

Пламен Антоу
Институт за литература – БАН
plamentantov@mail.bg

Литература за деца и „жесток реализъм” – между морала и природата

Plamen Antov
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Children’s Literature and “Cruel Realism” – Between Morality and Nature

Abstract

As the title indicates, the article deals with the complex relationship between the specific method of so-called “cruel realism” (St. Karolev) in children’s animalistic *literature* of Emilian Stanev (1907–1979) and the specific moral/educational element that is presumably expected from children’s literature, in which the a-moral cruelty of nature must be mitigated. – On the way are proposed an intergenre division in two of Stanev’s animalistic in general with a view to a radically different ‘human–animal’ relationship. – The article also has its small factual contributions: for the first time, it draws attention to some of the writer’s long considered and worked but unrealized children’s works.

Keywords: Emilian Stanev; animalistic literature for children; “cruel realism”; natural a-moralism – moral/education.

1. Ще използвам „детската” анималистика на Емилиан Станев като пример, за да обърна внимание върху един принципен проблем на литературата за деца, който ми се струва важен. А именно нейните морално-педагогически (или идеологически изобщо) функции, които често я поставят в ситуация на избор между истината и известни ма-

нипулации – частичното ѝ спестяване или подправянето ѝ.¹

Анималистиката на Ем. Станев е перфектната илюстрация на този казус, защото тя – включително и „детската“ в най-добрите си образци – е подчинена на метод, определен (от Стоян Каролев по аналогия с Достоевски) като „**жесток реализъм**“ – определение, което самият писател охотно приема. Терминът е сполучлив и бързо се налага. За това многократно е писано.

Да припомним, че този метод означава стремеж животното (като „чиста“ природата) да бъде видяно/описано „за себе си“, не „за нас“. Не от гледната точка и позицията на човека (която по презумпция е обременена с морални представи), а от позицията на *самата* природа, където властва аморализъм (в смисъл, че моралният фактор е абсолютно нерелевантен спрямо нея).

Ясно е за какво става дума. Най-банално казано, когато човекът-ловец убие, например малкото на сърна (едноименният разказ „Сърна“), той е убиец, доколкото неговото действие неизбежно попада в сферата на моралната оценка. Той е убил за удоволствие едно дете.

Но когато хищникът (лисица, вълк; или рисът, или златката) прави същото, той е онтологично невинен, защото неговото действие е ситуирано в сферата на природния аморализъм. Философски погледнато, то не е свободно действие на личен избор (каквото е това на ловеца), а на неосъзната външна принуда, на необходимост (*Notwendigkeit*, както би казал Кант) – каквато изобщо е сферата на природата.

Това, което тук ме интересува, е – как методът на „жестокия реализъм“ се съгласува с литературата за деца, по условие подчинена на известни нравствено-педагогически тенденции: стремеж към туширане на насилието за сметка на моралната поука, тривиалното разбиране за задължителната победа на доброто и т. н.

2. Ако се обърнем към **историческия генезис на проблема**, нещата ще се окажат далеч не толкова еднозначни. Преди всичко възниква фундаменталното противоречие между архаичния, колективен разказ от мито-фолклорен тип, където е коренът на детската приказка като жанр, респ. на детската литература, и модерното секуларизирано разбиране за литература. Първият тип разказ има универсално-космогонични функции. Той „деградира“ към „детското“ едва впоследствие, изгубвайки свещения си характер. Буквално преживява трансформация в посока от мита към литературата, като губи космогонично-етимологичните си функции за сметка на други, по-модерни, т.е. антропо-

¹ Общите параметри на проблема са очертани в едно задълбочено изследване, излязло съвсем наскоро – вж.: Енчев 2018, спец. главата за табуирането на смъртта, с. 71–83.

логични: морално-възпитателни, естетически, забавляващи.

И някъде тук, при този преход, възниква онова основно противоречие, което можем да определим като противоречие между истината и морала.

Макар че като философски категории и двете са относителни, можем да разграничим степени в тяхната относителност, доколкото **истината**, взета номинално, in abstracto, е атрибут на „външната“ природа, на *самата* извънчовешка (но познаваема *само* от човека!) реалност, докато **моралът** е основен детерминант на „вътрешния“ (но непрестанно екстериоризиран, социално и културно) човешки свят, на *самото* човешко.

За да избегнем поне частично философските спекулации, можем да опростим противоречието, като го сведем до това между **природата** и **морала**. И по-конкретно (ако използвам едно разграничение на Хана Аренд) – природата като сфера на биологичното, на живота-zoé; моралът като сфера на антропо-хуманистичното, на живота-bios, на културата, паметта, историята. И още по-опростено – природата като хабитус (обитание) на животното; моралът като хабитус на човешкото.

Тази редукция напълно обслужва целите ни тук, включително и в изтъкването на една основна асиметрия в отношението – пасивният характер на едната страна, статутът ѝ на тотален, затворен в себе си обект, и активният, агресивен, експанзионистки характер на втората страна по отношение на първата.

