОВ, Ж. *Детска литература за институтите за детски учители*. София: Народна просвета, 1978. [ATANASOV, Zh. *Detska literatura za institutite za detski uchiteli*. Sofia: Narodna prosveta, 1978.]

БЕЛЯЕВ А. Создадим советскую научную фантастику. – *Детская литература*, 1938, № 15-16, с. 1–8. [BELYAEV A. Sozdamim sovetskuyu nauchnuyu fantastiku. – *Detskaya literatura*, 1938, № 15-16, s. 1–8.]

БОДРИЯР, Ж. Пластична хирургия за другия. – *Литературен вестник*, 11, № 14, 11–17 апр. 2021: <http://www.slovo.bg/old/litvestnik/114/lv0114004.htm> (прегл. 30.06.2023). [BODRIYAR, Zh. Plastichna hirurgiya za drugiya. – *Literaturen vestnik*, 11, № 14, 11–17 apr. 2021: <http://www.slovo.bg/old/litvestnik/114/lv0114004.htm> (pregl. 30.06.2023).]

БРИТИКОВ, А. Проблеми изучения научной фантастики. – *Русская литература*, 1980, № 1, с. 193–202. [BRITIKOV, A. Problemy izucheniya nauchnoy fantastiki. – *Russkaya literatura*, 1980, № 1, s. 193–202.]

БРЪЧКОВ, Г. Една случайна конференция на Марс. – *Мир*, бр. 7529, 30.07.1925, с. 3. [BRACHKOV, G. Edna sluchayna konferentsia na Mars. – *Mir*, br. 7529, 30.07.1925, s. 3.]

ВАСИЛЕВ, Й. Фантастика и реализъм. – *Литературен фронт*, № 16, 13 апр. 1967. [VASILEV, Y. Fantastika i realizam. – *Literaturen front*, № 16, 13 apr. 1967.]

ВЪЛЧЕВ, Й. Градове и деца. – В: *Под шума на чинарите. Спомени за Емил Коралов*. София: Иван Вазов, 1996. с.116–119. [VALCHEV, Y. Gradove i detsa. – V: *Pod shuma na chinarite. Spomeni za Emil Koralov*. Sofia: Ivan Vazov, 1996, s. 116–119.]

ГЕНОВ, К. *Елин Пелин – любим писател на малките*. София: Народна младеж, 1972. [GENOV, K. *Elin Pelin – lyubim pisatel na malkite*. Sofia: Narodna mladezh, 1972.]

ГЕОРГИЕВ, Л. Хари Потър и Ян Бибиян. – *Български език и литература*, 2010, бр. 1, с. 6–25. [GEORGIEV, L. Hari Potar i Yan Bibiyan. – *Balgarski ezik i literatura*, 2010, br. 1, s. 6-25.]

ДИМИТРОВ, П. Умисъл, чисто изкуство и детска литература. – В: *Българската детска литература*. Антология. В. Търново: Абагар, 2000, с. 233–244. [DIMITROV, P. Umisal, chisto izkustvo i detska literatura. – V: *Balgarskata detska literatura*. Aantologiya. V. Tarnovo: Abagar, 2000, s. 233–244.]

ЕЛИН ПЕЛИН. *Ян Бибиян на Луната*. София: Хемус, 1934. [ELIN PELIN. *Yan Bibiyan na Lunata*. Sofia: Nemus, 1934.]

ЕЛИН ПЕЛИН. Ян Бибиян. Невероятните приключения на едно хлапе. Ян Бибиян на Луната. – В: ЕЛИН ПЕЛИН. *Съчинения*. Т. 9. София: Български писател, 1959. [ELIN PELIN. Yan Bibiyan. Neveroyatnite priklyuchenia na edno hlapе. Yan Bibiyan na Lunata. – V: ELIN PELIN. *Sachineniya*. Т. 9. Sofia: Balgarski pisatel, 1959.]

