

ЗА ТРАДИЦИИТЕ НА МИТА И ВЪЛШЕБНАТА ПРИКАЗКА В ЛИТЕРАТУРНАТА ФАНТАСТИКА

ЛЮДМИЛА СТОЯНОВА

... Смяната на литературните системи не означава пълна ликвидация на онова, което се сменя, а попълване на наличните естетически ценности с нови.

Н. И. Конрад

... Макар че времето на приказката отминало, приказката, както и преданието, трябвало да възникне отново на по-високо равнище. И както старата приказка бе поела в себе си в сублимиран вид съдържанието на примитивното предание, така и новата приказка би следвало да приеме в себе си съдържанието на съвременната наука.

М. Люти

Позната още на предлитературната художествена традиция (митологията и фолклора), естетическата експлоатация на фантастичното присъствува почти без прекъсване в хилядолетната литературна история, претърпявайки съществена еволюция. Отдалечавайки се от фолклорно-митологичната си прародина, литературната фантастика развива приключенско-авантюристични, игрови или прогностични форми, твърде различни от архаичните им предци — магическата култова обредност и народните приказки, поверия и легенди. Древното поетично потекло на жанра обаче прозира и в най-конструктивните му съвременни метаморфози. При целия технологически рационализъм на инженерната и социално-прогностичната фантастика и в тях е оцеляло нещо от магическия полъх на старото фантастично, съхранен е упоиващият дъх на приказност и чудеса, съпътстващ празника на всяко романтично откъсване от прозаичната логика на реалността.

Социално-историческият разрез на фантастичното, осветляването на жанра в диалектиката на неговото движение и изменчивост във времето ни дава възможност да видим в анималистичната образност на мита, в екзотичните магически фигури от приказния фолклор и епоса несъзнаваща себе си фантастика, предфантастика. Митът, вълшебната приказка, героичният епос, народната балада и легендата и различните видове литературна фантастика могат да се разглеждат като отделни фази от еволюцията на един и същ жанр, който непрекъснато се модернизират, подменяйки съдържащите се в него по-стари културни пластове с по-млади. Прастарите и ултрамодерните разновидности на жанра еднакво се характеризират с фантастична насоченост на фабулата, но при съвременните му преobraжения се касае за фантастика без мистика, за утопична

или игрова фантастика, изцяло извън гравитацията на древните езически или религиозни суеверия. Митът и приказният фолклор използват намесата на трансцендентни сили за аргументиране на свръхестественото. Формулата, по която там се оправдава съществуването му, не остава същата в авторската приказка, в литературните хиперболизации, в екзотичния фантастичен роман на пътешествието или в модерната научна фантастика. Ирационалните факти в тях нямат мистичния привкус на чудесното. Като естетическо явление със съвсем друга културно-историческа възраст литературната фантастика определено се дистанцира от мистиката на фолклорните вълшебства. Свръхестественото и алогичното в нея е винаги с откровено манифестирана фантазна природа, възприема се като продукт на игрово фабулиране, като естетически адекват на миражни видения и мечти.

На първите фантастични образни конструкции — религиозно-митологичните — почти всички изследвачи от Шелинг насам отказват правото да бъдат същинска фантастика, доколкото религиозното съзнание ги възприема като абсолютна реалност и по силата на това ги анулира като фантастични. В един по-широк литературно-исторически контекст обаче неизбежно се налага изводът, че тъкмо митично- и фолклорно-чудесното, освободено от религиозната му съдържателна значимост, се явява изходно начало и опора на литературната фантастика, дава и ценни уроци върху фантастичния начин на художествено световъзприемане, подсказва и определени идейно-тематични комплекси, стилистични похвати и художествени средства. Вълшебната приказка¹ и юнашкият епос първи подсказват възможностите на фантастиката като средство за изграждане на втора, надредна художествена действителност, плод на волна художествена измислица, извор на особен вид естетическа наслада. Пак те първи откриват във фантастичното средство за усложняване на сюжетните перипетии — естетически факт, който се утвърждава като жанроопределящ белег на модерната приключенско-авантюристична фантастика. Митовите, легендите и преданията на всеки народ са необикновен конгломерат от невероятни истории за страни същества — чудовища, добри и зли духове, безсмъртни богове, ангели и демони, феи и вълшебници, оживели предмети, очовечени животни и т. н. Тяхното пъстро множество е богатото наследство на литературната фантастика, непресъхващият извор от теми, образи и мотиви, към който непрекъснато прибегват днешните фантасти. Всеки по-внимателен поглед към поетиката на литературната фантастика (способите за моделиране на фантастичната образност, основните структурно-композиционни стереотипи и сюжетно-фабулни мотиви) неизбежно открива редица внушения и оригинални инвенции, идващи от фолклорно-митологичната традиция, от многовековния художествен опит на народа. Хиперболата и литотата, персонификацията и аглутинирането (кентаврообразното моделиране, съчетаването на разнородни субстанции в ново формално-смысловое единство) например са все формообразуващи категории, общи за народната митология и модерния научнофантастичен епос. Роботи, мутанти и андроиди (тайнствените пришълци от Космоса) са създадени по същата технологическа рецептура, по която са изградени образите на белязаните с патината на хилядолетията приказни същества — русалки и самодиви, ламии и змейове, богове и демони, и еднакво се оказват ексцентричен колаж от познати земни величини.

Сравнителното изследване на поетиките на фолклорно-митологичната и литературната фантастика открива съществуването на типови фантастични формации, притежаващи константни, извънвременни черти и свойства. Те свидетелствуват за единството на ситуираните в различни точки на времето фантастични видове — мит, приказка, научна и ненаучна фантастика. Това единство изпък-

¹ Вж. Л. Парпулова. Българските вълшебни приказки. С., 1978.

ва в сложната система от тъждествени образи и стилистични средства, в широкия комплекс от устойчиви фантастични мотиви, сюжетни ситуации и сцени. Безспорен интерес би представлявал анализът на тези общи „шаблони“, на сходствата в темите и идеите, в най-общите принципи на фантастичното образотворчество. Естествено цел на такъв анализ не може да бъде изготвянето на акуратен списък на съпадащите или сходни сюжети, мотиви и похвати. То по-скоро би следвало да установи характера на откритите съпадения и сходства, да осветли отношенията между приказно-митологичните и литературнофантастичните художествени структури та в последна сметка да се открие вътрешната гъвкавост и пластичността на фантастичния жанр, оказал се необикновено устойчив срещу ерозията на времето, изключително жизнен и дълголетен.

Особено осезателна е връзката между мита и научната фантастика, доколкото и двата феномена еднакво се дефинират чрез наличния в тях „познавателен“ елемент. Касае се за общ момент в социално-психологическата функция на архаичния и ултрасъвременния жанр — насочеността им към удовлетворяването на някаква вътрешна потребност на съзнанието да попълня с фикционални построения, с фантастични хипотези научно неизяснените природни феномени. Като фантастично отражение на явленията от външния свят митът възниква в резултат на незнанието и невежеството на древния човек. Но нима фикционалният свят на научната фантастика не е също плод на непълно, неизчерпателно знание, на гносеологическа недостатъчност, за която обаче реципиентът винаги си дава сметка? Далеч не по-рядко от древните човекът на 20 век се сблъсква със загадките на явления, чиито истински причини не е в състояние да осветли с научна категоричност. И тогава влиза в действие едно доказало възможностите си още в зората на човешката цивилизация неотменно свойство на разума. То му забранява да чака спокойно постъпването на нова информация, която би позволила да се направи единствено верният, окончателен извод и го провокира да търси решение на загадката, обяснение на необяснимото, опирайки се върху вече известното и познатото. Научната фантастика толерира фолклорно-митологичния принцип за мислене по аналогия, представянето на непонятното и недостъпното чрез понятното и достъпното. Тя реставрира интереса към широко експлоатираната в мита, но отречена от науката, познавателна формула — „съдейки по себе си“. Там, където истинска научна информация липсва, фантастиката я заменя с лъжлива, фантазна, снемайки по тоя начин за себе си неопределеността. Модерният жанр свидетелствува, че и в наше време е възможно — нека си послужим с класическото Марксово определение за мита — „овладяване на природата с помощта на въображението“. Той съхранява, макар и исторически видоизменени, психическите основи на митотворчеството, „сам явявайки се, по думите на съветската фантастоведка Чернишова², една от най-продуктивните съвременни форми на митотворчество“.

Митичният елемент в научната фантастика не се изчерпва с псевдонаучното обяснение на загадъчното и необяснимото. От мита научната фантастика заема и правилото за превеждане на абстрактните идеи на конкретно-сетивния, художествено-образен език.