Тоест, ако се върнем към началната постановка, можем да я преформулираме по следния начин: **истината за природата в хоризонта на човешкия опит като неизбежно манипулирана от морала.**

Дискурсивният модус на литературната анималистика предполага една основна отлика между **истината** и **морала**. В общия, идеален вид истината не признава – или *не би трябвало* да признава – морални скрупули, не се свени от жестокостта, присъща на самата реалност. Докато моралът винаги е някаква форма на политкоректност, стреми се към цензуриране, към кастрация на реалността.

3. Процесът е пряко свързан с **жанрово-дискурсивните трансформации** при прехода от мит към приказка (изследвани подробно от автори като Проп, Мелетински, Фрейденберг). И съответно – секуларизация в прехода от архаичен мит към модерна литература. Тази секуларизация означава замяна на универсалните космогонично-етимологични функции с ред други, по-частни: развлекателни, собствено естетически, морално-възпитателни и т. н. Означава не на последно място и промяна в адресата – т. е. насочване на приказката към една все по-невръстна, детска аудитория (за разлика от мита, чийто адре-

сат е *цялата*, тотална общност).

Но тези „външни“, исторически процеси имат своите „вътрешни“, психологически съответствия. А именно обстоятелството, че в цялостния културноисторически процес на еволюция на човека (т.е. на неговото ставане-възрастен в най-едър филогенетичен план) все по-ясно се установява и закрепва едно стадиално тъждество – между модерното дете и архаичния, примитивен, митологично-фолкорно мислещ дивак (и тук навлизаме в изследователското поле на психоанализата в целия му обем, рамкиран от двата подхода – индивидуално-психологическият на Фройд и колективно-историческият на Юнг).

Става дума тоест за наличието на стадиално тъждество между съвременното модерно дете и архаичния примитивен човек. – Съвременното модерно дете, адресат на т. нар. детска литература, което тя иска не само да забавлява, но и да възпитава, вмениявайки си специфични морално-педагогически функции, от една страна. А от друга – архаичният дивак, пребиваващ в един цялостен, несепариран свят, лишен от индивидуален морал, непознаващ или слабо познаващ разграничения (от типа добро–зло, справедливо–несправедливо, жестокост–милост и т. н.) в онзи изтънчен, рафиниран вид, в който те ще започнат да стават актуални в по-късни исторически етапи, когато първичната, несепарирана цялостност на света, в който пребивава архаичният човек, ще започне да се руши.

Затова когато съвременната литература за деца, исторически рожба на Просвещението и на един строго пуритански, буржоазен морал, възцарил се през XVIII и XIX век, си поставя възпитателни функции от морално естество, тя без да си дава сметка влиза в радикална конфронтация със собствения си адресат – с онзи архаичен примитивен дивак, стоящ отвъд зоната на моралното, който се крие в детето и който едва Фройд в началото на XX век ще разкрие. (Именно Фройд е този, който разрушава просвещенската илюзия за детето като идеалния „*beau sauvage*“.)

Междинно, свързващо звено между архаичния „аморален“ мит – ментален хабитус на дивака („историческото“ филогенетично дете) – и модерната детска литература, чийто адресат е съвременният онтогенетичен „дивак“, е фолклорната приказка – секуларизиран наследник на архаичния мит, тя пази ред определящи негови черти (включително наличие на жестокост и насилие в количества, съвсем непедagogически от модерна гледна точка), но и силно изразени нови, модерни черти: моралната поука, крайната победа на доброто над злото (която впрочем сама по себе си е секуларизирана, „човешка“ версия на колизиите в космогоничния мит – изначалният сблъсък на човешкото с природно-чудовищното начало, на соларното и хтоничното, светлина-

та и мрака, деня и нощта, добрите и лошите духове и т. н.).

Но казвайки това, трябва да отчетем обстоятелства, които усложняват общата картина и ѝ придават относителност, например вътрешжанровото разграничение във фолклора и различният исторически генезис на отделните жанрове: от космогоничния мит пряко произлиза вълшебната приказка, докато корените на т. нар. приказка за животни (която в случая особено ни интересува) водят назад към тотемизма и тотемните практики.

Така исторически се генерира едно основно, иманентно противоречие между модерно-буржоазния характер на съвременната литература за деца и архаичните ѝ корени – именно противоречието между морала и природата. Между правдивото представяне на природния свят, „външен” и „вътрешен”, основан на перманентна конфронтация, насилие и смърт (а това са в пълна мяра и психо-социални фактори, детерминиращи междучовешките отношения дълбоко под смекчаващите законови регламентации), и морално-педагогическите ангажименти.

Верността към истината, към природата – „външна” и „вътрешна” – като сфера на насилие и смърт, в един синхронен, секуларен, собствено естетически аспект се слива с художествения метод на реализма в литературата. И особено с онази крайна форма на реализъм, която критиката определя като „жесток”.