ЕНЕВ, М. Тибет. – В: *Равноденствие*. София: Георги Недялков, 2013. с. 180–280. [ENEV, M. Tibet. – V: *Ravnodenstvie*. Sofia: Georgi Nedyalkov, 2013. s. 180–280.]

ИВАНОВА-ГИРГИНОВА, М. Драмата „Откривател“ на Кирил Христов като научнофантастична и сатирико-пародийна творба. – В: *Познание и трансхуманитарна революция*. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 238–254. [IVANOVA-GIRGINOVA, M. Dramata „Otkrivatel“ na Kiril Hristov kato nauchnofantastichna i satiriko-parodiynа tvorba. – V: *Poznanie i transhumanitarna r/evolyutsia*. Sofia: ITs „Boyan Penev“, s. 238–254.]

ИЛИЕВ, Г. *О-Корс*. Стара Загора: Светлина, 1930. [ILIEV, G. *O-Kors*. Stara Zagora: Svetlina, 1930.]

КАНТ, И. *Критика на чистия разум*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2013. KANT, I. *Kritika na chistiya razum*. Sofia: „Prof. Marin Drinov“, 2013.]

КАРАПАНЧЕВ, Ал. Кораловиада. – *Тера фантастика*, 2017, бр. 16, с. 248–253. [KARAPANCHEV, Al. Koraloviada. – *Tera fantastika*, 2017, br. 16, s. 248–253.]

КОНСТАНТИНОВА, Е. Някои проблеми на един нов жанр. – *Литературен фронт*, № 34, 17 окт. 1968, с. 2. [KONSTANTINOVA, E. Nyakoi problemi na edni nov zhanr. – *Literaturen front*, № 34, 17 okt.1968, s. 2.]

КОНСТАНТИНОВА, Е. *Въображаемо и реално: Фантастиката в българската художествена проза*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1987. [KONSTANTINOVA, E. *Vaobrazhaemo i realno: Fantastikata v balgarskata hudozhestvena proza*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1987.]

КОНСТАНТИНОВА, Е. Утопия, антиутопия и екология във фантастичната литература. – *Български език и литература*, 1990, бр. 1, с. 11–16. [KONSTANTINOVA, E. Utopiya, antiutopiya i ekologiya vav fantastichnata literatura – *Balgarski ezik i literatura*, 1990, br. 1, s. 11–16.]

КОНСТАНТИНОВА, Е. Сто години българска научна фантастика. – *Платък*, 2000, бр. 5-8, с. 127–132. [KONSTANTINOVA, E. Sto godini balgarska nauchna fantastika. – *Platak*, 2000, br. 5-8, s. 127–132.]

КОРАЛОВ, Е. *Тайните и чудесата на Слънчевата книга*. София: Доверие, 1934. [KORALOV, E. *Taynite i chudesata na Slanchevata kniga*. Sofia: Doverie, 1934.]

КОРАЛОВ, Е. *Хвъркацията автомобил. Ринг и златната скала*. София: б. и., 1934. [KORALOV, E. *Hvarkashtiyat avtomobil. Ring i zlatnata skala*. Sofia: b. i., 1934.]

КОРАЛОВ, Е. *Среща в небесата*. София: Доверие, 1939. [KORALOV, E. *Sreshta v nebesata*. Sofia: Doverie, 1939.]

КОРАЛОВ, Е. *В страната дето хората хвърчат*. София: Доверие, 1940. [KORALOV, E. *V stranata deto horata hvarchat*. Sofia: Doverie 1940.]

КОРАЛОВ, Е. *Електрическият човек*. София: Доверие, 1940. [KORALOV, E. *Elektricheskiyat chovek*. Sofia: Doverie, 1940.]

КОРАЛОВ, Е. *Градът на Жари*. София: Весела дружина, 1941. [KORALOV, E. *Gradat na Zhari*. Sofia: Vesela družhina, 1941.]

КОРАЛОВ, Е. *Самолет без хора*. София: Доверие, 1941. [KORALOV, E. *Samolet bez hora*. Sofia: Doverie, 1941.]

