

ЗА ТЕОРЕТИЧНАТА СЪЩНОСТ И ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ОСНОВАНИЯ НА ПОНЯТИЯТА АНИМАЛИЗЪМ И АНИМАЛИСТИКА

Ана Маринова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

This article investigates the conceptual dissimilarities of *animalism* and *animalist prose fiction* in Bulgarian, Russian and Anglophone literary theory.

The impossibility to reduce these concepts to homogeneous uniformly used contents provokes the search for their artistic grounds as a means of discovering and legitimizing their theoretical essence.

Key words: Animalism, Animalist prose fiction

Анималистиката до голяма степен е „бяло поле“ в литературно-теоретичните изследвания. Може би защото всеки опит да се изясни същността и обхватът на понятието се сблъсква с няколко на пръв поглед непреодолими трудности. Първата от тях е свързана с невъзможността да се открие ясна, точна и единна дефиниция на това, що е анималистика – доколкото присъства в едно или друго изследване, понятието се развива в своята семантика и граници дотолкова, че не позволява да бъде сведено до общоупотребимо съдържание. Следващата трудност произтича от факта, че емпиричният материал, чрез който се правят единични опити да се екстраполира жанровата същност на анималистиката, е твърде разнороден родово и видово, което допълнително усилва есенциалната ѝ неизбистреност.

Всичко това обаче, изненадващо, води не до фокусиране върху и изясняване на детайлите в структурата и съдържанието на понятието, а тъкмо напротив – до стремеж или чрез пределно обобщаване и универсализиране на аспектите на художественото съществуване на анималистиката, или дори чрез отричане на нейната принадлежност към литературата въобще да се избегне необходимостта от отговор на въпроса *какво е* и най-вече *защо е* тя.

Настоящият текст се съсредоточава върху анимализма и анималистиката и се опитва да изясни понятийната им специфика въз осно-

ва на наличните теоретични търсения в тази област, без да има за цел да дава крайни дефиниции и окончателни „присъди“ за това, какво е и докъде е анималистиката. Първо – защото теоретичният материал, с който разполагаме, не предполага подобна възможност, и второ – защото нашето разбиране за анималистиката е свързано по-скоро със стремежа да се потърсят и открият нейните художествени основания, които според нас биха могли да дадат и легитимират в най-пълна степен теоретичната ѝ същност.

Статията ни се базира на и полемизира с текстове на С. Янев (Янев 1984), М. Фадел (Фадел 2010), С. Белогурова (Белогурова 2008), които говорят за анимализма и анималистиката, без обаче в изследователското ни полезрение да попада литературната критика върху отделни автори и творби, определяни като анималистични, защото в нея липсват наблюдения върху есенциалните характеристики на понятията.

В полето на българската литературна теория опит за по-обстойно аналитично вглеждане в анималистиката прави Симеон Янев в предговора към съставената от него антология „Български разкази за животни“. Макар и незадължителен момент в текст с подобен характер и предназначение, е явен стремежът на автора да постави представянето на българската анималистика на едни по-стабилни теоретични основи. Той извежда три етапа в развитието на анималистиката ни, всеки от които има своите както литературни, така и извън-литературни стимули, основания и върхови постижения у автори като Е. Пелин, Й. Йовков и Ем. Станев. С. Янев обаче не дефинира понятието анималистика, сякаш присъстващото в заглавието на сборника определение „разкази за животни“ е напълно достатъчно, за да подскаже характера и спецификата на съдържащите се текстове. Говорейки за „анималистична тема“, „анималистична литература“, „световна анималистика“, критикът постига своеобразно разтваряне и универсализиране на проблематиката, което не решава поставените въпроси, а още по-настоятелно апелира за теоретична конкретизация на базисните понятия.

Не съвсем успешен опит да даде свое тълкуване на анималистиката прави и Петър Хаджинаков в статиите си „Анималистичният жанр – модели на съществуване и версии на проявления“ и „Анималистичните проблеми в художественото творчество на Емилиан Станев“. В тях авторът се стреми да дефинира жанровата специфика на анималистичната литература чрез интерпретация на творби на Ем. Станев, в които се появяват образи на животни. Изследователят обаче не съумява да отиде по-далеч от твърде общите си наблюдения върху

философските, културните и художествените инвенции на писателя и детайлизиране на някои мотиви, опозиционни схеми и характеристики на зооперсонажите в текстовете му, без обаче да се достигне до ясни и теоретично акуратни изводи за това, що е анималистика.