Успехите на точните науки и техниката все по-безпощадно дискредитират псевдонаучната природа на тая фантастика, изместват я като единствен капацитет по проблемите на космическите пътешествия, възможностите за колонизиране на Галактиката, за осъществяване на контакт с извънземни цивилизации и т. н. Този факт резултира в тенденцията за разширяване на митичната съставка в характеристиката на жанра. На масовата научна фантастика сега се предо-

² Т. Чернишева. Потребност в удивителном и природа фантастики. — Вopr. л-ры, 1979, кн. 5.

ставя ролята на своеобразна митология, чиято цел е да подкрепи лаика в усвояването на трудната тема за Космоса и изненадите на бъдещето, да направи тази тема понятна и за неспециалиста, общодостъпна.

Поразява разнообразието на съвременните научнофантастични митологии. Нашето столетие сътвори мита за въстаналия срещу своя създател робот, за мутанта, който няма да има генетичните недостатъци на съвременния човек, за Другите от Космоса, като евентуална заплаха за човечеството и едновременно като единствената му възможност да преодолее изолацията, космическата самота. Модерният мит на 20 век не познава философската унифицираност на античния си предшественик, по-свободен, по-гъвкав и еластичен е в идейния си обем. Интересно е, че М. Бутор³ в статията си „Криза в научната фантастика“ тъкмо тук вижда някаква ограниченост на съвременния научнофантастичен мит. Авторът обръща внимание на многобройните случаи на противоречиви, взаиморазколебаващи се и обезсилващи се интерпретации на едни и същи мотиви в научната фантастика. Възлагайки на жанра аксеологически функции по аналогия с древната митология, която е едновременно и основна система за ценностно ориентиране, Бутор предлага изравняване, централизация и координация на всички научнофантастични мотиви в някакъв общ сюжетно-тематичен комплекс със строго фиксирани временно-пространствени параметри и с единна скала на житейските стойности. Подобно пълно структурно-функционално реставриране на стария митологичен епос очевидно е практически неосъществимо в условията на децентрализираното и масово производство на научна фантастика, а още по-малко би съответствувало на антидогматичния съвременен дух.

Митът е с ярко изразени космогонични аспекти. Той сочи божествения произход и уредба на универсума, ориентира в сложната му география, очертава координатите на тоя и отвъдния свят, пространственото разположение на силите на доброто и злото. Научната фантастика също има своите космографски измерения, приобщава масовото съзнание към днешната природонаучна картина на света (последната естествено митично оцветена), въвежда в един универсум без граници, дето може да съществува и друг, чужд живот и дето следователно човечеството еднакво може да срещне и приятели, и врагове.

Тъждествени в гносеологическите си претенции, едновременно с това тъкмо в гносеологически план митът и научната фантастика се оказват диаметрално противоположни. Митът твърди, че е обяснил веднъж завинаги природата на нещата, и третира света и човешките отношения като твърдо установени и предопределени. Научната фантастика изключва изцяло версията за неограничената власт на трансцендентното, на съдбата в човешкия живот. Тя показва индивида в отношението му към един свят на НТР, многократно умножил човешките възможности, а акта на познанието разглежда като отворен, незавършен във времето процес. Концептуално-философски научната фантастика се опира върху идеята за динамичната обнова на социалните явления, вижда ги в тяхната процесуалност, в историчността им. Тя категорично отхвърля митологичната представа за статичната неподвижност на битието, питайки, както сполучливо се изразява Дарко Сувин, „не за Човека или Света въобще, а: Какъв човек? В какъв свят?“⁴

Там, където митът излиза с готова, априорна, винаги силно мистифицирана „познавателна“ формула, научната фантастика отначало прави проблем, а след това изследва накъде води той. В отличие от мита в научната фантастика

³ M. B u t o r. Die Kriese der Science Fiction.-Jn: Science Fiction. — Theorie und Geschichte, München, 1972.

⁴ D. S u v i n. Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. — In: Science Fiction — Theorie und Geschichte, S. 91.

има твърде малко от онова фантастично, което съответствува на ирационалното и чудесното, защото тя е жанр, в максимална степен зависим от логиката и науката. В научната фантастика винаги се касае за твърдено като научнофантастично. Друг е въпросът за подчертаната условност на подобно твърдение и действителната природа на научнофантастичното като екстравагантен синтез от рационална логичност и волна фантазна игра.

Приказката⁵ е напълно индиферентна към проблемите на познанието и това рязко я противопоставя на мита и научната фантастика. Приказката не търси въображението като средство за проникване в същността на нещата. Тя експлоатира възможностите му единствено при моделиране на такъв имажинерен свят, в който всичко е възможно, където някои килими могат да летят, някои пръчици могат да изпълняват човешки желания, някои животни могат да разговарят с човешки гласове, без да обяснява защо един килим може да лети, как именно една пръчица може да изпълнява човешки желания и пр.

Без да е тъждествена с мита, който предполага действителното съществуване на чудесното, научната фантастика, пронизана от вяра във възможността за бъдещо осъществяване на представените в нея фикции, определено се доближава до архаичния жанр. И тук приказката отново е по-различна с ироничното дистанциране на реалния разказвач от чудесата на вълшебния свят: „И аз бях там, ядох и пих, по мустаците ми тече, но в устата ми нищо не влезе.“ В автентичността на приказната реалност не вярват. Тя и свръхестествените ѝ обитатели (дори и когато са богове), не влияят върху съдбата на човека извън приказката.

Изследвайки трансформацията на мита в приказка, Мелетински⁶ отбелязва, че приказката стеснява мащабите, космичността на мита. От типичното за мита внимание към колективната съдба на племето, от отъждествяването на субекта с човечеството като цяло в приказката интересът се пренася към личната съдба на героя. Застъпените в мита фундаментални екзистенциални противоречия от типа на опозицията живот—смърт, човек—Космос, индивид—социум (индивида в отношението му към рода, племето, града или държавата) се изместват от ограничени в рамките на семейството по-незначителни социални колизии — онеправдания от патриархалния закон най-малък син и по-възрастните братя, злата мащеха и завареничетата и пр. В приказката завоювани цели и придобивани обекти не са както в мита елементи на природата и културата — добиване на огън, постигане на тайната на произхода на света, основаване на една племенна общност и отстояването ѝ в борба с враговете, а неща, с чиято помощ се изменя, обикновено повишава личният статут на героя — храна, жена, вълшебен предмет, царски сан и др. Разгледана в аспекта на най-общата ѝ философска семантика, научната фантастика отново разкрива себе си повече като приемник на мита, отколкото на вълшебната приказка. Както в мита социалната обхватност на третираната в нея проблематика винаги надхвърля съдбата на отделната личност и засяга човечеството като цяло: агресивна чужда цивилизация, изтръгнал се от контрола на човека бездушен механичен разум или всеобща ядрена война поставят под въпрос по-нататъшния живот на планетата; самоцелно развивана техника разрушава поетичната хармония между човека и природата, отчуждава го от нея; попаднало в нечисти ръце, едно научно откритие запалва да парира социалната еволюция и да върне назад цялата човешка история. . .

Най-старите фантастични жанрове (митът и вълшебната приказка) и ултра-модерната фантастика на 20 век (космическата фантастика) са в някакво principiно семантично единство, имат обща психогенетична основа, отнасят се към

⁵ Ср.: Пак там.

⁶ Е. Мелетинский. Поетика мифа. М., 1976.