4. В този широк историко-развоен процес по-частно, специфично е мястото на **анималистичната литература**. Без да навлизам в обстоятелствени археологии, ще се задоволя само да отбележа, че най-пряка, естествена е връзката с тотемистичното наследство. Всички характерни черти на модерната литературна анималистика, в т. ч. и в анималистиката за деца, се разгръщат около едно изначално структурно, жанроопределящо ядро – родството на човека с тотемното животно-прародител. А свързващо, преходно звено между архаичния тотемен мит и модерната художествена анималистика би могла да е фолклорната приказка за животни – звено, едновременно свързващо и разделящо, където митологичният код превключва в литературен.

Консенсусна научна истина е, че приказките за животни са най-старите. Те са колективно-психологическа сонда, спускаща се в най-архаичните пластове на човешката култура, до една зона, където човешкото все още не се е отделило напълно от външната природа, от природно-животинското – а именно тотемизма. Животното е най-старият „роднина” на човека и етапът на тотемизма фиксира тъкмо това органично родство в сферите на психологията и най-елементарните равнища на културата. Тотемното животно е първата фигура-замес-

тител на бащата и това не е просто Фройд²; това са и съвсем емпиричните, „родни“, дълбоко патриархални свидетелства, регистрирани от Димитър Маринов (например селянинът, подкарващ впрегнатия вол с възгласа: „Хайде, татко!“) (Маринов 1914: 64–65).

Тотемистичната практика е богата и разнообразна, насочена към целия обхват на природата: тотеми са не само животните, но също растения, предмети и дори (в редки случаи) абстрактни явления от метеорологично естество (Токарев 1983: 32–33). Но преди всичко животни, без съмнение поради обстоятелството, че те са все пак живи същества, което ги прави специално близки на човека. Тотемизмът, противно на една широко разпространена представа, не е обожествяване на животното, а само вярване в родството с него, самоотъждествяване: животното-тотем е „приятел“ и често защитник-покровител на човека от „неговата“ група (племе), по-голям „брат“, „баща“ или изобщо прероден прародител.

В тази връзка обикновено (ала съвсем не винаги и навсякъде) е в сила табу върху убиването и/или използването му за храна. И ако често в това табу се допускат различни „вратички“ на дребно (например ако животното-тотем е убито от чужд, не е „грях“ да се яде), то съществува един широко разтворен параден вход – основно, базисно положение в сакралната практика, което Рудолф Ото определя като *нуминозност*, а по-късни изследователи (Мери Дъглас, Джорджо Агамбен и др.), тръгвайки от фундаменталната постановка на Ото, изследват като зона на релативизация между свещено и скверно: скверното, това, което е абсолютно забранено в обичайната, всекидневна дейност, което е обект на табу, се допуска и дори повелява като сакрална ексцесия, във вид на ритуал и закон. (Нещо, твърде близко до принципа „клин клин избива“: това, което е „лошо“ и неприемливо в малки количества или в профанното всекидневие, става „добро“ в големи количества и сакрализирано.) – Или сведено до една обща схема, жертвоприношението като позволено, сакрализирано убийство на тотемното животно, чиято цел не е *простото* му убийство, а подновяването, рестартирането на неговата жизнена енергия. При което трябва да се има предвид, че в аксиологията на тотемното мислене смъртта – изобщо, а особено ритуалната – е напълно лишена от негативните конотации, които има в модерното мислене и в модуса на тривиалната етика, където се полага ловът за удоволствие на модерния човек и в чийто хоризонт (именно етически) тук мислим отношението към животното и неговото убийство: смъртта в тотемното мислене не е насилие, не е унищожаване на живота, а неговото подновяване.

² Така е и институционализирана в представителното пълно събрание на съчиненията му, т. 1 (София: Български писател, 1981).

Разбира се, развоят от тотемния мит, където животното е прародител, групов или личен покровител и герой, през фолклорната приказка за животни, където животното постепенно се превръща в алегория, носител на човешки черти, до модерната художествена анималистика е дълъг и сложен. Той следва и отразява магистралния процес на раздалечаване, разобщаване на човека от животното, и по-точно – превръщането на родството в антагонизъм: животното в качеството си на „чиста“ природа като изконният смъртен враг на човека и на самото „човешко“.

Но успоредно с това се акумулират и скрити, обратнонасочени контраенергии – на вина и копнеж, стаени в дълбоките пластове на несъзнаваното. Там, в тези най-дълбоки и скрити пластове на човешкото, продължава да се таи атавизмът на родството.

И тъкмо изкуството – този модерен еквивалент на архаичния мит; и по-точно художествената литература в лицето на анималистичния жанр – е перфектният „език“ за артикулиране на този нуминозен комплекс.

Още по-специално е мястото на **„детската“ анималистика**, доколкото тя по някакъв начин идентифицира „външния“ тотемистичен човек (исторически, филогенетичен) и „вътрешния“ (психически, онтогенетичен) в общата им носталгия по животинското предбитие на човека. Врязва се точно в десетката на нуминозния комплекс.