Най-цялостен опит у нас да се обговори анималистиката прави Морис Фадел в книгата си „Животното като литературна провокация. „Анималистиката“ на Емилиян Станев“. Той проследява и документираща „семантичните измествания“ (Фадел 2010: 35) в понятието, позовавайки се на български и чуждоезични тълковни речници, речници на литературните термини, енциклопедии и др. Макар и с малки различия в детайлите, всички те свързват понятието анимализъм и производните му анималистика, анималист и т. н. с различни области като биология, психология, изкуствознание и... най-малко с литература. „Понятието „анималистика“ – твърди Фадел – е несигурно не защото, както показват свързаните с него „анималист“ и „анимализъм“, има различни значения в отделните езикови и културни формации“, а „понеже липсва интерес към въпросите какво прави от анималистиката литература и как нейните литературни особености се отличават от тези на „неанималистичните произведения“ (Фадел 2010: 40). Ето защо той определя анималистиката като „проблемна област“ (Фадел 2010: 33) не само заради липсата на прецизност и яснота в понятиеният ѝ апарат, но и защото „класификационната рубрика „анималистика“ е „все още критически неразгледана“ (Фадел 2010: 12), „не бива подложена на систематично осмисляне, не се изработва категориална мрежа, която да я опише“ (Фадел 2010: 35). Така изследователят стига до извода, че „анималистиката няма теория“ (Фадел 2010: 35), но и като че не се нуждае от такава тъкмо заради своята „очевидност“ и „безвъпросност“.

М. Фадел поставя понятието анималистика в кавички и сякаш заскобява нейната литературна реалност, определяйки анималистичния канон като инертен, затихващ и маргинализиран. А оттук нататък изходът за него е само един – отказ от по-нататъшно теоретизиране и отпращане на анималистиката в сферата на нелитературното, където „теоретичната недопромисленост на идеята за анималистична литература“ (Фадел 2010: 41) вече не представлява проблем за интерпретатора.

Цитираните дотук наблюдения върху поставения проблем показват, че българската литературна теория до този момент не съумява да изясни теоретичната същност на понятието анималистика и нейните художествени основания поради различни обективни и субективни причини. Това обаче подсказва нуждата от по-различен подход към

темата и от полагането ѝ върху по-широка теоретична, философска и художествена основа, за да се достигне до отговора на въпроса *какво е* и *защо е* анималистиката. Поради тази причина връщането към корените на понятието, към откриването на проявленията на анимализма дори отвъд пределите на чисто литературното е необходима стъпка „назад“, без която обаче анималистиката не би получила своя цялостен облик.

За първи път терминът „анимализъм“ е употребен през 1831 г. във връзка с представените от трима млади френски скулптори в Парижкия художествен салон малки фигури на животни. Тъкмо в изкуствознанието и в частност в изобразителното изкуство и скулптурата се говори най-често за анималистичен жанр. Така в тълковния речник на Т. Ф. Ефремова под анимализъм се разбира „жанр в изобразителното изкуство (живопис, графика, скулптура), основен обект на който се явяват животните“ (Ефремова 2010). А академик Ватагин – известен руски художник и скулптор, говори за анимализма като за „особена, самостоятелна специалност“, където „животното е главна тема, „герой“ на произведението, неговото изображение става основна цел на художника“ (Ватагин 2007).

Ако потърсим конкретиката на понятието по отношение на литературната сфера, най-работещи за нас са дефинициите за анималист – като „автор (писател, художник, скулптор), който изобразява животни“ (Попова 2007: 35), или малко по-прецизното – „живописец, скулптор или писател, който изобразява животни в природна, естествена среда, в селскостопанска среда или в домашна среда“ (Богданов 1993: 29). Такива са и цитираните и от Морис Фадел определения за „анимализъм“ – като изобразяване на животни в изобразителното изкуство и литературата – от „Речник на чуждите думи в българския език“, и „анималистична литература“ – „събирателно означение за литературни произведения, чието повествование е центрирано около животински персонажи“ – от „Енциклопедичен речник на литературните термини“ на изд. „Хейзъл“ (Фадел 2010: 34–35). В речниковата статия на „Хейзъл“ обаче има някои важни уточнения на понятието по отношение на неговата същност и обхват, които М. Фадел не коментира. Като форми на литературата за животни тук се извеждат анималистични приказки, легенди, басни, анималистичен епос, бестиарии, в които се отразяват „човешки отношения и поведенчески стереотипи с дидактическо-сатирическа цел“. За „особен клон“ на анималистичната литература е определен развиващият се през XIX век анималистичен роман, респективно анималистичен разказ, в който животното за първи път е предс-