един и същ колективен архетипален психически феномен — амбицията на човека да надхвърли себе си, да преодолее бариерите на физическата и психическата си ограниченост във времето и пространството. За героя на вълшебната приказка няма нищо невъзможно — сам или протезиран от феи, добри духове и вълшебници, с помощта на магически заклинания и разни вълшебства той прелита от долната земя в горната, побеждава страшни чудовища, става невидим, превъплъщава се в други човешки същества, възкресява мъртъвци. . . Аналогични са възможностите на героя на инженерната фантастика. В нея срещаме почти всички приказни чудеса, само че вече „научно“ обосновани. Сега те са легализирани като дело на гениален изобретателен ум, узаконени са като респектиращи постижения на „неизвестна нова наука“. „В приказките — пише съветският фолклорист В. П. Аникин, въображението е търсило пътища за преодоляване на всеобщата зависимост на хората от силите на природата. Хората копнеели за победа над враждебния околн свят. Всяка вълшебна приказка е пронизана от стремеж да се подчинят на хората враждебните сили и да се внуши на човека енергията на действието. Това е и здравата мирогледна и етическа основа на най-древните приказки.“⁷ И още: „Смисълът на приказките се изразявал в устремността към подчиняване на света чрез внушаване у хората на мисълта за възможността за преодоляване на външните сили.“⁸ Мигар същите окуражаващи внушения не излъчва и научната фантастика? Казаното от Аникин за най-общата философска основа на вълшебната приказка остава в сила, валидно е и за съвременния фантастичен жанр. Научната фантастика дели с мита и приказката романтиката на мечтата за пълно овладяване на природните стихии, стремежа да се надмогнат границите, наложени ни от самата природа, да се достигне недостижимото. Мит, приказка и научна фантастика съвпадат помежду си в своя „технически“ утилитаризъм. Богатият аксесоар от магически предмети — вълшебни пръчки и жезли, летящи килими, хвърковати коне, омагьосани треви и води и т. н., които улесняват подвизите на приказния герой, в научната фантастика е заменен от чудесата на една блестяща, изумителна техника — космически кораби, летящи със скорост, по-висока от тая на светлината, мислещи машини и роботи, кибири. . . Пъстрата фаланга от необикновени помощници или врагове, които окръжават героя на приказката, е наследена от загадъчните космически същества — андроидите, доброжелателно или враждебно настроени към човека представители на чужди цивилизации. Казано накратко — „техниката“ на магията, върху която се опира митът и приказката, в научната фантастика е заменена с предполагаеми бъдещи научно-технически възможности и с евентуалните изненади, които очакват човечеството в Космоса. Напълно основателно в съвременната литературна наука се заговори за научната фантастика като модерен вариант на мита и старата вълшебна приказка. В нов социално-исторически и технически контекст научната фантастика продължава древната мечта на човека за пълно надмощие над природата — полети в небето, пътешествия под земята, победа над времето с постигане на тайната на вечната младост и безсмъртие, контролиране на стихии. „Целите — казва Генади Гуревич — остават същите, но се менят средствата за осъществяването им. В съвременната фантастика чудесата се творят от хора, въоръжени с наука и техника. В приказката същите чудеса творят свръхестествени същества — богове, дяволи, духове, привидения, вещици, вълшебници, джуджета. . .“⁹ Хуманистичната теза за безграничното могъщество на разкрепостения от мита за бога и дявола творчески дух на човека е главната психологическа предпоставка за връщането на съвременния художник към поетичните сънища и фантазии на фолклорно-митологичното

⁷ В. П. Аникин. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. М., 1980, с. 231.

⁹ Г. Гуревич. Карта страны фантазий. М., 1976, с. 22.

въобразене. В случая става дума и за новаторско използване на заложената в архаичния тематичен комплекс художествена енергия, обогатяващо жанровата палитра на съвременната проза.

Днешните писатели се надпреварват да превеждат на езика на научната фантастика всички стари истории за духове, призраци и демони, за чудотворни вълшебни заклинания и магии. В модерния жанр митичните и приказни чудеса резонират, лишени от мистичната си окраска, рационализирани и философи-зирани. Жанрът подлага на рационалистична интервенция запълващите цялото индоевропейско културно пространство митични сюжети за богове, странствуващи в човешки образ по земята, заети да подпомагат разумните и да осуетяват неразумните човешки дела, да наказват злите и да подкрепят добрите. Развечавайки божествения ореол на античните и библейски герои, фантастите ги обявяват за пришълци от Космоса, за представители на суперкосмически цивилизации, посетили Земята в древността. В един случай по мисията и функциите си в сюжета гостите от Космоса се изравняват с античния бог от машината, предотвратяват гибелно опасни действия на неразумното човечество, раздават справедливост. Друг път те се явяват приемници на ролята на героите на ония фолклорно-митологични мотиви, дето пратеници на отвъдното проверяват добродетелността (например гостолубието и отзивчивостта) на човека. Сегашните литературни адаптации старателно съхраняват един възлов момент от фабулата на архаичните разкази за устройваните от боговете изпитания на човешката нравственост — повишаващото драматичния ефект обстоятелство, че изпитваният не знае кой стои срещу него и едва след изпита узнава истината. Десетки днешни фантасти криминализират сюжетите на творбите си, заставяйки странните си герои — пришълци от други светове, неподозирани от никого, да пребивават в човешкото множество, преобразени като хора. Съвсем необезпокоявани чужденците вършат мирната си научноизследователска или тайната си подривна дейност, събират данни за интелектуалния и моралния потенциал на човечеството. От момента на заподозряне на възможния им извънземен произход напрежението рязко се покачва и расте до кулминацията — окончателното им разконспириране като андроиди.

Свръхчовешката мощ на пришълците от Космоса не е физическа. Чуждото същество, дори когато е много по-голямо от човека, никога не действа с груба мускулна сила. Рядко използва машини и техника. Свръхмощно е, защото разполага с психически сили, които човекът още не е овладял или не е открил още у себе си. Впрочем не е ли това рационализиран резонанс на митичните езически или религиозни идеизавесилната божествена воля, за тайнствената божествена енергия?

Живелите сред чужденците земни хора усвояват от тях непознати на Земята качества и способности — телепатия, телепортация, телекинеза, дарбата да стават невидими или като астрални души да напускат телата си. . . Класически образец на тоя твърде актуален в научната фантастика сюжетен стереотип е романът на Хайнлайн „Един мъж в чуждия свят“ (англ. „Stranger in a Strange Land“). И тук се натъкваме на литературна версия на фолклорен по произход мотив — уменията, които придобива в чуждия свят землянинът, напомнят вълшебните умения на героя на особен род приказки — „приказки за хитрата наука“¹⁰. В далечното царство при разни магьосници и чародеи най-малкият син усвоява изкуството да се превръща в различни животни и птици, научава езика им и пр.

Редицата на примерите, освидетелстващи безспорните връзки между фолклорно-митологичната и научната фантастика, може да бъде удължавана още.

¹⁰ Класификационният термин е по О. Ф. Милер.

Индустиалното съживяване на мъртъвци, анабиозата, телепортацията и телекинезата, с които свободно оперират днешните фантасти, имат своя естетически първообраз в популярните приказни клишета за жива и мъртва вода и за съня като временна смърт на героя и възможност за пренасянето му от един свят в друг. Деспиритуализирани в модерния жанр откриваме и митовите за сътворението на човека, както и приказната тема за демоничното изкуство на вещици, магьосници и всякакви други тъмни чеда на ада, способни да оживяват неживото, да превръщат в хора предмети, растения и животни. Като демистифицирано симетрично съответствие на нелишени от поетична привлекателност езически или религиозни представи в съвременната научна фантастика тържествуващо дефилира човекът от реторта, създаденият в лабораторни условия изкуствен човек, освидетелстващ творческия гений на хората от бъдещето, влезли в благородно съревнование с природата. Според древните митове първоначално хората били божествени създания не са плод на плътска любов. В гръцката митология например с широка популярност се ползува мотивът, според който първите хора изваял от кал и глина и после оживил титанът Прометей. Аналогична е ролята на боговете в митовите на другите народи. В по-късните мутации на мотива функциите на божествения демиург изземва добрият се до тайната на сътворението човек, обладан от нескромно желание да се състезава в творческия акт с бога. Мечтата да се сътвори човешко същество по изкуствен път, като се избегнат зачеването и раждането, принадлежи към първите романтични сънища на човечеството.¹¹ Рожба на откривателски и изобретателски амбиции, тя изразява интелектуалната гордост на човека, стремежа му да се изтръгне от властта на секса и родовия инстинкт, като замени примитивното биологично зачатие с нещо духовно и творческо. Зад нея се крият и прагматични съображения — надеждата, че в лицето на изкуственото същество хората ще спечелят добър помощник или слуга. Гръцката митология разказва, че изкусният Хефест бил обслужван в двореца си от собственоръчно излети от злато девичи. На критския владетел Минос той направил бронзов великан — сигурен страж за царския остров. Намирайки се на служба у Минос Дедал пък изковал чудни самодвижещи се фигурки — трябвало да ги връзват, за да не избягат. И в трите приведени примера става дума за прабразис на разумните автомати от едно много по-късно време — роботите и киберите от научната фантастика на 20 век.

Утилитаризмът не е единственият стимулатор на идеята за изкуствен човек. Психически мотивът и в митологията, и във фантастиката е подхранван и от страха, че изкуственото творение може да встъпи в двубой със създателя си, да го победи и зароби. Неслучайно повечето истории за изкуствено човешко същество завършват трагично за твореца. Той е принуден да разруши собственото си, станало прекалено опасно творение, в случай че то не се е саморазрушило (както най-често става), погубвайки заедно със себе си своя нещастен създател. Да си спомним юдейския мит за Голем и „Франкенщайн“ на Мери Шели. В християнската митология създаването на изкуствен човек, опитът за подражание на бога в творческия му акт се представя като плод на съюз между дявола и човека и се обявява за смъртен грях. Повечето митологични прабразис на идеята за изкуствен човек, класическият хомонкулулус например, са демонични същества, враждебно настроени към хората. Научната фантастика акцентира негативната страна на митовите за обслужващите хора човекоподобни автомати. Тя събужда стария ужас пред духа, който човек може да извика в собствения си свят, без да е в състояние да го върне обратно. Фантастите охотно експлоатират древната тема за разрушаващото въздействие на изкуственото създание върху човека. Мнозина приписват на киберите и другите човекоподобни безду-

¹¹ Виж: E. Mensch, Frenzel. Der künstliche, Stuttgart, 1976.