5. Трябва да имаме предвид целия този вертикален, историко-развоен, и субстанциален контекст, едновременно „външен“, социо-културен, „вътрешен“, психически, и артикулационен, жанрово-дискурсивен, когато разискваме анималистиката за деца. И особено тази на писател като Емилиян Станев.

С какво „детската“ анималистика на Станев е по-специална? – Именно с това, че тя се отказва от „моралните“, пропедевтични концесии, които са по принцип присъщи на *модерната* литература за деца. Изправена пред дилемата да избира между природата, „жестока“ и аморална по самата си същност, и човешкия морал, тя без колебание избира природата, т.е. истината. Прави го ако не напълно, то предимно в по-горните възрастови етажи – на юношеската анималистика, където преливането с тази „за възрастни“ е естествено. – И все пак ако казусът е с нещо забележителен, това са точно изключенията. По-долу ще се спра на най-крайното от тях: именно един откровено „детски“ разказ, дори жанрово клонящ към приказката, е чистият манифест на „жестокия реализъм“ изобщо в анималистиката на писателя (но този разказ съвсем не е единственото изключение сред „най-детския“ дял от нея).

Но преди това едно уточнение, което допълнително релативизира казуса. А именно вътрешната аморфност на това quasi-жанрово понятие „литература за деца“, покриващо един твърде широк възрастов диапазон. А в случая възрастовото деление е и същностно.

Емилиян-Станевата анималистика познава делението. Тя се разполага по целия вертикален спектър, като се започне от „сериозна“ анималистика за възрастни (класическият цикъл „Вълчи нощи“), мине се през анималистика за една средна, юношеска категория читатели (главно повести: „Повест за една гора“, „Фокер“, „Чернишка“, но и циклизираният сборник с разкази „Януарско гнездо“, силно клонящ към повестта) и се стигне до творби, намиращи се между разказа и авторската приказка, адресирани към съвсем детска аудитория („През води и гори“, „Лакомото мече“).

Но в това деление, макар то определено да е налице, действат сили на двупосочно компресиране на полюсите в модела. Те създават зони на релативизация, в които, първо, се помещават някои от най-добрите жанрови образци на писателя; и второ – именно в тях най-активно работи методът на „жестокия реализъм“.

И тъкмо това е разковничето на казуса, който ме интересува. Екстремният пример би могъл да е разказът „Горска приказка“. Тук казусът е манифестиран в чист вид. Сблъсъкът-релативизация между „жестокия“ реализъм и собствено „детския“ компонент в творбата протича на всички равнища.

От една страна, творбата носи всички определящи белези на Емилиян-Станевата „висока“ анималистика („за възрастни“). особено що се отнася до метода на „жестокия реализъм“. Деетизацията на животното-природа (и на самата природа изобщо) тук е максимална – и като идеологическа тенденция, като намерение на писателя (нееднократно заявявано в интервюта и анкети), и като собствено художествена реализация на тази цел. Разказът е сред шедьоврите не само на Станев, но изобщо на българската анималистика. Неслучайно той влиза в твърдото ядро на класическия цикъл „Вълчи нощи“³, многократно е включван от самия писател в представителна подборка на разкази „за възрастни“. И Емилиян Станев, и Надежда Станева, а и критиката неизменно говорят за „Горска приказка“ като за разказ, без никакви уточнения, че е за деца.

Но и нещо повече – творбата е образцова за метода на „жесток реализъм“; може да се каже, неговият перфектен, кристален образец. Перфектната художествена аргументация на идеята за същностния аморализъм на природата – т. е. за нейната онтологична невинност,

³ Така е и институционализирана в представителното пълно събрание на съчиненията му, т. 1 (София: Български писател, 1981).

за нерелевантността на категории като „добро” и „зло”, „жестокост”, „майчина (или бащина) любов”, „убийство” и т. н. – все категории от сферата на морала, които са суперважни за „нашия” човешки свят, но за света на природата биха били валидни само в един условен, метафоричен и алегоричен смисъл, като нахлупени му отвън. Особената роля на „Горска приказка” в това отношение отбелязва Н. Станева: „там – пише тя – Емилиян Станев сякаш най-просто е изразил своята житейска философия” (Станева 1979: 136–137).

От друга страна обаче разказът е извънредно важен с оглед на напорното, напълно съзнателно, целенасочено изличаване на границата между „детска” анималистика и „сериозна” литература „за възрастни”, което предприема Станев именно в рамките на метода „жесток реализъм”. На демонстративния отказ от специални концесии към морално-възпитателните ангажменти на *собствено „детската”* литература.

Творбата е двумодална на всички възможни равнища, като се започне още от заглавието, което открито заявява стопроцентов „детски” маркер – жанровият определител „приказка” (т. е. самозаявява се едновременно като разказ и приказка, като разказ-приказка). Както и фактът, че е публикувана в сп. „Пламъче” (№ 3 от 1958 г.), предназначено за детско-юношеска (по-скоро юношеска) аудитория.