тавено със собствения си живот и в естествената си среда. Отделят се и специфичните форми на представяне на животното в литературата по отношение на връзката му с човека – от една страна – „произведения, които придават човешки черти на животинските персонажи или са белязани от чувство за състрадание и родство с животното“, а от друга – творби, в които „сърбите на животните и човека са тясно преплетени“ (Лилова ред. 2001: 29–30).

Малко по-различно е поставен този въпрос в англоезичната литературна теория. На първо място там не присъстват понятията анимализъм и анималистика. Вместо тях се срещат *animal epic* – „средновековна литературна форма, представена от свързани истории с герои животни“ (Холман, Харман 1995: 26), и по-често използваният термин *beast epic* със значение „алегорични басни, в които героите са животни“ (Гудън 1991: 84). Подобен характер има и понятието *beast tale*, определяно като проза или вид наратив, подобни на басните за животни, в които представените герои животни действат като хора, но се различава от басните по това, че отсъства моралният момент. В някои източници се използват и означенията *animal tale*, *animal literature*, но те нямат нормативен характер и ясна теоретична дефиниция. Прави впечатление, че тук творбите за животни се ситуират най-вече в полето на прозата, подобно на българското литературно мислене, за което „канонът (на анималистиката – бел. е моя) е изцяло прозаичен“ (Фадел 2010: 35).

В рускоезичната научна литература понятията анимализъм и анималистика също нямат понятийна еднородност и прецизиран обхват. Олга Курченко определя анимализма като „направление в литературата, в основата на което стои изображението на животни и отношенията на човека и животните“ (Курченко 2011). А Ю. Орехова твърди, че „митовете за птици и зверове, приказките за мошеничествата на животните хитреци, басните, съчиненията с фантастичен характер за чудновати животни, епическите поеми и сатиричните повести за царството на животните са само част от художествените форми, в рамките на които съществува анималистичната литература“ (Орехова 2011). Очевидна е нагласата на интерпретаторите всяко едно присъствие на животно в митологията, фолклора или литературата да се причислява към корпуса на анималистиката, без обаче да се прави опит за по-нататъшна диференциация на отделните ѝ проявления. Трябва да се отбележи обаче, че само в руската литературна традиция изследователите извеждат произведенията за животни извън прозаическия канон, включвайки и поезията в пределите на анималистиката.

За да избегне сякаш необходимостта от типологизация на литературните форми, в които има животинско присъствие, Алексей Караковски извежда и характеризира различни аспекти на анимализма по отношение на доминирането на зоологическото или антропологическото, което различие в неговата теза е решаващо за изясняване на характера и особеностите на явлението.

Считайки своите наблюдения за едни от първите стъпки в тази посока, той различава в начините за представяне на животните (Караковски 2002):

Класически натурализъм – антропологическият елемент е сведен до минимум, а животинският свят е съвършена, самодостатъчна категория, надарена с идеална логика и смислотворчество (характерен пример – френският сериал „Подводната одисея на Кусто“);

Емпатически натурализъм – аспект, който Караковски приема като най-логичен в прилагането на метода и който се изразява в това, да си представиш, че си животно, дистанцирайки се напълно от човешкото си съществуване. Така, изучавайки предварително и най-дребните детайли от животинското битие, можеш да узнаеш какво вижда, чува и чувства животното, тоест да вникнеш емпатически и да разбереш неговата психика. Като резултат от това се стига до идеята, че животните и хората дотолкова не си приличат, че всяко наше, макар и минимално, проникване в света на животните ни доближава до постигането на Истината („Джонатан Ливингстън Чайката“ от Ричард Бах);

Сравнителна антропология – при осъзнато (и по-често неосъзнато) очовечаване на качествата на животните тук смисълът на производението не е свързан толкова с тяхното битие, колкото с човешкото развитие, и се търси не в зоопсихологията, а в сферата на човешката психология. Животните толкова много приличат на хората, че последните имат какво да научат от тях. И тъй като, както Караковски твърди, феноменологията на поведението на животните е безгранична, то практически няма граници за прилагането на този аспект на метода („Песен за сокола“ на М. Горки);