КОРАЛОВ, Е. Хора на бъдещето. – В: КОРАЛОВ, Е. *Тайните и чудесата на Слънчевата книга*. София: ИК Коралов и Сие, 2007. [KORALOV, E. Hora na badeshteto. – V: KORALOV, E. *Taynite i chudesata na Slanchevata kniga*. Sofia: Korarov i Sie, 2007.]

КОРАЛОВ, Е. *Тайните и чудесата на слънчевата книга*. София: Коралов и Сие, 2007. [KORALOV, E. *Taynite i chudesata na Slanchevata kniga*. Sofia: Korarov i Sie, 2007.]

КОРАЛОВ, Л. Защо Жари се скита немил-недраг? – *Новини плюс*, 1996, бр. 43 (23 окт. – 1 ноем.), с. 12. [KORALOV, L. *Zashto Zhari se skita nemil-nedrag* – *Novini plyus*, 1996, br. 43 (23 okt. – 1 noem.), s. 12.]

КОРАЛОВА-СТОЕВА, Е., КОРАЛОВ, Л. Приказникът от „Весела дружина“, бащата на „Жари“. За една от малко изследваните страни в творческото дело на писателя Емил Коралов. – *Родна реч*, бр. 9, 1998, с. 34–35. [KORALOVA-STOEVA, E., KORALOV, L. *Prikaznikat ot „Vesela družhina“*, bashtata na „Zhari“. *Za edna ot malko izsledvanite strani v tvorcheskoto delo na pisatelya Emil Korarov*. – *Rodna rech*, 1998, br. 9, s. 34–35.]

ЛЕВИНАС, Е. *Другояче от битието, или отвъд същността*. София: Сонм, 2002. [LEVINAS, E. *Drugoyache ot bitieto, ili otvad sashnostta*. Sofia: Sonm, 2002.]

ЛЕМ, С. Двете еволюции. – *Съвременник*, 1986, № 4, с. 456–476. [LEM, S. *Dvete evolyutsii*. – *Savremennik*, 1986, № 4, s. 456–476.]

МАВРОДИЕВ, Н. За новия реализъм. – *Литературен фронт*, бр. 3, окт. 1944, с. 3. [MAVRODIEV, N. *Za novia realizam*. – *Literaturen front*, br. 3, okt. 1944, s. 3.]

МЕДРИШ Д. Н. *Литература и фольклорная традиция*. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980 [MEDRISH D. N. *Literatura i folyklornaya traditsia*. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 1980.]



МИТЕВА, М. Минчо Никифоров и първото изображение на Ян Бибиан в контекста на периодиката за деца от 1930-те години. – *Проблеми на изкуството*, 52, 2019, бр. 2, с. 19–26. [MITEVA, M. Mincho Nikiforov i parvoto izobrazhenie na Yan Bibiyan v konteksta na periodikata za detsa ot 1930-te godini. – *Problemi na izkustvoto*, 52, 2019, br. 2, s. 19–26.]

МИШЕВ, Д. Планетата на героите. – *Търновска конституция*, бр. 187, 13.12.1885, с. 2–4. [MISHEV, D. Planetata na geroite. – *Tarnovska konstitutsiya*, br. 187, 13.12.1885, s. 2–4.]

НАЙМОВИЧ, М. Някои проблеми на детската литература. – *Септември*, II, 1949, кн. 6, с. 128–136. [NAIMOVICH, M. Nyakoi problemi na detskata literature. – *Septemvri*, II, 1949, kn. 6, s. 128–136.]

НЕЗНАКОМОВ, П. Една фантастична мечта, която днес в космоса ни носи... – *Антени*, № 18, 30 апр. 1979, с. 15. [NEZNAKOMOV, P. Edna fantastichna mechta, koyato dnes v kosmosa ni nosi... – *Anteni*, № 18, 30 apr. 1979, s. 15.]