шие, непокорство и агресивност. Рисуват ги разбунтувани срещу своите господари—хората, успели да им натрапят собствената си роля на роби. Антиутопияте на 20 век представят роботите и киберите като нова машинна цивилизация, подготвяща гибелта на човешкия род.

Научната фантастика от Стивънсън, Мери Шели и Уелз насам многократно се връща към старото библейско клише, представящо релацията човек—изкуствен интелект като релация човек—демон. По-интересна от философско гледище за нея обаче се оказва фантастичната парадигма, третираща отношенията между човека и равностойното му във физически, психически и нравствен смисъл изкуствено същество. Какви биха били последиците от създаването на изкуствени хора в социалната, моралната или сексуалната сфера? Какво ще правим с кибернетичните човече? Съгласни ли ще бъдат те да ги създаваме? Това са въпроси на бъдещето, чиито отговори се опитват да прогнозират най-талантливите фантасти на нашето време. Лем, Азимов, Фр. Пол и др. се насочват към проблема за вътрешния живот на изкуствения човек, изследват драмата на осъзнатото му родово неравенство с хомо сапиенс, перспективите за евентуалното му расово дискриминиране, с една дума те обсъждат етични дилеми, които никога не са вълнували съответните митове за сътворението.

Любопитно развитие в научната фантастика получава и друг фолклорно-архаичен, магико-мистичен персонаж — двойникът. В мита, в народната приказка и в легендата двойникът е ирационална фигура, знак за проникване на трансцендентното в човешката съдба. В модерната му научнофантастична интерпретация като клонинг той вече олицетворява мечтата за всемогъщия научно-технически потенциал на утрешния свят, който ще е в състояние по генетичен път да създава неограничен брой двойници на човека-оригинал. Изцяло е преодоляна инерцията на предишната суеверна насоченост на символиката в образа. В най-отдалечените ѝ от първичния ѝ фолклорно-митологичен смисъл научнофантастични версии фигурата на двойника е психологически уплътнена алегория за загубата на индивидуалността в съвременния свят на тотални стандарти, съдържа богат и актуален социално-критичен подтекст.

От фолклорно-митологичната поетика в арсенала на съвременната научна фантастика преминава и популярният мотив фантастично превращение. Общата парадигма на фантастичните превращения изглежда приблизително така: в дъсега си с някаква външна сила (ирационално-мистична в митологията, вълшебна в приказките, псевдонаучно мотивирана в научната фантастика) героят: а) губи човешкия си образ, превръща се в животно, предмет или растение; б) превъплъщава се в друго човешко същество; в) приема човешки образ, превръща се от нечовек (животно, растение, предмет, свръхестествено същество) в човек. Фантастичните превращения на героите на мита и приказката са само отделни звена от поредицата необикновени чудеса, които те преживяват в един живот-приключение, отделни моменти от фантастичната авантюра, в която са въввлечени. Научната фантастика вече тематизира превращението, издига го до водещ фантастичен патос на произведението. Приказно-митологичната формула, маркираща превращенията, е пределно лаконична: „Шом преглътнала отхалпаното ябълково парче, костенурката мигом се превърнала на девойка, похубава от месечината.“¹² Научната фантастика напротив — пластично, в детайли описва самия акт на превращението, и това е функция на особената типологическа характеристика на фантастичното в нея. То не е чудото или вълшебството от мита и приказката, които съдържат задължителна мистична багра и вътре в конвенциите на определена жанрова система се приемат като нещо естествено, разбиращо се от само себе си. Фантастичното в научната фантастика е ви-

¹² А. Каралийчев. Български народни приказки. С., 1957, с. 84.

наги „научно“ обосновано, винаги има някаква квазинаучна мотивировка, която трябва да го защити от всяко подозрение, че е свръхестествено или вълшебно. Ненаучната фантастика представя фантастичната метаморфоза като чиста художествена игра, нямаща отношение към реалните научни перспективи. В отличие от нея научната фантастика конструира логично аргументиран протейчен модел на личността. Създавана в свят, който човек непрекъснато преобразява, отдалечавайки го от естествения му природен първообраз, тя с въодушевление прегръща подсказаната от днешната наука възможност за управлявани изменения и в самата физиология на човека, за коригиране на физическите му и духовни параметри. Реалните успехи на модерните клонове в медицината — пластическа хирургия, геронтология, генетика и др., стават основа за дръзки експерименти на фантастите. Първият етап от историята на научната фантастика на превращенията („Франкенщайн“ на М. Шели, „Островът на доктор Моро“ на Уелз, „Човекът-амфибия“ и „Главата на професор Доуел“ на Ал. Беляев) е свързан с предположението, че върху хирургическата маса частите на тялото могат да се отделят една от друга и после да се монтират по новому, да се комбинират „сегментите“ на различни тела и т. н. Вторият, съвременен етап в развитието на мотива вече изключва хирургията като изходен казус (живеем във време, когато трансплантацията на органи и тъкани е обичаен факт) и намества нови, неизвестни на „примитивната“ днешна наука биохимични и генетични методи за въздействие, предизвикващи протейчно мутиране на човека.

Предлаганият от научната фантастика протейчен модел на личността е всъщност крайният, максимално еволюирал художествен аналог на древния философски дуализъм, алгоризмиращ сложното двуетединство на човека — телесен и духовен едновременно. В митологиите на повечето народи душата напуска тялото едва след смъртта му, но в особени случаи тя може да стори това още приживе на своя стопанин и да се посели в друго тяло. Рационалното научнофантастично мислене превръща наивните мистични идеи на миналото в реална възможност. От само себе си се разбира, че то не може да представи протейчната мимикрия на тялото и пренасянето на съзнанието от една материална обвивка в друга като резултат от тайно вмешателство на забулени със загадъчност трансцендентни сили. На черната магия и свръхестественото не се предвижда никакво място в проектирания от фантастите бъдещ свят, който разполага с фотонни ракети и машини на времето, в състояние е да превръща случилото се в неслучващо се и да твори още стотици други технически чудеса. Изумителната му техника ще позволява на човека и свободно да разменя тялото си с това на друг човек, да влага съзнанието си в други природни форми и пр. Така на практика научната фантастика демистифицира онова, което митът и приказката обявяваха за привилегия на боговете — фантастичните телесни метаморфози, превращенията, дарбата на небесните да влагат духа си в други същества.

Психически охотата за превращение и в мита и фолклора, и в актуалния научнофантастичен жанр най-често е насърчавана от желанието да се опита, да се вкуси някакъв друг, непознат живот, да се изпробват и други, неизползувани житейски възможности. Промяната на тялото се търси като средство за промяна в съдбата на индивида. Понякога амбицията за физическо преображение е подчинена на стремежа да се скрие опетненото и дискредитирано пред обществото истинско лице. Класически пример за това е разказът „Креслото на забравата“ на Е. Ф. Ръсел, чийто герой (добрал се до гениално изобретение, преследван от полицията рецидивист), преселвайки се в чужди тела, променя външността си с оная лекота, с която героят на коя да е криминална повест прикрива истинската си самоличност, прибегвайки до чужди паспорти.

Идеята за превращенията днешните фантасти често обединяват с модерния мит за експанзия на извънземни същества на Земята. Пришълците законспи-

рират нашествието си, окупирайки тела на земни хора. Оригинални разработки на подобна сюжетна схема откриваме у Хъксли, Бредбъри и Хайнлайн. Най-сетне не са редки и случаите, когато научнофантастичният вариант на древната тематична структура „фантастично превращение“ се явява художествен еквивалент на модерни философски концепции и следователно изобразената промяна или загуба на собствената идентичност шифрова Киркегоровото понятие за избора или е романтично обогатена метафора на Марковата идея за кризата на личността в буржоазния свят, алюзия за драматичното отчуждение на индивида от самия себе си, за опита му да избяга от това, което е.

Съществува линия на приемственост и между един твърде млад, роден в нашето столетие фантастичен жанр — романа-предупреждение, рефлектиращ на негативни обществени тенденции, и митовите за края на света, настъпил след космически катаклизъм, всемирнен потоп, земетресение или опустошителни епидемии. Случвали се веднъж в миналото, споменатите бедствия се чакат отново в бъдеще като божие наказание за хорските грехове. Митовите за свършек на света са естетическа първоматрица на антиутопичните визии за бъдеща планетарна ядрена катастрофа или за изчерпване на виталната енергия и гибел на човешкия род, победен от друг биологичен вид, агресивна чужда цивилизация или станал жертва на собствените си надарени с разум изкуствени творения — кибири и роботи. След хвърлянето на първата атомна бомба над Хиросима и особено напоследък, когато усилено се заговори за екологическа и енергийна криза, интересът към тая апокалиптична проблематика нарасна извънредно много, вероятно заради съдържащия се в нея катарзисен ефект.