Сантиментална анималистика – тя е определена като най-човешкият аспект на съществуване на анимализма, имащ най-малко отношение към зоопсихологията. Основната цел е свързана с човешката рефлексия – приятните спомени за детството и за любимото куче на двора, което заслужава да бъде увековечено в литературно произведение (Олга Перовска „Деца и зверчета“);

Басни – жанр, който по определение е антропологически и е лишен от представяне на зоологическата феноменология (от Езоп и Крилов до Оруел и Мрожек).

Все пак Алексей Караковски прави уговорката, че посочените аспекти на анимализма не са отделни методи, а почти винаги съществуват заедно, в границите на едно и също произведение. Тоест той не опровергава, а тъкмо напротив – затвърждава многообразието на художествените проявления на анималистичната литература и като потенциална възможност, и като практическа реализация. Това всъщност още веднъж доказва трудността за намиране на точен път през сложния лабиринт от форми на анимализма и анималистиката, в които символика, зоософия и антропология се преплитат така здраво, че е невъзможно да бъдат ясно обособени и разграничени като смисъл и функция.

Изследването на С. П. Белогурова „Анималистичната проза като феномен на общественото съзнание на границата на XIX – XX век“ демонстрира различна нагласа за интерпретация на проблема, откривайки началото на анимализма като предмет на философски спорове и литературно творчество едва в началото на миналия век. В канадската литература тогава става популярен реалистичният анималистичен разказ, който съчетава в себе си „елементи на „натуралистични описания“ (*nature writing*) и „разкази за животни“ (*animal fiction*)“, като се придава значение на повече или по-малко безпристрастните научни наблюдения над животните или на емоционалния отклик на тях от страна на автора (Белогурова 2008: 115).

Като родоначалници на жанра на анималистичния разказ (*animal story*) авторката определя писателите Чарлз Робъртс и Ърнест Сътън-Томпсън, които откриват пред читателите си посредством него нов поглед към дивата природа. Тя е описана през погледа на дивото животно, като персонажите животни при това са освободени от антропоцентризма и субективността на човешките оценки и интерпретации. Обединявайки научност и художественост, анималистичният разказ според Белогурова носи „мощен импулс, пробуждащ интерес, съчувствие, уважение и любов към света на природата и неговите обитатели“, защото животните тук се явяват „живи същества, средоточие на мисли и понятия“ (Белогурова 2008: 115). Така този жанр позволява да се анализира по нов начин природата на дивите животни, „живеещи независимо от човека и имащи право да живеят собствения си живот, но едновременно с това способни да споделят много от нашите желания и страсти“ (Белогурова 2008: 115). Ето защо, макар че жи-

вотните са били споменавани и по-рано в литературата, се смята, че Ч. Робъртс и Сътън-Томпсън дават на анималистичния разказ неговата отличителна форма.

Белогурова също отбелязва, че докато по-ранните разкази за животни представляват по-скоро художествени описания, в които „животните се отличават от хората само по животинската си опашка или птиче оперение“ (Белогурова 2008: 115) и понякога буквално надяват човешки одежди, то в този нов тип анималистични разкази и романи животните „преследват собствените си цели, живеят заради себе си, а не заради човека“, стават „характери, в които отчетливо се провиждат личностни качества, и около тях се развива сюжетът“ (Белогурова 2008: 115). Подобно разграничение в полето на анималистичната проза прави Симеон Янев, говорейки за „истинска анималистична проза“, схващана като „реалистично-пластично повествование“, от една страна, а от друга – за „алегоричното използване на анималистичния персонаж по подобие на народните приказки и на детската класика“ (Янев 1984: 8). Той дори настоява, че „докато реалистично-пластичното повествование е насочено колкото към децата и юношите, толкова и към възрастните, то алегоричната анималистична проза е преди всичко проза за деца“ (Янев 1984: 8).