НЕЁЛОВ, Е. *Вълшебно-сказочные корни научной фантастики*. Ленинград: Ленинградского университета, 1986. [NEYOLOV, E. Valshebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki. Leningrad: Leningradskogo universiteta, 1986.]

НИКОЛЧИНА, М. *Човекът-утопия*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992. [NIKOLCHINA, M. Chovekat-utopiya. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1992.]

НИЧЕВ, Б. *Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII–XIX век*. София: БАН, 1971. [NICHEV, B. Uvod v yuzhnoslavyanskiya realizam. Ot folklor kam literatura v esteticheskiya razvoy na yuzhnite slavyani prez XVIII–XIX vek. Sofia: BAN, 1971.]

ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Х. *Фантазиращото животно*. София: Изток-Запад, 2014. [ORTEGA-I-GASET, H. Fantazirashtoto zivotno. Sofia: Iztok-Zapad, 2014.]

ПАЛЕЙ, А. Р. Научно-фантастическая литература. Статия вторая. – *Литературная учеба*, 1936, № 2, с. 118–132. [PALEY, A. R. Nauchno-fantasticheskaya literatura. Statiya vtoraya. – *Literaturnaya ucheba*, 1936, № 2, s. 118–132.]

ПАНАЙОТОВ, Ф. *Вестници и вестникари*. София: Захарий Стоянов, 2008. [PANAYOTOV, F. Vestnitsi i vestnikari. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2008.]

ПАРУШЕВ, Ч. *Срещу човеикото. Антиутопичният жанр в литературата през XX век*. София: ВС Пъблишинг, 2021. [PARUSHEV, Ch. Sreshtu choveshkoto. Antiutopichniyat zhanr v literaturata prez XX vek. Sofia: VS Publishing, 2021.]

ПАСКАЛЕВ, С. Нашата детска художествена литература. – *Мисъл*, XVI, кн. 5, с. 321–331; кн. 6, с. 427–444. [PASKALEV, S. Nashata detska hudozhestvena literatura. – *Misal*, XVI, kn. 5, s. 321–331; kn. 6, s. 427–444.]

ПЯТИГОРСКИЙ А. М. Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога. – В: *Труды по знаковым системам*. Т. 2, 1965, с. 38–48. [PYATIGORSKIY A. M. Nekotorye obshtie zamechaniya o mifologii s tochki zreniya psihologa. – V: *Trudy po znakovym sistemam*. Т. 2, 1965, s. 38–48.]

РУДАР, П. *Детската литература и нейните творци*. Т. 1. София: Хемус, 1986. [RUDAR, P. Detskata literatura i neynite tvortsi. Т. 1. Sofia: Hemus, 1986.]

РУСЕВ, П. Творчеството на Емил Коралов за деца и юноши. – *Септември*, 1951, кн. 4, с. 145–153. [RUSEV, P. Tvorchestvoto na Emil Koralov za detsa i yunoshi. – *Septemvri*, 1951, kn. 4, s. 145–153.]

САПАРЕВ, О. Научната фантастика. – *Съвременник*, 1973, № 2, с. 299–322. [SAPAREV, O. Nauchnata fantastika. – *Savremennik*, 1973, № 2, s. 299–322.]

САПАРЕВ, О. *Фантастиката като литература*. София: Просвета, 1990. [SAPAREV, O. *Fantastikata kato literatura*. Sofia: Prosveta, 1990.]

СИМЕОНОВ, И. Жанрови особености на романите за Ян Бибиян. – *Начално училище*, 2007, бр. 3, с. 20–28. [SIMEONOV, I. Zhanrovi osobenosti na romanite za Yan Bibiyani. – *Nachalno uchilishte*, 2007, br. 3., s. 20–28.]

СРЕБРОВ, З. *Роман за едно откритие*. София: Профиздат, 1967. [SREBROV, Z. *Roman za edno otkritie*. Sofia: Profizdat, 1967.]