И в същото време разказът (заедно с други „двумодални” разкази от този тип) е част от твърдото ядро на цикъла „Вълчи нощи”, т. е. на „сериозната” анималистика „за възрастни” на писателя. Сам той го включва и в книги за деца, и в книги за възрастни. Това е ясното отношение на Станев към известния спор между Радевски и Далчев. (Бегла теоретична аргументация е налице в специалната статия „За детската книга”⁴; „Няма детски писатели, има писатели”, категоричен е той и в анкетата на Сарандев) (Сарандев 1977: 49).

Така стигаме до една от най-същностните черти на „детската” анималистика на Станев: в най-добрите си образци тя прелива в творчеството му за възрастни. Едни и същи творби се чувстват еднакво комфортно както в книги, предназначени за най-малките, така и в книги за възрастни.⁵

В случая важни са не универсалните измерения на казуса (например явлението, познато като „подмладяване на шедьоврите”, т. е. тен-

⁴ Литературен фронт, XI, № 15, 12 апр. 1956, с. 1. (Също: *Събр. съч.*, т. 7, с. 280–281.)

⁵ Ако „сериозни” разкази като „Горска приказка” и „Козелът” са публикувани в средношколско списание, то в избраните си разкази и повести, очевидно адресирани към „възрастния” читател (напр. 1957), писателят включва творби от детско-юношеската книга „Януарско гнездо”.

денцията „високата“ литература на дадена епоха в следващите епохи да се преадресира към детско-юношеска аудитория: „Дон Кихот“, „Робинзон Крузо“, „Гъливер“, „Под игото“...). По-важно е как самият писател се отнася към този проблем, как подхожда към него в процеса на творчеството си и към неговото осмисляне. Станев не дели – или съвсем слабо дели анималистиката си на „детска“ и „възрастна“. Във всеки случай, съществува едно общо множество в нея – зона на сечение, където двете дискурсивно-интенционални полета интерферират (именно към тази зона е насочен интересът ми тук).

Или казано в очертаната по-горе дистинкция – целта му е не да морализаторства и възпитава, дори когато става дума за относително маловръстни читатели. Целта му е да описва „жестоката“, аморална истина за природата такава, каквата е.

Все пак това се отнася главно за анималистиката за юноши. Естествено, с падането на възрастовата група на читателя-адресат „детският“ елемент, а оттам и моралната тенденция, се засилва.

6. В този смисъл от значение е самият акт на насочването му към „детската“ анималистика.

Известно е, че това става, така да се каже, от горе надолу (или отвън навътре). Сам писателят определя насочването си към анималистиката за деца като вторичен, отпадъчен продукт от творчеството си за възрастни.

По принцип преминаването на един автор към писане на литература за деца се определя от множество фактори – и иманентни (биографични, характерологични, творчески), и от външно, социо-културно естество (настояване от страна на издатели и редактори, материални стимули и множество други). Тези „външни“ фактори никак не са за подценяване, те са извънредно мощен стимул (именно така Вазов например създава единствената си стихосбирка за деца).

Такъв мощен външен фактор е целенасоченото стимулиране на детската литература от държавата в определени епохи, включително и чрез материални стимули – нещо, което тласва мнозина писатели към писане за деца без да е непременно налице вътрешна, творческа необходимост за това. Известно е, че тъкмо държавната протекция през 30-те години кара всички най-добри писатели да се насочат към литературата за деца, което, от своя страна, води до нейния разцвет.

Подобна ситуация е налице и в годините след 1944 г., когато литературата изобщо, а особено литературата за деца, е плътно впрегната в моноезика на идеологията – за „възпитаването“ на „новия“ човек. Това се отнася в пълна мяра и по отношение на природата – нейното преосмисляне в духа на един „народостопански“ прагматизъм. Отбе-

лязвам това обстоятелство, защото то със сигурност не е без значение за насочването на Ем. Станев към детско-юношеската анималистика, независимо дали самият писател си е давал сметка за това, или не – известно е, че той създава този дял от творчеството си именно през втората половина на 40-те и 50-те години. Факт е също така, че по това време са написани единствените два нови разказа към създадения по-рано „сериозен” цикъл „Вълчи нощи” – „Козел” и „Горска приказка”; и тъкмо те единствени в цикъла са адресирани, поне номинално, към детско-юношеската аудитория (доколкото са публикувани в средношколското списание „Пламъче”). Несъмнена е тук ролята на външния идеологически импулс – „идеологически” в един пределно широк смисъл, като общ социо-културен контекст.