Тъкмо във факта, че разказите за диви животни са се считали за адресирани към детската аудитория, Белогурова намира обяснение за това, че „в течение на много години феноменът на анимализма отсъства от аналитичния контекст“ (Белогурова 2008: 116). Все пак трябва да кажем, че понятието анималистичен жанр в детската литература има своя дефиниция и функционално тълкуване – „различни по характер разкази, но със задължително присъствие на едно или повече животни в центъра на сюжета“. В този контекст се разграничават: басни за животни (*animal fable*), разкази за домашни любимци (*pet stories*), в които има персонаж дете, но всъщност животното е главен герой, фентъзи за животни (*animal fantasy*), където животните действат като хора, говорят и често носят дрехи, и разкази за истински животни (*real animal*) – тук животното е героят на историята и читателят вижда света от негова гледна точка и по този начин се коментира човешкото поведение (Девън 2011).

Това деление явно кореспондира с аспектите на анималистичния метод, изведени от А. Караковски, което доказва, че независимо от това, дали животните са предмет на художествено творчество в границите на „сериозната“ литература за възрастни, или пък на детската литература, подходът към тях и начините за тяхното образно претво-

ряване лежат отвъд конкретните родови и жанрови ограничения. Ето защо отговорът на въпроса *какво е* и *защо е* анимализъм и анималистика неминуемо трябва да бъде обвързан с едно по-широко осмисляне в исторически план на сложните и противоречиви отношения между човека и животните, слагащи своя отпечатък върху характера на тяхното неизменно присъствие в изкуството и културата въобще.

Неслучайно произходът и културно-историческите аспекти на анимализма се търсят още в най-ранните прояви на първобитното изкуство, като израз на стремежа на човека към познание на света и на самия себе си. Животните са привличали съзнанието, склонно да твори символи, и са се превърнали в представителни образи както в културата като цяло, така и в литературата. Намерили първоначално своите културни проявления в култа към животните, тотемизма, митологията и фолклора на Древен Египет, Гърция, Месопотамия, Америка и т. н. (Кларк 1977, Алън 1983), тези образи носят силно религиозно и алегорично значение – встъпват като божество, като олицетворение на предците, като друга хипостаза на човека.

В басните на Езоп, писани около VI в. преди новата ера, животните се използват като алегорични фигури, далеч от своята номинативна природна същност – те са лишени от всякаква самостоятелност и са превърнати в назидателно възплъщение на отделни черти на човешкия характер. Оттук започва една дълга традиция в образното им претворяване, която води до това, че „метафоричните животни далеч превъзхождат по брой буквалните животни в литературата“ (Алън 1983: 6). Библията също е пълна с животинска символика – в историите от Стария и Новия завет присъстват образи на животни, притежаващи разнообразни човешки и божествени качества, които оставят трайни следи в юдейско-християнската художествена традиция.

В европейската средновековна литература животните намират място във формалната структура на бестиариите, където отново имат функцията да дават морални или религиозни уроци. Образът на човека в литературата по този начин настоятелно бива обвързван и сравняван с животното, което независимо от това, дали е считано за понисшестоящо, или напротив – дори висшестоящо от него (Harry Beast Tradition), става огледало, във и чрез което човекът намира себе си. През епохата на Просвещението – късния XVII и XVIII век – моралната алегория дава път на сатирата, която изпълнява не толкова дидактични цели, а по-скоро представя човешките страхове и политическата корупция. Това е и времето обаче, в което се появяват първите произведения, в които животните са представени във от всякаква

съотнесеност с човека, за да станат не само равноправен обект на поведението, но и негов субект, защото отгук започва и „развоят на нечовешкия наратор“ в литературата (Алън 1983: 5).

Романтизмът на XIX век също открива красотата и свободата на животните в тяхната естествена среда и ги превръща в своеобразен идеал и модел, по който трябва да се мисли и говори за човешкото. Истинският прелом обаче осъществява еволюционната теория на Чарлз Дарвин, която доказва интуитивно откритата далеч преди това, макар и отричана поради една или друга причина, близост между животното и човека. Това провокира науката и философията да преосмислят представата си за животинското като радикално различно от нашата собствена същност и да се вгледат по-задълбочено в света на природата и характера на взаимоотношенията ни с нея. В литературата се появяват образи на животни, видени като жертви на човешката жестокост и невежество, които предизвикват емоционална и морална рефлексия. Популярни стават и благородните и смели животни – спътници на литературните герои, които не са само придатък към човешкото присъствие в текста, а участват дейно в изграждане на художествения свят или дори сами стават негов център.