СТЕФАНОВ, П. Тотем и табу в детската литература или кратка биография на чл. 3. – В: *Табутата в детската литература*. Сборник доклади от кръгла маса, 9–10 май 2012 г., гр. Сливен. Сливен: ИК „Жажда“, 2012, с. 7–16. [STEFANOV, P. Totem i tabu v detskata literatura ili kratka biografia na chl. 3. – V: *Tabuta v detskata literatura*. Sbornik dokladi ot kragla masa, 9–10 may 2012, gr. Sliven. Sliven: IK “Zhazhda”, 2012, s. 7–16.]

СТЕФАНОВ, Х. Само приключения ли? – *Литературен фронт*, № 19, 11 май 1978, с. 3. [STEFANOV, H. Samo priklyucheniya li? – *Literaturen front*, № 19, 11 may 1978, s. 3.]

СТОЙЧЕВА, С. *Приказката в българската литература през XIX век (Опити върху емпирията на приказката)*. София: Карина – Мариана Тодорова, 2009. [STOYCHEVA, S. *Prikazkata v balgarskata literatura prez XIX vek (Opiti varhu empiriyata na prikazkata)*. Sofia: Karina – Mariana Todorova, 2009.]

СТЪПОВА, И. *Идеята за двойника*. В. Търново: Фабер, 2007. [STAPOVA, I. *Ideyata za dvoynika*. V. Tarnovo: Faber, 2007.]

ТАДЖЕР, С. Разговорите с твореца – звездни мигове. – В: *Под шума на чинарите. Спомени за Емил Коралов*. София: Иван Вазов, 1996, с. 79–86. [TADZHER, S. Razgovorite s tvoretsa – zvezdni migove. – V: *Pod shuma na chinarite. Spomeni za Emil Koralov*. Sofia: Ivan Vazov, 1996, s. 79–86.]

Телефонът. – *Българин* (Букурещ), I, бр. 13, 19 ноем. 1877, с. 2. [Telefonat. V: *Balgarin* (Bukuresht), I, br. 13, 19 noem. 1877, s. 2.]

ТОДОРОВ, Цв. *Въведение във фантастичната литература*. София: Сема РШ, 2009. [TODOROV, Tsv. *Vavedenie vav fantastichnata literatura*. Sofia: Sema RSh, 2009.]

ТОФЛЪР, А. *Шок от бъдещето*. София: Народна култура, 1992. [TOFLAR, A. *Shok ot badesheteto*. Sofia: Narodna kultura, 1992.]

Указ № 172. Закон за детската литература. – В: *Българска детска литература*. Антология. В. Търново: Абагар, 2000, с. 340–341. [Ukaz № 172. Zakon za detskata literatura. – V: *Balgarskata detska literatura*. Antologiya. V. Tarnovo: Abagar, 2000.]

УМЛЕНСКИ, Ив. *Тезиси по детска литература*. София: Народна просвета, 1951. [UMLENSKI, Iv. *Tezisi po detska literatura*. Sofia: Narodna prosveta, 1951.]

ХВОЙНЕНСКИ, Н. Един сън. Село Рупчос през лято 1999. – В: *Равноденствие*. София: Георги Недялков, 2013. с. 111–179. [HVOYNENSKI, N. Edin san. Selo Rupchos prez lyato 1999. – V: *Ravnodenstvie*. Sofia: Georgi Nedyalkov, 2013. s. 111–179.]

ЧЕРНЫШЕВА, Т. *Научная фантастика и современное мифотворчество*. (1972): [https://royallib.com/read/chernisheva\\_t/nauchnaya\\_fantastika\\_i\\_sovremennoe\\_mifotvorchestvo.html#0](https://royallib.com/read/chernisheva_t/nauchnaya_fantastika_i_sovremennoe_mifotvorchestvo.html#0) (прегл. 06.11.2024). [CHERNYSHEVA, T. *Nauchnaya fantastika i sovremennoe mifotvorchestvo*. (1972): [https://royallib.com/read/chernisheva\\_t/nauchnaya\\_fantastika\\_i\\_sovremennoe\\_mifotvorchestvo.html#0](https://royallib.com/read/chernisheva_t/nauchnaya_fantastika_i_sovremennoe_mifotvorchestvo.html#0) (pregl. 06.11.2024).]