Свързващи нишки могат да се открият и между романа-предупреждение и хилядолетната традиция на известния фолклорно-баладичен мотив за съня-прокоба, плод на суеверната предствава за пророческата сила на съня въобще. Една и съща е най-общата семантика на повлияния от гадателните ритуали мотив и съвременната литературна форма. Те еднакво функционират като предсказващ знак, предупреждават за предстоящи беди и нещастия. Изпратеното чрез съня известие на свръхестествените сили, за което става дума в народната балада например, и съдържащият се в романа-предупреждение апокалиптичен прогностичен пласт в последна сметка задоволяват един и същ психически комплекс — желанието на човека да узнае нещо за бъдещето си, да се предпази от непредвидени опасности. В мита и фолклорното произведение предсказващият сън е само специфична съставна част от поетичното цяло, отделен елемент в сюжетната верига и предназначението му е да усили напрежението — как ще приема божественото послание героят, правилно ли ще го изтълкува, дали съдържащото се в него предсказание ще е истинско или лъжливо и т. н. В романа-предупреждение „сънуването“ на бъдещето е вече тематизирано, превърнато е в основно съдържателно ядро, в предмет на повествованието.

Митът и вълшебната приказка са апсихологични. Те наблягат повече на фабулността и главно чрез нея придвижват правствената идея, поуката. Научната фантастика също разчита повече на динамичната събитийност, на стъпената драматична действеност и по-малко се интересува от психическия живот на героите си. Те, подобно на приказните герои, са еднопланови, еднозначни в характерологията си, строго, почти схематично са поляризирани, носят лишен от нюанси положителен или отрицателен морален индекс.

Митът и приказката са канонични жанрове, характеризират ги повече или по-малко устойчиви жанрови догми. Научната фантастика също създава свои канони, своя собствена база от общовалидни конвенции и правила, както видяхме, в значителна степен повлияна от тая на фолклорно-митологичните ѝ прототипове. Като мита и приказката днешната фантастика оперира със символични знакове, имащи всеобщ комуникативен потенциал. Както тях тя развива богато

разклонена и същевременно строго фиксирана система от устойчиви семантични стойности, от унифицирани сюжетно-тематични и образни структури. Генералният изобретател, идеалният с интелектуалните и физическите си данни астронавт, киберът, роботът, мутантът и андроидът присъствуват в списъка на деятелите и със същото постоянство, с което в персонажната схема на вълшебната приказка участвуват най-малкият царски син, царят и царската дъщеря, вълшебният помощник или дарител, злата мащеха и завареничетата... В списъка на обичайните й теми влизат екологическа или ядрена катастрофа, бунт на машинния интелект, космическо пътешествие, среща с извънземен разум, колонизиране на чужди планети, войни на световите и др. Не са необходими никакви далечни издирвания в сложната поетика на приказката, за да се открият свързващите нишки между изброените научнофантастични теми и следните класически приказно-митологични мотиви: зъл змей погубва хора, унищожава реколтата, държи заключени реки и извори; изкуственото човекоподобно творение или призованият със заклинателна формула дух отказват да се подчиняват на човека; подкрепян от чудесни помощници герой странствува през омагьосани чужди земи, дето обикновен смъртен никога не би могъл да проникне, бори се с тамошните чудовища, побеждава и получава в награда освободено то царство...

Откритите образно-тематични и структурни сходства между архаичната и съвременната фантастика говорят за наличие на неоспорима генетична връзка. Нито огромното хронологическо разстояние помежду им, нито свързаните с него вторични културно-исторически напластявания и промени (редуцирането на мистично-идеалистическото и авансирането на рационално-материалистичното) са в състояние да заличат ония моменти в характеристиката на научната фантастика, които я разкриват като литературна мутация на народно-фантастичната художествена традиция, като творчески прообразувано и преосмислено фолклорно-митологично наследство. Допълнителни доказателства в подкрепа на подобна теза дава съпоставителното изследване на временно-пространствените параметри на научната фантастика и вълшебната приказка.

Времето в научната фантастика проявява редица особености, които го сближават с приказното време. Ако заради пределната му историческа абстрактност наричат приказното време минало неопределено, то в най-разпространения му вариант времето в научната фантастика би следвало да се назове неопределено бъдеще, понеже тя обикновено не фиксира сюжетите си в строги календарни рамки, а ги изнася в календарно неконкретизиран, най-общо указан бъдещ момент. Типичната за научната фантастика времева ориентация към бъдещето е следствие на футурологичните амбиции на жанра. Тя съответствува на основната му социална функция — да срещне читателя с проблемите на утрешния свят. През последните десетилетия фантастите заобърщаха поглед и към миналото, заеха се с реставриране на известната приказна формула „имало едно време“. Зачестиха и експериментите с интегрирането на времената — минало, настояще, бъдеще (Рей Бредбъри, братя Стругацки, Урсула ле Гуин). Динамичната връзка между полюсите върху темпоралната скала се утвърди като отличителен белег на модерния фантастичен Космос. Сблъскването на контрастите на миналото и бъдещето рядко се изчерпва с атрактивното шоу на описваните шеметни темпорални авантюри. Зад тяхната парадоксалност и ексцентризма им обикновено стоят многозначителни философски метафори. Касае се за сугестивни внушения на тенденцията за разрастване на тясно индивидуалното човешко време, за разширяване на неговите хоризонти до мащабите на цели епохи и ери. Оказва се, че освен езика на приключението научната фантастика владее и езика на интелектуалния аналитизъм. Търсещ отговор на класическите екзистенциални въпроси: „Кой съм аз?“, „Какъв съм?“ и „Какъв трябва да бъда?“,

героят ѝ я утвърждава като аксеологичен жанр — глас на морала и съвестта, сочещ къде е върхът и къде — фаталното отдалечаване от него.

Условните времена, характеризиращи приказката и научната фантастика, еднакво се разминават с реалното човешко време — историческо, битово, лич-но-биографично. Както старата вълшебна приказка, модерната научна фантастика е пронизана от благороден стремеж да еманципира човека от железните закони на Хроноса, да го превърне от пасивен отразител в техен господар и повелител. Героите на приказката не стареят. След безброй рисковани начинания и авантюри, след драматични двубои със страшни чудовища и великани, след изнурителни срещи с човешката подлост и коварство най-малкият син се завръща у дома все тъй хубав и млад, както в деня на отпътуването си към страната на заключенията. С векове странствувал сред звездите, и героят на космическата фантастика пристига на родната Земя също все още, без да е познал старостта. Той е надраснал физическата ограниченост на човека във времето, открил е секрета на вечната младост, постигнал е безсмъртието, с еднаква леснина пътешествува в миналото и в бъдещето. Не божествената воля, някакъв приказан кон или вълшебна птица, а Уелсовото изобретение — машина на времето и по-сетнешни фантазни хрумвания — фотонна ракета, ансибъл — апарат за мигновена връзка между които и да са две точки от Вселената, хроноклазма и хроноскопия осигуряват на астронавти и хронавти пълна свобода на движението във времето и пространството. Касае се за типичен случай на диалектична трансформация на приказното в научнофантастично. Техническото аргументиране на блестящите способности на човека от бъдещето изгражда заслепяващия горен слой на научната фантастика. То обаче не е в състояние да прикрие обективната си природа на вторично, късно напластяване върху прелестните архаични митове и приказки за жива и мъртва вода, за възкресения и прераждания, за безсмъртието на божествените, за вихрената бързина на кораба-кон и кораба-птица...

Вълшебната приказка хиперболично ускорява (скъсява) или забавя (удължава) времето. В доказателство е достатъчно да се позволим на един традиционен приказан епизод — пребиваване във вълшебно царство. В такова царство най-малкият син стои, както му се струва, съвсем кратко, а в действителност изтичат много години. В случая става дума за съкращаване на времето, в действителност траяло по-дълго от оня срок, за който е мислил героят. Възможно е и обратното — хиперболично удължаване или дори спиране на времето — доказателството, докато трае действието на една магия или на едно заклинание... Пулсацията на приказния Хронос са следствие на особената представа за протичането на деня във вълшебното царство. В свят, дето е възможно всичко, са напълно допустими странните преобразования на времето. Хиперболизиращата приказна фантазия внася и други чудновати диспропорции в него. Поради вълшебния си произход героят на приказката например расте не за месеци и за години, а за дни и часове. „Наистина — казва Проп, — на бял свят той се появява като дете, понеже жена не може да роди голям човек, само че след раждането си мигновено се превръща във възрастен“¹³. В поредицата на търсените от нас аналогии сега се налага да споменем, че и в биографиите на мнозина приказни герои е записан подобен факт — върху монтажния конвейер в лабораторията киберът и клонингът също се раждат направо възрастни.