През XX век животното се явява траен обект на човешки интерес и привързаност в изкуството, а анималистиката става „своего рода арена на философски размисли и разсъждения за света на природата, за човека и животното в нея“ (Курченко 2010). Появяват се художествени текстове с т. нар. „еколого-етическа проблематика“, разглеждащи взаимоотношенията на човека с природата, които стават средство за възпитание на емпатия към нечовешките форми на битието и осъзнаване на вътрешната ценност на тези форми. Това е времето, в което се развива и „натурфилософската проза“, стремяща се „философски да осмисли и тълкува връзките и закономерностите в явленията на природата“ (Смирнова 2001: 5), а „отношението към нея се разглежда като критерий за естетическата същност на човека“ (Смирнова 2001: 8).

Наред с това обаче много писатели се връщат и към традицията на фигуративната употреба на животното, използвайки митологически образи на животни или фантастични образи метафори, за да изговорят чрез тях проблеми на модерността като параноята и отчуждението, защото чрез съчетаването в себе си на реалистичната, жизнената конкретност и символично-алегоричния подтекст „анималистичните персонажи позволяват на авторите художествено да реализират различни проблеми: нравствени, философски, религиозни и др.“ (Остапенко 2001: 240). Във феминистката литература чрез животните се

откриват паралели между борбата за равнопоставяне на жените и жестокостта в природния свят, като по този начин съвременните „анималистични наративи позволяват да се фокусира критическият поглед върху проблемите на „хуманизма“ и „автономията“ на рационалния субект“, а „животните символи ни позволяват да разберем как се конструира и в какви нови форми се определя човешката идентичност“ (Розенхолм 2005: 120).

В дългата и понякога противоречива история на литературните отношения на човека и животното се набелязват два основни етапа в развитието на анималистиката, които, изследвайки този тип литература във Франция, Юлия Орехова определя по следния начин:

Първият етап – до XVIII век – е „период на доминиране на „антропологическото“ в изображението на животното, когато „повествованието за животни носи или митологически, вълшебен или приказен характер, или се отличава с нравоучителни, сатирически или алегорически черти“, а фигурите на животни могат да се отнесат към „разреда на репрезентативните символи“, използвани за „достигане на понагледно и углъбено представяне на човека“ (Орехова 2011).

Тук ние можем да добавим, че подобен характер има и „усвояването“ на образа на животното и в детската литература, в която героите животни са средство да се „изразят идеите чрез аналогия“, основана на разбирането, че „малките деца не гледат на животното като на „друг“, вярват, че то има човешки характеристики“, и така се постига по-силен художествен ефект (Девън 2011).

Вторият етап в развитието на анималистиката включва времето след XVIII век и е белязан от доминирането на „зоологическото“, което се свързва с развитието на естествознанието. Появяват се образи на животни, които „нямат нищо общо с тези в приказките, басните или бестиариите“, а животното е показано във всякаква съотнесеност с човека (Орехова 2011).

Е. В. Остапенко също набелязва две хронологически следващи форми на анималистиката – по-ранната „условна форма“, в която животното „алегорически се уподобява на човека“, линия, „запазваща връзка с фолклорната традиция, с особеностите на народния животински епос“, и „традиционна“, „реалистична“, където „често има психологизация на образа на животните, разкрива се техният „вътрешен свят, въображаемо съзнание“ (Остапенко 2001: 234).

Набелязаните от интерпретаторите два периода обаче не трябва да се схващат като радикално различни и несъвместими като художествени практики. Вторият период не отрича, а унаследява първия,

доразвива го и го обогатява. Той заменя показната алегоричност и дидактичност на ранните анималистични образи с опосредстваната, скрита, интуитивно осъзнавана и художествено защитавана аналогия между човека и животното, като дори повторното връщане на писателите към фигуративаната, условна форма на животинските персонажи през XX век не може да се счита за отстъпление от постиженията на анималистиката, а тъкмо напротив – доказателство, че тя винаги, както и изкуството въобще, е била средство да разисква и напомня на човека за човешкото.

И все пак възниква въпросът – сред толкова исторически конкретни и същевременно типологично разнородни проявления на анималистичната литература кои от тях можем да считаме за същинско ядро на анималистиката, за „истинска анималистична проза“, както я определя Симеон Янев? Дали там, където животното е „впрегнато“ в изпълнение на ясни метафорично-символни и дидактично-сатирични задачи, или там, където е оставено само на себе си, със своята природна същност, далеч от опеката и диктата на човешкото?