ЧИЛИНГИРОВ, С. Детската литература. – В: *Българска детска литература*. Антология. В. Търново: Абагар, 2000. [CHILINGIROV, S. Detskata literatura. – V: *Balgarska detska literatura*. Antologiya. V. Tarnovo: Abagar, 2000.]

ЧОЛАКОВ, З. Писателят с непреходен принос в българската литература. 100 години от рождението на Ем. Коралов. – *Дума*, XVII, бр. 259, 4 ноем. 2006, с. 16. [CHOLAKOV, Z. Pisatelyat s neprehoden prinos v balgarskata literatura. 100 godini ot rozhdenieto na Em. Koralov. – *Duma*, XVII, br. 259, 4noem. 2006, s. 16.]

ЯНЕВ, С. *Българската детско-юношеска проза*. София: Народна просвета, 1979. [YANEV, S. *Balgarskata detsko-yunosheska proza*. Sofia: Narodna prosveta, 1979.]

ЯНКОВ, Н. *Детето и книгата*. София: Български писател, 1985. [Yankov, N. *Deteto i knigata*. Sofia: Balgarski pisatel, 1985]

STOYANOVA, N. Machines of Childhood (Notes of the First Science Fiction Novels in Bulgarian Children's and Young Adult Literature of the 1930s). – In: *Słowiańskie światy wyobraźni = Slavic Worlds of Imagination*. Kraków: Wydawnictwo “scriptum” Tomasz Sekunda, 2018, pp. 227–240.

SUVIN, D. *Metamorphoses of science fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. – New Haven and London: Yale University Press, 1979.

## Acknowledgments & Funding

This publication is the result of research under Project BG05M2OP001-1.001-0001 Creation and development of “Heritage BG” (Operational program „Science and education for intelligent growth”, priority axis 1 “Research and technological development”).

## THE PIONEERS OF BULGARIAN CHILDREN'S AND ADOLESCENT SCIENCE FICTION: EMIL KORALOV AND ELIN PELIN

**Abstract.** The study, in the first place, outlines the literary-historical context at the beginning of the 20th century in Bulgaria; provokes the first serious creative impulses in the field of Bulgarian children's and adolescent science fiction. The study marks scientific and technical achievements and ideas which are important for bringing out the prognostic elements of science fiction and its educational role – to reveal not only the wonders of science, but to emphasize the attention and the responsibility that human being assumes (or not) for each new discovery. In the second and third part of the study, it examines the works of Emil Koralov and Elin Pelin. These texts are not just fundamental for the emer-

gence and development of Bulgarian children's and adolescent science fiction, but also for tracing the progress/evolution of the fantastic image from the fairy tales to the science fiction, their convergence, through the texts of the authors. *Keywords:* Bulgarian science fiction, children's and adolescent literature, scientific and technical revolution, Emil Koralov, Elin Pelin

**Elena Borisova**, Senior assistant, PhD

ORCID ID: 0000-0003-0109-927X

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: elena39789@gmail.com

## АВТОРИ

**Адриана Спасова** е литературен историк по българска литература; постдокторант към Национална програма „Млади учени и постдокторанти“ (2019–2021) в Института за литература при Българската академия на науките. „Антични реминисценции във възрожденската книжнина“ (2020) е първата ѝ научна книга, защитена като докторска теза и отличена с наградата „Питагор“ (2022) и „Проф. Марин Дринов“ (2023). Изследователските ѝ интереси са в областта на българската възрожденска литература, първите рецепции на античните автори и образци, проблемите на националната идентичност и културната памет, автобиографиите, учебникарската книжнина и ръкописното наследство на Найден Геров. Води семинарни занятия по възрожденска литература в СУ „Св. Климент Охридски“ (от 2022).