Фатално краткият срок за решаването на някакъв труден проблем — едно от основните средства за създаване на напрежение и драматизъм в научната фантастика, съвсем не е плод на свободно от традицията фантазиране. Добросъвестната рентгеноскопия открива и тук отчетливи фолклорни следи — още екзотичната необичайност на приказния свят познава фантастичното съкращаване

¹³ В. Я. Проп. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 237.

на сроковете за извършване на определено действие. „За една нощ“ или „до сутринта“ приказният герой трябва да изпълни непосилни за обикновен човек задачи — да раздели чувал смес от жито и просо, да построи палат, мост или кула, да донесе от далечно царство вълшебен предмет...

Приведените паралели говорят, че научнофантастичният жанр се влияе от принципите на фолклорната поезика и при изображението на времето. Заимствването обаче е само в морфологичен план, не и в семантичен. В приказката чудесното мотивира странностите на времето, сгъстеността или протяжността му. Различни заклинания и вълшебства правят невероятното вероятно, възможно и допустимо. За странните деформации на реалното човешко време научната фантастика има други, нечудесни обяснения. Базирани върху Айнщайновата теория на относителността, те съдържат определена доза научна достоверност.

Преодолял технически бариерите на настоящето, героят на научната фантастика попада в своето минало, пътува в бъдещето. Героят на вълшебната приказка също е странник, но в неговите странствувания не посоките на времето са най-важни. Знаковете за движението на годините — изтритата желязна тояга или износените железни обувки, дадени на героя, за да преодолее приказния път, не са най-същественото в сюжетния разказ. Те изпълняват второстепенна, служебна роля. Еднакво чужда и на лекомисленото равнодушие на приказката към законите на реалния Хронос, и на митологичната представа за цикличността научната фантастика признава единствено стрелката на времето, идеята за неумолимия като съдбата ход на това време — все едно частно-индивидуално или социално-колективно. И същевременно тъкмо научната фантастика отглежда идеята за неговата обратимост, подсказва възможности за времеви трансформации в непостижими за днешния опит мащаби. Пъстрият екзотизъм на времето ѝ иде от съвместяването на минало, настояще и бъдеще, от пресичането на далечини и епохи, от виждането хилядолетия напред в „онова, което още не е“ и от връщането назад в историята, в „онова, което още не е било“. Ексцентризъмът на научнофантастичния времеви континуум няма нищо общо със самоцелния фантазен илюзионизъм. Касае се всъщност за особена жанрова привилегия на научната фантастика, позволяваща ѝ да изследва човешката личност и основните проблеми на нейното съществуване в пределно широки пространствено-времеви мащаби — в настоящето, в миналото и в бъдещето. На Земята, под водата, на друга планета, в Космоса. Акцентирането върху тезата за всеобщата взаимна връзка придава философска дълбина и моралистичен патос на научнофантастичните творби, буди чувство за отговорност пред историята.

Описанието на ландшафта на непознатите планети в космическата фантастика носи нещо от духа на приказната география. В него претендиращи за сериозност и точност данни са обединени с най-фриволни измислици, излъчващи екзотичния дъх на чудеса и вълшебства. Далечните космически светове са обиталище на загадъчни същества, чудовищно уродливи или прекрасни в очите на землянина, понякога призрачни и незрими, отказващи пряк контакт с него, равнодушни към факта на съществуването му. И тук младата космическа фантастика не е могла да мине без хилядолетния опит на фолклорната си предшественица — вълшебната приказка, без богатия ѝ фонд от образи-стандарт, в който личат и митични рудименти, защото по-прецизната генеалогия на космическите сюжетни формации отвежда и по-далеч от приказката, при мита. Пълните с безброй премеждия космически пътешествия от модерните утопични повествования например имат за своя конструктивна матрица дръзки пътешественически авантюри на митични и библейски герои в божествените райски селения или в мрачните лабиринти на ада, дето бродят сенките на отдавна преселилите се в негостоприемното царство на Хадес мъртви.

Митът и приказката първи разделят *пространството* на „свое“ (познато, усвоено, очовечено, одомашнено, с една дума — цивилизовано) и „чуждо“ (непознато, неусвоено, неподвластно на човека — нецивилизовано)¹⁴. Фолклорният човек разграничава тоя от отвъдния свят. Първият за него е със значение на свят на живите, принадлежащ на човека свят, а вторият е свят на мъртвите, обитаван от трансцендентни сили свят. Чуждият свят е разположен под земята, на небето или зад непроходими гори, планини и морета. Отстоянието между него и реалния свят се изразява главно по вертикалата, по-рядко по хоризонталата на пространствената координатна система. Научната фантастика заимствува формалните аспекти на фолклорното противопоставяне свой — чужд, но тя напълно освобождава семантиката му от старата и метафизична космогонична същевина. Тук „свой“ е пак със значение на земен, човешки, обаче „чужд“ не е повече мистико-спиритуалистична категория, а синоним на принадлежащ към друг, извънземен разум, към другопланетна цивилизация. Изразено графически, пространственото отстояние между двата свята (света на човешкото и света отвъд него, отвъд земните представи за пространство, време и виталност), както във фолклорния първообраз върви по вертикала.

Приказното пространство е контрастно спрямо нормалното пространство и свързаното с него нормално съществуване. Приказният ландшафт е омагьосан ландшафт, съсредоточие на най-различни опасности и съблазни. Пребиваването в него е временно, но изключително трудно и драматично и преминава под знака на жестока борба с демоничните му обитатели. Разположеното зад девет земи в десетата вълшебна царство, омагьосаните планини, гори, реки и морета, които трябва да се прекосят, за да се достигне уречената цел, не са просто декоративно-екзотични пейзажни форми, а нарочно търсени символи-изпитания на човешката упоритост, воля и мъжество. Аналогична в научната фантастика е функцията на загадъчните космически светове, дето екипажите на земните звездолети преживяват най-различни приключения и авантюри. И тук пребиваването отвъд, в другия, в чуждия свят, е проверка на волевата и физическата устойчивост. Казаното от Бахтина¹⁵ за изключително важната съдържателна роля, която играе пространството за характеристиката на приказния герой, на неговия помощник и неговия противник, с пълна сила важи и за фантастиката. И тук пряко или косвено пространствените образи участвуват в сюжетното действие, в съдбата на героите.

Шурмуването на Космоса в научната фантастика е функционално равно на странствуванията на митичния и приказния герой от тоя в оня свят. Пътуването в трансцендентни светове древните и съвременните повествования еднакво представят като доказателство за силата и куража на човека и като израз на съкровено то му желание да разреши загадката на живота, известна някъде „отвъд“. Типичният за днешната фантастика сюжет — търсенето на братя по разум в космическата бездна — е всъщност крайната точка от естетическата параболa, която изминава старият религиозен мит за търсенето на бога в обитаваните от него небесни селения. Преодолял атавистичния мистичен страх пред трансцендентното, нещото от друг свят, героят на космическата фантастика е готов за реални контакти с представители на чужди цивилизации. В рисковани пътешествия извън познатите закони на енергията и материята той търси да разгадае загадката на собственото си съществуване, стреми се да намери удовлетворяващи отговори на стоящите пред всяко осъзнаващо себе си съществуване въпроси: Кой съм аз? Защо съм? Откъде ида и къде отивам? Полумитичният образ на астронавта прераства във философска алегория на човека, който с

¹⁴ Вж: Л. Парпулова. Цит. съч.

¹⁵ В. А. Бахтинa. Пространственные представления в волшебной сказке. — В: Фолклор народов РСФСР. Уфа, 1974, Вып. 1.

помощта на науката прониква в бездните на Вселената, за да намери всъщност себе си.

Пътешественическата авантюра е архетипален мотив, чийто психологически инвеститор е неугасващото желание за пълно усвояване на пространството, амбицията за проникване в региони, дотогава никой не е бил или от които още никой не се е завърнал. Астронавтът — усвоител на чужди планети е заел от приказно-митологичния си предшественик най-общата му семантика на „оня, който преминава границите“ (М. Люти). Рискът на експедициите в трансцендентното е свързан с реалната перспектива връщането назад, у дома да се окаже невъзможно. Тоя факт, заедно с описанието на мистичния чужд пейзаж, примамлив и коварен, придават напрежение и екзотичен блясък на мотива и в класическите му, приказно-митологични, и в съвременните му научнофантастични преображения.