Изкуствоведът и художник академик Ватагин настоява, че „само там, където животното се представя като цел, оправдаваща самата себе си, където живеят, изразителен образ е проникнат от особената острота на възприятието и предаване на характеристиките, този образ по право може да се нарече анималистичен“ (Ватагин 2007). И още „не трябва да се считат за анималистични произведения, в които животното заема подчинено място.... Едва ли се явява анималистично изображението на животното, ако то служи като средство за изпълнение на чужди задачи...“ (Ватагин 2007). Подобно разбиране за характера на анималистичното творчество стои много близо до тезата на Белогурова, че истинското начало на анималистиката трябва да се търси едва тогава, когато тя успява да изведе образа на животното извън функционалната му употреба като репрезентативен символ на нещо, стоящо извън него, за да го види и изобрази като „подвижно същество, като жива изразителна индивидуалност“ (Ватагин 2007). Това обаче не означава, че тематизирането на животното единствено в контекста на правдивото и натуралистично описание на природната му фактура и показването му в неговата „без-образност“, „афигуралност“ и дори „нелитературност“ (Фадел 2008) са същинските цели и признаци на анималистиката. Още повече – защото, „дали като най-ранни субекти на изкуството и култа, или по-късно като символни образи на културата, фигурите на животни говорят за човешки ценности“ (Алън 1983: 3), а анимализмът винаги остава онзи „смыслеобразу-

ващ фон, върху който се фокусират преобладаващите хуманистични тенденции“ (Епщейн 1990).

Алексей Караковски е прав, когато твърди, че изобразяването на животното само по себе си е „невъзможно като значима художествена концепция“ най-малкото поради факта, че „съвременната литература се нуждае от по-дълбоки основания за съществуване, за да не се изроди в книга с рецепти и препоръки“ (Караковски 2008). Или пък, ако използваме примера на Исак Паси – „ръководство за конегледачи“ (Паси 1963: 51), защото „фактическата основа, върху която възниква анималистичното изкуство“, е „обективната възможност определени страни и особености на животните да разкриват човешки свойства“ (Паси 1963: 50), а „прекрасното в природата е онова, което напомня за човека, за човешкия живот, онова, което събужда в човека идеята за човешкото“ (Паси 1963: 39).

За Ватагин качествата, които трябва да притежава този, „който избира изображението на животното за съдържание на своето творчество“, са „особената заинтересованост от животинския свят, пристрастното му любуване, любовта към него, към неговите форми, към моментите на проявление на неговия живот“ (Ватагин 2007), а „да изпитваш „непосредствен интерес“ към природно красивото, „е винаги признак на добра душа“ (Бучков 2003: 12) в смисъла на Кантовото „Красивото е символ на нравствено доброто“ (Кант 1980: 250).

Същевременно Белогурова настоява, че истинският читател на анималистиката е онзи „читател, у когото се е съхранила човечността“ (Белогурова 2008: 122), тази „зряла човечност“, схваната като „способността да усещаш животното у себе си и себе си у животното“ (Епщейн 1990).

Защото – като „най-нагледната за човека форма на инобитие на духа“, то – животното – „може да встъпи като знак не само на угнетяването, изместването на човешкото, но и на разширяването на неговите възможности“ (Епщейн 1990) – така както същността и художествените основания на анималистиката се крият не в пренебрегването, омаловажаването или дори в отказа от човешкото, а тъкмо напротив – в търсенето на нови начини то да бъде изговорено, осмислено, проверено и (пре)утвърдено.