**Божана Филипова** е литературовед. Родена е през 1984. През 2007 г. завършва „Българска филология“, а през 2008 г. – магистърска програма „Литературознание“. През 2016 г. защитава докторска дисертация по западноевропейска литература на тема „Трансформации на понятията „нова митология“ и „фрагмент“ в романа „Одисей“ на Джеймс Джойс“. От 2021 г. е литературен сътрудник, а от 2022 – главен асистент в секция „Сравнително литературознание“ в Института за литература – БАН. Работи в полето на литературната история и теория, специализира в областта на немския романтизъм и европейския модернизъм. Отвъд литературознанието, научните ѝ интереси са свързани със съвременна философия, музикознание и природни науки. Въпросите за въображението, за експеримента, за техниката, за гения са във фокуса на настоящите ѝ занимания.

**Виолета Вичева** е родена през 1987 г. В момента е главен асистент в Секцията по сравнително литературознание в Института за литература – БАН. През 2019 г. защитава научнообразователна степен доктор към Катедрата по германистика на Софийския университет с работа на тема „Кризата на общността в немскоезичната литература на XXI век“. Стипендиант на Програмата за млади учени и постдокторанти през 2020 г. Научните ѝ интереси са в сферата на съвременната немскоезична литература, динамиката на отношенията индивид–общност, ресурси за изграждане на субективната идентичност в постпостмодерната епоха, критика и теория на превода.

**Елена Борисова** е главен асистент в секция „Нова и съвременна българска литература“ в Института за литература при Българската академия на науките. Завършва българска филология в Нов български университет (2013). През периода 2014–2017 г. е редовен докторант по нова и съвременна българска литература в Института за литература. През 2017 г. защитава дисертационен труд на тема „Метафизични аспекти на познанието и фантастично изображение в съвременната българска проза“. Автор е на монографията „Фантастика и познание“ (2019), както и на редица студии в областта на историята на българската научна фантастика, рецепцията на българската женска проза след 1990 г. и др.

**Елица Попова** е завършила италианска филология в Университета на Барселона и е докторант в програмата „Романски езици и култури“ в Автономния университет на Барселона. Изследва италианската поезия на XX в., със специално внимание върху творчеството на италианския поет Еудженио Монтале, на чийто превод и рецепция в България е посветена нейната докторска дисертация. Асистент италианист в секция „Сравнително литературознание“ в Института за литература към Българската академия на науките. Автор на статии и рецензии в български и чуждестранни издания. Преводач на художествена литература от италиански, каталонски и испански на български език.

**Elitza Popova** si è laureata in Filologia italiana all'Università di Barcellona ed è dottoranda nel programma di Lingue e Culture Romanze dell'Università Autonoma di Barcellona. Studia la poesia italiana del XX secolo, con particolare attenzione all'opera del poeta italiano Eugenio Montale, la cui traduzione e ricezione in Bulgaria è oggetto della sua tesi di dottorato. Assistente nella sezione di Letterature comparate presso l'Istituto per letteratura dell'Accademia delle scienze bulgara. Autrice di articoli e recensioni in edizioni bulgare e straniere, quasi tutte dedicate alla poesia montaliana. Traduttrice di opere letterarie dall'italiano, catalano e spagnolo al bulgaro.

**Мария Пилева** е доцент в Института за литература към БАН, секция „Литература на Българското възраждане“. Завършила е магистърската програма на СУ „Преводач-редактор“ (2012), специализирала в Eberhard-Karls Universität, Тюбинген (2015), а през 2016 г. защитава докторат на тема „Религиозни мотиви в българските преводи на англоезична белетристика през XIX век“ в катедра Българска литература на СУ „Св. Климент Охридски“. Изследователските ѝ интереси са в областта на литературознанието, религията, теорията на превода. Лауреат е на наградата на СБП за ярки постижения в областта на теорията, историята и критиката на превода за 2018 г. с книгата ѝ „Бунт, надежда, изкупление“.