Обратният, органичният път към прописването за деца – „от долу нагоре” – е, когато творбата още в акта на възникването си има своя конкретен адресат, когато е написана/разказана за *определено* дете. Често това става преди тя да има *собствено литературно* самосъзнание. Класически пример тук е „Пипи Дългото чорапче”, както и „Алиса в страната на чудесата”; или „Анини приказки” на Стефан Цанев. Или „Ането” на Ангел Каралийчев, създадена в памет на рано починалата дъщеря на писателя. Когато през 1941 г. започва да разказва на 7-годишната си дъщеря Карин, болна в този момент, историите за едно необикновено силно момиче на име Пипи, Астрид Линдгрен още няма представа, че това е литература, нито подозира, че самата тя ще стане писателка. Този устен, предлитературен – или литературно несъзнаван – етап възпроизвежда развойно-историческия етап на мито-фолклорните, предлитературни корени на литературата.

Емилиян Станев определено не минава по този път. Той няма деца, никога не е писал за *конкретно* дете. Можем да кажем, че пише за детето в себе си, което *сам е* – за онова дете „по” Фройд дълбоко в себе си, което е сродено с животните и птиците, разбира „душата”, езика им („Струва ми, че няма животно, което да не мога да разбера. Мисля, че това ми е дадено като дарба”⁶).

В писателската си онтогенеза Станев „влиза” в детската литература *отвън* и *отгоре*, т. е. откъм *самата* литература „за възрастни”; и това обстоятелство само по себе си предполага размиването на границата. Дори когато впоследствие – вече утвърден автор – започва да пише специално за деца, той прави това със същото „жестоко”, сурово, несмекчено отношение към природата *per se*. Остава верен към истината в природата като една хобсианска, свършено балансирана и саморегулираща се система, която стои напълно извън моралните контравер-

⁶ Ем. Станев. Събр. съч., т. 7, с. 384. (В модифициран вариант и в: Станева 1979: 71.)

зии, определящи „нашия“ човешки свят (добро–зло, правилно–неправилно, благородно–жестоко и т. н.). Отношение, което, от друга страна, е *органично* близко с това на детето и на архаичния тотемистичен човек – на детето-дивак, което сам той (Станев) е.

7. Този дефинитивен, изнесен пред скоби отказ на Станев от морален, а оттам и педагогически ангажимент не е останал незабелязан. Имам предвид обвиненията на един руски писател анималист (и детски писател) – Борис Рябинин от гр. Свердловск – в писмо до Станев от 1970 г.

Но тъй като този епистоларен казус беше подробно разгледан, тук ще поставя друг акцент. По-точно два акцента.

Първият: в анималистиката на Станев, където отсъства строго разграничение между литература за деца и „сериозна“ литература „за възрастни“ (т. е. една, която е специално подчинена на някакви морални, възпитателни ристрикции, и друга, която не е подчинена на такива ристрикции), е валидно друго деление, което до голяма степен го замества и компенсира.

А именно разделянето между *собствено анималистични* разкази (т. е. разкази за животни) и *ловни* разкази. (Впрочем самият писател, като човек, който цени достойнството на българския език, предпочита да използва израза „разкази за природата и животните“ вместо тромавата чуждица „анималистика“.)

Ако съществува някъде морална поука, ясно заявена „в прав текст“ или внушена с художествени средства, това става в ловните разкази – не само от цикъла „Вълчи нощи“ („След лова“, „Смъртта на една птица“, „Сърна“), но и от „Делници и празници“ („Разходка“), както и в други, изоставени и невключвани в книга разкази („Край убитата сърна“). Най-често става посредством финална, тезисна реплика, която осъжда самоцелното варварство на лова. Това са разказите, в които гледната точка е човешка (за разлика от собствено анималистичните, където стремежът е човешкият поглед да бъде изключен). Може с основание да се предположи, че моралната дискусия, която тези разкази предлагат, макар и най-често обективизирана в третолични герои, изразява собствени морални терзания на писателя убиец.

Разказите от другата група, които определих като собствено анималистични, обратно, са писани от позицията, от гледната точка на животното. В тези разкази животното пребивава в собствения си природен свят, извън сферите на човешкото – свят, в който всякакви морални дискусии са невалидни. Именно в този тип разкази властва методът на „жестокия реализъм“ като начин за изключване на човешкия/морален фактор и оставане в сферата на *чистата* природа. Именно

тук е и „детската“ му анималистика – в най-добрите си образци.

Дори когато изглежда, че Станев „очовечава“ героите си животни – например майчината любов в редица разкази (напр. „Сърна“ от първата група) или дълговечната привързаност между двойката гарвани в едноименния разказ (от втората група), както изтъква една изследователка на писателя (вж. Пенчева 2018: 11) – всъщност от зоо-антропологична гледна точка съвсем не е толкова ясно дали това действително е така. Дали в един строго биологичен, еволюционен аспект това, което сме свикнали да смятаме за човешки (хуманни) черти – майчината саможертва, другарската привързаност – не е преди всичко унаследена от човека животинска черта; белег не на *собствено човешката* му същност, а точно обратното – на субстратното животинско ядро в нея? И в крайна сметка – част от невъзможността *собствено човешкото* да бъде категорично отделено от животинското в човека.

8. И тук иде вторият пункт, на който искам да обърна внимание.