Типично за приказната развръзка на пътешественическата авантюра е щастливото завръщане у дома на преодолия изпитанията на чуждия свят герой. Забързан по обратния път, той без съжаление напуска омагьосаната отвъд-на земя, дото се е сдобил с богатство, с власт или с красива жена. Всъщност всичките му усилия са насочени към триумфалното завръщане при своите с победа, рязко изменяща социалния му статут на дискриминиран от родовия закон най-малък син. Блясъкът на отвъдното вълшебно царство не е в състояние да затъмни спомена за „отсам“, за дома, за реалния свят. В трайната привързаност на приказния герой към родния край се оглежда духовният консерватизъм на патриархалния човек, статичността на бита и мисленето му. Научната фантастика не споделя дискретната носталгия на приказния герой по „отсамното“ — своето, земното, познатото. Героите ѝ заселват чужди светове, одомашняват цели планети, колонизират далечни галактики. Нескончаемото решение из пространството, вечното движение и промяна се превръща в тяхна неотменна духовна потребност. В очите на астронавта Чуждот, Нещото от друг свят често изглежда по-привлекателно от своето и той без угрожения скъсва със стария си земен дом. Не му е познато силното давление на родното, земното, човешкото, което ограничава амбициите на приказния му предшественик. Той се чувства много повече син на Вселената, отколкото на една-единствена планета, ето защо без драматична вътрешна съпротива, почти безболезнено преодолява земната гравитация, принадлежността си към човечеството и създадената от него цивилизация. Особено в случаите, когато в Чуждот намери мечтаната Аркадия, когато то се покрива с представата му за етичния или социален абсолютен или когато е в състояние да удовлетвори необикновения му интелектуален глад.

Героят на космическата фантастика няма навик да пуска корен върху една-единствена планета. Негово Отечество е не това или онова небесно тяло, а пространството, Вселената като цяло. Явна е мирогледната еволюция на типа на авантюриста скиталец, тоталната промяна в ценностната система, в скалата на стойностите на приказния герой и съвременния му приемник.

Базираните върху космонавтиката фантастични сюжети силно напомнят авантюристичните морски приказки, най-вече защото представят Космоса като Вселенски звезден океан. Съветският учен Неелов¹⁶ констатира, че пространствените компоненти на космическата фантастика — Космос, непозната планета и летящ със скорост по-висока от тая на светлината космически кораб — са еквивалентни на главните пространствени компоненти на морската приказка — Океана, Острова и Кораба. В архаичния тричлен Океан е със значение

¹⁶ Е. М. Неелов. Образ океана в народной сказке и научной фантастике. Петрозаводск, 1979.

на неусвоен свят, Остров — синоним на усвоеното пространство в света, а Кораб — на пределно усвоеното. Космическата фантастика запазва фолклорните съотношения между усвоеното и неусвоеното пространство и техния най-общ смисъл. Космосът тук е изобразен като безначален и безкраен Океан, като привлекателен и респектиращ с тайните си гигантски съсъд на живота и разума, символ на вечното животворно начало. Древният образ на кораба-дом, надеждна защита срещу напористата стихия на морските вълни, има своята съвременна проекция в елегантния уют на фотонната ракета. Вълшебният остров от морската приказка е превърнат в планетарен остров, представян ту като място за принудително изгнание, като жесток затвор за волнолюбивия човешки дух, ту като търсени рай, щастливо убежище от житейските бури.

Асоциирането на Космоса с океан отвежда към многовековната традиция на фолклорно-митологичните тъждества: „Океан=небе“, „Океан=живо същество“ и най-после „Океан=свят, Вселена“. В изобразяването на космическия универсум въображението на фантаста следва праисторическия анималистичен принцип за представяне на далечното, непознатото и непонятното чрез близкото, познатото и понятното. Отвлечената абстрактност на понятието Космос се онагледява, сравнена с нещо пределно познато — необятната морска шир. Фантастичните изображения на космическата безкрайност сигнализират кода на морето, излъчват познатия мирис на презморски пътешествия. Безконечното движение на светлинните вълни в пространството напомня безспирния, нестихващ бег на морските вълни. Попадналият в свръхмощни гравитационни полета звездолет се люлее в смъртоносната прегръдка на враждебната стихия като безпомощен кораб сред разбушувало се море. Както в мита и във вълшебната приказка, Океанът (сега звезден, небесен), в научната фантастика е мост към Другия, Отвѣдния свят и дори съпада с него.

В авантюристичната приказка Морето-океан не е просто пейзажен образ, фон на действието. Като надарено с разум живо същество то оценява — съди или одобрява делата на хората. Реакциите му — огледално спокойствие или гневно бушуване — са индикатор за добронамереността или злонамереността на човешките помисли. „Фантастичната география като разновидност на етичното знание“ (Лотман) резултатно използва и научната фантастика. Две еталонни творби на жанра — „Капитан Немо“ на Верн и „Човекът-амфибия“ на Беляев най-добре свидетелствуват това. В тях образът на морската стихия има и метафоричен смисъл, олицетворява суровия, но честен и неприкосновен природен морал. Към споменатите романи следва да прибавим и Лемовия „Соларис“, дето гигантско планетарно същество — мислещ океан овъншнява, т. е. материализира спомените на виновното съзнание и така терзае съвестта на отседналите върху чуждата планета земни астронавти.

Много научнофантастични истории представят Великото галактическо преселение като бягство от затвора на единствения свят, като отклик на острата потребност от простор, свобода на пространството и движението. Създателите им охотно експлоатират идеята, че извън нашата звездна система съществуват много планети, които приличат на третата след Слънцето — Земята. Темата за космически експедиции, кръстосващи Вселената в търсене на братя по разум, се превръща в неостаряващ шлагер. Друг широко разпространен в жанра сюжетен тип свързва атакуването на Космоса с предполагаема екологическа или военна катастрофа, след която опустошената Земя не може да осигурява повече условия за живот. Хората са принудени да търсят нова Родина. С тая мисия е натоварена пак космонавтиката. Нищо чудно, че в новата екзистенциална ситуация транспортните средства — най-различни ракети и космолети, се оказват по-важни, отколкото галактиките, които хората обхождат надлъж и нашир. Сред многото иреални машини, въвлечени в из-

телектуалната игра на фантаста, никоя друга няма значението на космическия кораб. Той е най-надеждната опора на космическия човек, непрекъснатоменящо местопребиваването си в универсума. Изборът на оръжие и кон често се оказва решаващо обстоятелство за изхода на авантюрата, в която е въвлечен приказният герой. По същия начин успехът на един космически поход зависи преди всичко от транспортното средство, от здравината и солидността му. Неслучайно фантастите отделят толкова място за изброяване на блестящите технически данни на космическия кораб, в детайли описват въоръжеността му да издържи неприятните изненади на едно продължително пътуване през враждебния Космос. Генеалогията на фантастичния космолет отвежда към живия кораб-птица или към кораба-кон от вълшебната приказка с присъщата им функционална универсалност — способността им да се движат по вода и суша, да летят във въздуха, да пътуват под земята. В първоначалния му вариант, отбелязва Неелов, образът на космическия кораб в научната фантастика е решен като антитеза на вълшебния му фолклорен аналог и наподобява гигантски самолет. Колкото и парадоксално да звучи, по-нататъшната еволюция на образа в модерния жанр е свързана с повторното му обстраване с приказни елементи. У Бредбъри, Лем, В. Михайлов космическият кораб удивително напомня живо приказно същество, надарено със свободна воля и автономен разум. Той е ту приятел, ту враг на човека и съвсем явно заприличва на кораба-птица и кораба-кон от народната поетична традиция. Братя Стругацки например ни изненадват с такива редове: „Корабът беше съвсем млад, още не беше изпълнил две години. Матово черните му хълбоци бяха абсолютно сухи и едва забележимо потрепваха“¹⁷. Романтичната измислица — жива транспортна машина — научната фантастика, разбира се, обяснява не с наивния анимизъм на фолклора, а напълно рационално — чудният кораб е кибер, еманципиран от своя създател човек.

Идеята за космически (планетарен) остров също е предхождана от дълга фолклорна традиция. Тая традиция тръгва от гръцката митология, свързана е с езическата представа за живеещи далеч от хората демонични божеества, с полудостоверните-полулегендарни разкази на древните мореплаватели за посетените от тях екзотични страни и накрая с фантазното народно мислене, с мощния импровизационен гений на народния разказвач. Фантазият разгул на елина сътворява митове, разкриващи необикновените чудеса и блясъка на безброй омагьосани островни царства и народи. Нека си спомним мита за остров Крит, дето с помощта на Ариадна храбрият Тезей побеждава чудовището Минотавър. В мита за аргонавтите пък за пръв път се появява островът на сирените, чиито омайни, но таящи гибел песни били страшно изкушение за героичните гръцки мореплаватели. Друг вълшебен остров, обиталище на божествената прелъстителка Калипсо, е най-опасното препятствие в дългия път на Одисей към Итака и върнатата Пенелопа. На Платон дължим интригуващия разказ за сътворения от Посейдон и потомците му отвъд Херкулесовите стълбове приказан остров Атлантида. Колкото по-далеч от собствения на автора и читателя свят е разположен чудният остров, толкова по-невероятен и екзотичен е животът там, толкова по-свободна и смела става техниката на измислянето, играта на художника с фикцията. В богатия спектър на следантичното развитие на островната парадигма влизат острови, обитавани от феи и демони, острови на мъртвите, странни островни вселени, поместени върху гърбовете на гигантски риби. . . Фантазни подтици и насърчения, идещи от гръцките и древногерманските митове, могат да се установят в имагинерните островни светове на утопистите, изравняващи колективното островно съществуване с пред-

¹⁷ А. и Б. Стругацки е. Попытка к бегству. М., 1965, 11—12.