**Росица Митрева де Зуули** е следвала икономически науки в София, Буенос Айрес и Виена. Работила е в сферата на авиацията. Между 2011 г. и 2015 г. завършва бакалавърска степен по Българска филология, а след това и магистърска по „Общославянска филология“ и „Сравнително литературознание“. От 2020 г. е докторант към института за Сравнително литературознание към Виенския университет с тема „Italien in der neubulgarischen Literatur. Literarische Motive. Einflüsse. Intertextualität“ [Италия в новобългарската литература. Литературни мотиви. Влияния. Интертекстуалност]. Нейни литературоведски изследвания и презентации за Пенчо Славейков, Теодор Траянов, Хорхе Луис Борхес и др. са публикувани на немски и английски език. Автор е на научни статии в сборници, както и на монографията „Poetik und Architektonik der inneren Räume des gesamteuropäischen literarischen „Pantheons“ von Teodor Trajanov“ [Поетика и архитекtonика на вътрешните пространства в общоевропейския „Пантеон“ на Теодор Траянов] (WVB, 2020). Научните ѝ интереси са в сферата на националните филологии, сравнителното литературознание и езикознание, глобална история, изкуство, архитектура и културология.

**Свидна Михайлова** е родена през 1977 г. в София. През 2021 г. защитава докторат по теория и практика на превода на тема „„Дон Кихот“ в преводите на Тодор Нейков. Преводна рецепция на Сервантес в България“. Понастоящем е главен асистент в секция „Сравнително литературознание“ в Института за литература към Българската академия на науките, работи и като преводач на художествена литература от испански език. Преподава „Художествен превод“ в магистърска програма „Преводач-редактор“ в СУ „Св. Климент Охридски“ и специализиран испански в УНСС. Научните ѝ интереси са в областта на преводазнанието, испанистиката и рецепцията. Досегашните ѝ изследвания са свързани с различните прочити на творчеството на Сервантес в България в зависимост от конкретния историческия момент, с делото на преводача Тодор Нейков като културен посланик в испано-българските литературни отношения, със сравнителен анализ на българските преводи на „Дон Кихот“ в съпоставка с преводи на романа на други езици (английски, френски и руски).

**Станмир Панайотов** е изследовател в секция „Теория на литературата“ в Института за литература при БАН и постдокторант в катедра „Логика, етика и естетика“ в Софийски университет, където работи по собствен проект – „Немополитика“ (2023–2026). Преди това е преподавал философия и културология (Тюмен, 2021–2023), бил е постдокторант в Центъра за академични изследвания в София (2020–2021), преподавал е различни курсове от областта на хуманитаристиката в Будапеща, Йерусалим, Скопие и София. Най-скорошните му изяви са като съставител на „O-Zone: An Ecology of Objects“ (Punctum Books, под печат през 2025), и като съ-съставител на „Soul, Body, and Gender in Late Antiquity“ (Routledge, 2024) и „Black Metal Rainbows“ (PM Press, 2023).

**Stanimir Panayotov** is research fellow at the Department of Literary Theory, Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences. He is also postdoctoral fellow at the Department of Logic, Ethics, and Aesthetics in Sofia University, working on his project “Nemopolitics” (2023–2026). Previously, he was Assistant Professor in Philosophy and Cultural Studies (Tyumen, 2021–2023), a postdoctoral fellow at Center for Advanced Study in Sofia (Bulgaria, 2020–2021), and has taught various courses in humanities in Budapest, Jerusalem, Skopje, and Sofia. Most recently, he is editor of *O-Zone: An Ecology of Objects* (Punctum Books, forthcoming in 2025), and co-editor of *Soul, Body, and Gender in Late Antiquity* (Routledge, 2024), and *Black Metal Rainbows* (PM Press, 2023).





***Studia Litteraria Serdicensia***, кн. 7

*Съставители* Божана Филипова, Елка Димитрова

*Корица и оформление* Пламен Антоу

*Предпечат* Михаил Новак

формат 16/70/100

печатни коли 16.5

тираж 50

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Печат „Дайрект Сървисиз“ ООД