Като „жесток реалист“ Станев целенасочено, тенденциозно се отказва от морални послания, единствената му цел е познавателна – детето-читател да получи максимално правдива представа за природата и за отношенията между нейните обитатели. Тоест, целта му е да представи природата (и животните като част от нея) *per se*, *за-себе-си*, не *за-нас*; не от човешка и следователно морална позиция.

Но както вече загатнах, в един исторически етап, който съвпада с творческата активност на писателя, включително и в анималистиката за деца – а именно периодът на същинския соц-реализъм от втората половина на 40-те и 50-те години, – в българската детско-юношеска анималистиката (и около нея) властва един специфичен модел, характерен за безкрилия позитивизъм на новата идеология. А именно производство на разкази и повести за деца с максимално познавателен, полудокументален, очерков характер, които в духа на властващия тотален реализъм целят да запознаят децата с природата, с гората, полето, с видовете растения и животни, „полезни“ и „вредни“ – най-вече с народостопанска цел, в унисон с позитивисткия патос на ранния соц. През този период масово се фабрикува такъв тип естественонаучна, квазихудожествена литература (или книги „за природата и нейното преобразяване“, както гласи един отзив, издържан в лисенко-мичуринския дух на епохата⁷). Масовият характер на продукцията особено ясно личи в детско-юношеската периодика от периода. Представителни са заглавия от типа на „Малка повест за птичето, семката и круш-

⁷ П. Чолов. Книга за природата и нейното преобразяване. – Учителско дело, VI, № 78 (308), 4 окт. 1955, с. 4. Текстът е рецензия за първата книга на Петър Бобев – приказния сборник „Деца на слънцето“ (1955).

ката“ от Здравко Сребров (1963; за най-малките), за най-малките са и първите книги на Петър Бобев от втората половина на 50-те; както и заглавия за по-юношеска аудитория: + „Птици долитат при нас“ от Петър Славински (1957), „Тайните на зеленото море“ от Александър Григоров (1959)⁸, „Тайната на отряда“ от Григор Угаров (1961) и мн. др. Обикновено това са разножанрови – или жанрово неизяснени книги, обилно илюстрирани в безхитростно реалистичния маниер на епохата, в които границата между собствено художественото и научно-познавателното четиво е напълно размита – не само в жанрово-дискурсивен план, но и визуално. В една раздвижена, занимателна, често приключенска форма, изпъстрени с максимално точни илюстрации, те запознават младия читател с „полезните“ и „вредните“ обитатели на природата, дават му практически знания и умения (напр. за горското стопанство и т. н.).

Този ултра-реалистичен метод обективно е в съзвучие с Емилиан-Станевия реалистико-познавателен подход към природата, особено в интенционалния хоризонт на детско-юношеската анималистика, и много от работите му, създадени през този период, естествено се включват в тази стилистика. Да си спомним само „Повест за една гора“ (1948); или циклизирания сборник „Януарско гнездо“ (1953).

Това е една естествено, спонтанно възникнала асоциация, в която изначалният творчески подход на писателя към „жесток реализъм“, т. е. към максимално правдиво, несентиментално, дехуманизирано описание на природата и нейните обитатели, се доближава плътно до конюнктурните изисквания на епохата (при което изобщо не става дума за някакви лесни идеологически спекулации).

Но контекстът е по-широк – извън „детската“ анималистика и извън художествената литература изобщо. През същия период Станев продължава да бъде активен автор и на научнопопулярни статии върху ловното и горското стопанство, пише дори сценарий за научнопо-

⁸ Книгата представлява силно белетризиран пътепис, разказващ за екскурзията на група пионери, заедно с неколцина възрастни туристи, по билото на Стара планина от Ком до Черно море. Описани са както природните хубости на планината, така и историческите места, през които героите преминават, но особено силен е акцентът върху животинския свят, където разказът почти превключва в анималистичния жанр, а прецизните илюстрации на художника Борислав Стоев приближават визията до научно-познавателната функция на зоо-атласа. – Авторът сам е турист и пътешественик, осъществил няколко пътувания из Европа, Африка и Азия в периода 1936-38 г., които са предмет на първите му пътеписни и научнопопулярни книги за деца от този период: „Моето пътуване около света“, картинния пътепис „България“, „Малка енциклопедия за деца и юноши“ (1938-39). Автор е и на пътеписа „Забавно пътуване“ (1956).

пулярен филм... Но това е напълно различна тема, която излиза от проблема, който тук ни интересува.

9. По-скоро в заключение бих обърнал внимание на един друг факт. А именно, че сред множеството неосъществени замисли на Станев – творби, по които писателят дълго е мислил и дори е работил – са и такива в жанра на детско-юношеската анималистика. Например две повести на любимата му орнитоложка тема. Но най-странното е, че по собствените свидетелства на писателя работата по тях в един момент е била в доста напреднала фаза. Намираме тези свидетелства в една анкета на средношколското списание „Пламъче” от април 1955 г. за „творческите планове” на неколцина писатели, сътрудници на списанието, сред които и Станев. Ето целият отговор на писателя (с мои акценти в курсив и коментари в квадратни скоби):

През 1955 година се надявам *да завърша* [т. е. предполага се, че най-малкото вече работи по тях] две нови книги за деца и юноши – „Кой как живее” и „Чудният живот на един щъркел”. И двете са повести.