ЛИТЕРАТУРА

- Алън 1983:** Allen, M. *Animals in American Literature*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- Белогурова 2008:** Белогурова, П. Анималистическая проза как феномен общественного сознания на рубеже XIX–XX вв. // *Вестник Московского университета*, Серия 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2008, №4, 115–123.
- Богданов 1993:** Богданов, И. *Енциклопедичен речник на литературните термини*. София: Петър Берон, 1993.
- Бучков 2003:** Бучков, А. Естетическата емпатия, постмодерното „възвишено“ и литературата която ще /?/ забравяме. // *Между писането и написаното*. Пловдив: Макрос, 2003, 5–23.
- Ватагин 2007:** Ватагин, В. *Изображение животного*. Dec., 2007. 26 May, 2011 <http://www.animalist.ru/?action=show_article&article=vatagin_1>.
- Гудън 1991:** Cuddon, J. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Third Edition)*. London: Penguin Books, 1991.
- Девън 2011:** Dewan, P. *The Animal Genre*. 28 May 2011 <<http://childliterature.net/childlit/animal/index.html>>.
- Епщейн 1990:** Эпштейн, М. *Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии*. Москва: Высшая школа, 1990. 7 May, 2011 <<http://www.nvz.kuzbass.net/dworecki/other/e/2/animals.htm>>.
- Ефремова 2000:** Ефремова, Т. *Толковый словарь Ефремовой*. 2000. 26 May, 2011 <<http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/138335>>.
- Кант 1980:** Кант, И. *Критика на способността за съждение*. София: Издателство на БАН, 1980.
- Караковски 2002:** Караковский, А. *Литературный анимализм как метод и руководство к действию*. 2002. (Русский эпиграф. Информационно-образовательный интернет-портал). 14 Jan., 2011 <<http://www.epygraph.ru/text/8>>.
- Караковски 2008:** Караковский, А. *Анимализм: проба метода*. 22 Sept., 2008. 13 Feb. 2011 <<http://lito.ru/text/67511>>.
- Кларк 1977:** Clark, K. *Animals and men. Their Relationship as Reflected in western Art from Prehistory to the present Day*. London: Thames and Hudson, 1977.
- Курченко 2010:** Курченко, О. *Животные – во главу угла! ...есть ли такой девиз в искусстве?* 10 June. May 2011 <<http://wiki.uspi.ru/index.php>>.
- Лилова, Вълчев ред. 2001:** *Енциклопедичен речник на литературните термини*. Ред. Д. Лилова, Б. Вълчев. София: Хейзъл, 2001.
- Орехова 2011:** Орехова, Ю. *Анималистическая литература Франции: традиции и их трансформация в творчестве С.- Г. Коллет. (Автореферат)* 26 May, 2011 <http://www.kantiana.ru/postgraduate/announce/-avt_orekhova.doc>.

- Остапенко 2001:** Остапенко, Е. Символ, аллегория, фантастика в современной анималистической прозе. // *Природа и человек в художественной литературе*. Волгоград: Издательство ВолГУ, 2001, 234–241.
- Паси 1963:** Паси, И. *Трагичното*. София: Наука и изкуство, 1963.
- Попова, Попов, Петкова, Симеонова, Христова 2007:** Попова, М., Б. Попов, Е. Петкова, Кр. Симеонова, А. Христова. *Терминологичен речник по хуманитарни науки*. София: Наука и изкуство, 2007.
- Розенхолм 2005:** Розенхолм, А. «Трагический зверинец»: «животные повествования» и гендер в современной русской культуре. *Гендерные исслед.* 2005, № 13. 29 May, 2011 <<http://kcs.org.ua/gurnal/gurnal-13-09.pdf>>.
- Смирнова 2001:** Смирнова, А. Актуальные проблемы изучения современной натурофилософской прозы. // *Природа и человек в художественной литературе*. Волгоград, 2001, 5–13.
- Фадел 2008:** Фадел, М. *Животинското*. 26 June, 2008. 15 Feb., 2010 <litenet.bg/.../mfadel/zhivotinskoto.htm>.
- Фадел 2010:** Фадел, М. *Животното като литературна провокация. Анималистиката на Емилиян Станев*. София: Нов български университет, 2010.
- Хаджинаков 2004:** Хаджинаков, П. Анималистичните проблеми в художественото творчество на Емилиян Станев. // *Годишник на ПУ „Паусий Хилендарски“*, 2004, Т.2, 73–91.
- Хаджинаков 2005:** Хаджинаков, П. Анималистичният жанр – модели на съществуване и версии на проявления. // *Сборник „Добруджа“* (23), 2005, 315–323.
- Холман, Хармън 1995:** Holman, C., W. Harmon. *A Handbook to Literature (Fifth Edition)*. New York: Macmillan Publishing Company; London: Collier Macmillan Publishers, 1995.
- Янев 1984:** Янев, С. Разкази за всички възрасти. // *Български разкази за животни*. Съст. Симеон Янев, София: Отечество, 1984, 5–9.