ставата за земния рай (Т. Мор, Т. Кампанела, Ф. Бейкън), и у романтиците (Хофман, Шамисо, Фридрих дьо ла Мот-Фуке, Е. По). Развитието на космологията и космонавтиката извежда островния мотив в извънземна орбита, вдъхновявайки идеята за планетарен остров. Откритен афинитет към нея проявяват жанровете на утопията и антиутопията. Те моделират паралелно съществуващи с реалния човешки свят чужди светове, дето земни космонавти срещат цивилизации, постигнали идеална държавна система или пък страдащи под бремето на жесток социален гнет. Касае се за алегорични изображения на реални дилеми на днешното човечество. В тях надделява присъщото за утопните експлоатиране на фантастичния островен свят като средство за експониране на определена социална програма, но е добре съхранена и приключенската енергия на архетипа.

За ненаучната фантастика е характерна типологичната общност с фолклорната вълшебна приказка. Първа вълшебната приказка открива естетическите аспекти на измислицата, на чистата фикция, на игровия фантазен произвол. Ненаучната фантастика вече абсолютизира свободната фантазна игра, неотражателното образотворчество, извежда ги в свой основен жанров белег.

Фантастичния приказен свят в отличие от мита още едно архаично естетическо съзнание схваща като фикция, като художествена, „валидна по представа“, а не като обективна, „валидна по съществуване“ реалност. Още фолклорният човек си дава сметка за идеално-фантазия, антиобективен характер на приказката. В нея силно е разколебан мистичният смисъл на свръхестествените факти и надделява естетико-прагматичната им, атрактивна стойност. Чудото става нещо, което се разбира от само себе си, възприема се като жанрова норма, осъзнава се като художествена игра. Тъкмо този основен нюанс в жанровата характеристика на вълшебната приказка чувствително я отдалечава от мита и я приближава към нерационалните форми на литературната фантастика. В тях фантастичното с характеристиката си на игрово е вече откровена рефлексия на желанието на твореца да освободи художествената енергия от диктата на разума и конвенционалната логика, да се изтръгне от класическата определеност на нещата и да се приближи в поетичния си сън до вълшебния свят на детето, което като никой възрастен умее да се забавлява, мислено изравнявайки реалното с нереалното, възможното с невъзможното, желаното с действителното. Сравнена с фолклорния си прототип, игровата фантастика има по-ярко изразен психокompенсаторен ефект. Касае се за жанрова форма, развивана като антитеза спрямо общоупотребяваните днес житейски стереотипи, търсена като противоотрова срещу опустошително едноизмеримия техницизъм, като спасение от стандартизацията в живота и в литературата.

Както приказката, модерната фантастична проза се интересува повече от индивидуалната съдба на героя, вълнува я особенният му, далеч нетипичен живот-приключение и авантюра. И тя има вкус към нетрафаретното и екзотичното, обича измислицата, красивата алогичност на поетичната лъжа, охотно браконьерствува и руши в строгата система на действителните пространствено-временни отношения. И тя пределно подсилва фабулната мускулатура на повествованието, та и при нея е повишен процентът на епичността. Както в старата вълшебна приказка, в игровата литературна фантастика реалният и фантастичният свят са в единство, което не може да бъде разделено от бариерите на разума и опита. Приказната логика не намира нищо странно в диалога между най-малкия царски син и коня му, а Радичовият разказ ни поднася като напълно допустима историята на група врабци, които воюват срещу учениците с прашки, после заемат местата им върху чиновите в класната стая, учат се добросъвестно и усърдно и т. н. Чудото в ненаучната фантастика може

да е „мотивирано“ с памесата на свръхестествени същества, както във фолклорната приказка, но то спокойно може да мине и без подобна мотивировка, обявено за иманентно качество на един имагинерен свят, дето действуват специфични закони и каузални връзки, свършено различни от реалните емпирични зависимости. Такава е формулата на фантастичното в „Пътуванията на Гъливер“ на Суифт, в „Алиса в страната на чудесата“ на Карол, в очарователните приказни повести на Джани Родари — „Приключенията на Чинолино“ и „Синята стрела“.

Чудесата от фолклорната приказка подлежат на систематизиране и класификация. Те са стереотипизирани и затова количествено определими, би могъл да се изведе постоянен алгоритъм на основните им видове — превращение, съживяване, подмладяване, фантастично пътешествие, двубой с демоничен противник и пр. Следствие на устойчивата повторителност, на стандартизацията на приказните чудеса е отсъствието на реакция на удивление у приказния герой. „Заговори ли с него срещнатият по пътя звяр — отбелязва Т. Чернишова, — помоли ли го птицата да не убива рожбите ѝ, започне ли вълшебната тояжка сама да налага враговете му — всичко това той намира за напълно естествено“¹⁸. Видян от подобен ракурс, с оглед отношението му към чудесната реалност, героят на литературната фантастика е твърде различен от фолклорния си предшественик. Ако не е родом от страната на фантазията, а е пришелец в нея от нашия реален свят, той винаги намира фактите ѝ удивителни (достатъчно е да споменем Гъливер, Петер Шлемел и Алиса). Смаян, поразен и удивен е, защото географията на игровата фантастика е средище на най-екстравагантни, разнوليки, неподдаващи се на типологическо систематизиране чудеса. От уникалността и оригиналността на чистото фантазно изобретение — чудесното — зависи в голяма степен успехът на фантастичната творба. Такава творба далеч по-настойчиво от по-възрастната си сестра — фолклорната вълшебна приказка — залага на способността на човека да се удивява, експлоатира тази способност, развива я до прерастването ѝ в специфична естетическа потребност, в желание да се общува с особен род атрактивни четива — фантастични, повествуващи за сензационни, свръхестествени явления и събития.

За разлика от научната ненаучната фантастика по-лесно се освобождава от влиятелното присъствие на фолклорната им предходница. Поетиката ѝ включва структурни компоненти, които явно са в разрез с народната разказавачка традиция, с фолклорното фантазно и художествено мислене. Съвременната литературна приказка е психологизирана, повишен е емоционалният ѝ градус и с това тя решително се отделя от апсихологичната и емоционално уравновесена фолклорна приказка. Сериозни отстъпления от фолклорните канони откриваме и във временно-пространствената характеристика на модерния жанр. Наистина и тук времето не пулсира в обичайния си ритъм, не следва обичайния си ход. Само че историческите му координати не са лишени от яснота, както в народната приказка. Модерният фантастичен разказ започва в познатата днешна битейна реалност. Докосването до митичния свят е резултат от случайно преминаване през някаква тайнствена врата или от съдбовна среща със загадъчен негов вестител. Независимо че пътешествува напълно свободно във времето и пространството, героят на игровата фантастика е наш съвременник, вложените в образа му идеи са адресирани конкретно към нашия ден. Така от историческата неопределеност на фолклорното приказно време литературната приказка и модерният фантастичен разказ минават към конкретността на настоящето.

¹⁸ Т. Чернишева. Цит. ст.

Във фолклорната приказка преобладава чисто информационната, прагматична стойност на езика. Тя очевидно подценява изразните му възможности. За нея езикът е само средство, никога цел, още по-малко обект на формалистична естетическа игра. В литературната фантастика стойността на словото в общия баланс на художествената енергия на текста расте. Тя разширява експресивните му и декоративни функции, експериментира с т. нар. фантастично словотворчество и пр.

Само по себе си издирването на аналогии между мита и вълшебната приказка, от една страна, и литературната фантастика, от друга, е недостатъчно. Същественото е да се подчертае, че тези аналогии са резултат на родствена близост между тия пределно отдалечени във времето художествени системи. Приведените тук успоредици представят фантастиката като законен наследник на мита и приказката. Те правят очевидни взаимовръзките между фантазните модели на миналото и съвременността. Взети заедно, тези модели изявяват признаци на генеалогическо единство и могат да се определят като отделни звена от развитието на фантазната култура на човечеството. Наличието на семантични и формално-технологически тъждества между мита и вълшебната приказка и научната и игровата фантастика, лекотата, с която се намират фантастични сюжети и образи, възпроизвеждащи цялостно или фрагментарно популярни митологеми или приказни структури — ето най-солидната аргументация на тезата за фолклорно-митологичната подоснова на съвременния жанр. Поетичните сънища и фантазии на фолклорния човек не са изчезнали безследно в дълбините на времето. Цели ядра от тях са се запазили непокътнати и подхранват корените на по-късната фантастична литература, вливат в нея живителни сили.