„Кой как живее” е повест за приключенията на две от нашите най-малки птички – орехчето и кралчето. Тя е за деца. Независимо от интересните приключения книгата неусетно внушава на малките читатели голямото значение на птиците за нашето земеделие и гори.

В „Чудният живот на един щъркел” – повест за юноши – *съм обрисувал* [категорично свършен факт!] живота на щъркелите, тяхната организация, подчинена на строги правила, както и прелетите им от нас до Южна Африка. Вън от другия материал от тая книга юношите ще научат много географски и други подробности, които ще ги ползват и в училище. (Пламъче, X, 1955, кн. 3, с. 28.)

Едната повест е спомената и в кратка автобиографична бележка за друго средношколско издание – в. „Септемврийче”: „Тая година, макар че съм се заловил с други, също така сериозни книги, ще намеря време да довърша започнатата миналата година книга „Кой как живее” – повест за деца. Много искам тя да стане хубава книга, толкова хубава, че всяко дете, като я чете, да се радва и да научи от нея много неща...”⁹

Очевидно е, че творбата, макар да е адресирана към детска – не юношеска! – възраст, клони именно към онзи позитивистко-познавателен дял в детската литература, разпространен през 50-те години, за който стана дума.

⁹ Септемврийче, № 24 (521), 26 март 1955, с. 4. (Бележката е в тематичен брой за детската книга и придружава анималистичното разказче „Неканена гостенка”).

По повод на същата повест Надежда Станева отбелязва: „Разказваше я, вдъхновяваше се от мисълта да напише за всяка птица, за всяко животно. Но само устно Нищо не написа. Едва няколко страници и вероятно ги е унищожил. В архивата ги няма. Дълги години стоя в плановите на издателствата това заглавие.”¹⁰

За другата книга, спомената от писателя в анкетата на сп. „Пламъче” – юношеската повест „Чудният живот на един щъркел”, – не намираме никакви следи.

Литература

Енчев, Младен. *Балада за Нангияла. Прагматика на смъртта в детската литература*. София: Кръгзор, 2018. [Enchev, Mladen. *Balada za Nangiyala. Pragmatika na smartta v detskata literatura*. Sofiya: Kragozor, 2018.]

Маринов, Димитър. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. – Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, XXVIII, 1914 (София: Дружество „Балкан”). [Marinov, Dimitar. *Narodna vyara i religiozni narodni obichai*. – Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina, XXVIII, 1914 (Sofiya: Druzhestvo Balkan).]

Пенчева, Радка. *Забравени и незабравими. Литературно-критически статии и документални изследвания*. Пловдив: Астарт, 2018. [Pencheva, Radka. *Zabraveni i nezabravimi. Literaturno-kriticheski statii i dokumentalni izsledvaniya*. Plovdiv: Astarta, 2018.]

Сарандев, Иван. *Емилиан Станев*. [Литературна анкета]. Българската академия на науките, Институт за литература. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977. [Sarandev, Ivan. *Emiliyan Stanev*. [Literaturna anketa]. Balgarska akademiya na naukite, Institut za literatura. Sofiya: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1977.]

Станева, Надежда. *Дневник с продължение*. София: Партиздат, 1979. [Staneva, Nadezhda. *Dnevnik s prodalzhenie*. Sofiya: Partizdat, 1979.]

Токарев, Сергей. *Религията в историята на народите*. София: Народна младеж, 1983. [Tokarev, Sergei. *Religiyata v istoriyata na narodite*. Sofiya: Narodna mladezh, 1983.]

Фройд, Зигмунд. *Човекът-вълк. Из историята на една инфантилна*

¹⁰ Цит. по бел. към т. 3 от *Събр. съч.* на Ем. Станев, София: Български писател, 1981, с. 400–401. – Може да се добави, че книга с такова заглавие – „Кой как живее” – наистина съществува. Но тя, макар да е също за животни и също за малки деца, няма нищо общо с Емилиан Станев. Става дума за съвсем малка илюстрирана книжка (едва 16 страници) от руския писател Евгений Чарушин, издадена на български език в Москва, изд. „Прогрес”, през 1980 г. Съдържа няколко кратки приказки и легенди за различни животни, адресирани към най-малка възрастова аудитория. На корицата ѝ е изобразен индийски слон. Предлага се в интернет за 6 лв.

невроза. С допълнение от Рут Мак Брънзуик. София: Критика и хуманизъм, Стигмати, 2013. [Froid, Zigmund. Chovekat-vaik. Iz istoriyata na edna infantilna nevroza. S dopalnenie ot Rut Mak Branzuik. Sofiya: Kritika i humanizam, Stigmati, 3013.]