

# **ДЖОН Р. Р. ТОЛКИН**

# **ЗА ВЪЛШЕБНИТЕ ПРИКАЗКИ**

Превод от английски: Любомир Николов, 2010

[chitanka.info](http://chitanka.info)

Решил съм да разкажа за вълшебните приказки, макар да осъзнавам, че това е рисковано начинание. Приказната страна е опасна, в нея има вълчи ями за непредпазливите и тъмници за прекомерно дръзките. А аз навярно мога да бъда причислен към прекомерно дръзките, защото макар да съм влюбен във вълшебните приказки, откакто се научих да чета, и нерядко размишлявах за тях, така и не ги проучих професионално. Едва ли бях нещо повече от бродещ изследовател (или натрапник) в онази страна, пълна с чудеса, но не и с информация.

Кралството на приказките е необятно, дълбоко, високо и изпълнено с какво ли не: там се намират всевъзможни зверове и птици; безбрежни морета и неизброими звезди; красота, таяща чаровна магия и вездесъща заплаха; радост и скръб, остри като мечове. Човек може да се смята за щастливец, че стъпките са го довели в това кралство, ала със самото си богатство и с цялата си необичайност то сковава езика на пътешественика, който ще разказва за тях. И докато е там, за него става опасно да задава прекалено много въпроси, инак портите могат да се захлопнат и ключът да изчезне.

Има обаче въпроси, на които говорещият за вълшебните приказки би трябвало да отговори или поне да се опита, каквото и да си мислят обитателите на Приказната страна за неговото нахалство. Например: Какво представляват вълшебните приказки? Откъде произхождат? За какво са ни? Ще се опитам да дам отговори на тези въпроси или поне намеците за отговори, които съм успял да зърна — най-вече от самите приказки, доколкото познавам една мъничка част от тяхното множество.

## ВЪЛШЕБНИТЕ ПРИКАЗКИ

Що е вълшебна приказка? В случая напразно ще се обърнете към „Оксфордския речник на английския език“. Там няма справка за комбинацията *fairy-story* (в буквален превод „приказка за феи“), а и за самите феи не се казва кой знае колко. В Приложението изразът *fairy-story* е вписан от 1750 година и като негов основен смисъл се посочва а) приказка или легенда за феите; в по-широк смисъл се казва, че това е б) нереална или неправдоподобна история, и в) измислица.

Последните две значения очевидно биха отпратили разговора към безнадеждно обширна тема. Но първото тълкуване е прекалено тясно. Не за статия; достатъчно е дори за няколко книги, но все пак далеч не покрива реалния смисъл. Особено ако приемем академичното определение на думата *fairies*: „свръхестествени същества с миниатюрни размери, които според народните поверия притежават магическа сила и, за добро или за зло, имат голямо влияние върху човешките дела“.

Свръхестествено е опасна и трудна дума във всеки смисъл, бил той тесен или широк. Но към феите едва ли е приложима, освен ако приемем приставката „свръх“ просто като знак за превъзходство. Защото именно човекът е свръхестествен спрямо създанията от Приказния свят (а нерядко и по-миниатюрен от тях), докато те са естествени, далеч по-естествени от него. Такава е тяхната участ. Пътят към страната на феите не е път за рая; нито дори за ада, струва ми се, макар някои да твърдят, че може непряко да води натам чрез Дяволския десетък:

*Нима не виждаш онзи тесен път,  
обрасъл гъсто с тръни и къпини?  
Това е пътят на Праведността,  
там рядко случва се човек да мине.*

*Или не виждаш онзи ширен път  
през долина, где лилии ухаят?  
Мнозина хващат пътя на Греха  
и мислят, че на края му е раят.*

*А виж — напред се вие гиздав път  
през китен хълм със напрат пременен.  
В Елфическия край отвежда той —  
ела; таз вечер там ще бъдеш с мен.*

Колкото до миниатюрните размери — не отричам, че в днешно време тази идея е най-разпространена. Често си мисля колко интересно би било да се опитам да разбера как се е стигнало дотук; ала знанията ми не достигат за някои отговори. Наистина в древни времена някои обитатели на Приказната страна са били дребни (макар и не чак миниатюрни), но ниският ръст не е типичен за този народ като цяло. Миниатюрните размери на елфи или феи (според мен) са в значителна степен изтънчен продукт на литературната фантазия в Англия<sup>[1]</sup>. Може и да е нормално, че в Англия — страна, където любовта към деликатното и изящното често се възражда в живописата — фантазията по тия теми се насочва към изтънченото и миниатюрното, както във Франция се е насочила към дворците и се е нагиздила с пудра и диаманти. Но подозирам, че тази цветно-пеперудена миниатюрност е и продукт на „логичното преосмисляне“, което преобразява магическото великолепие на Елфическата страна в обикновено изящество, а невидимостта — в крехкост, способна да се укрие в цвят на иглика или зад стръкче трева. Изглежда, това е излязло на мода скоро след като великите пътешествия са започнали да правят света прекалено тесен, за да го обитават и хора, и елфи; когато вълшебната страна Хай Бразил се превърнала в прозаичната Бразилия, страна на дърветата с ален сок<sup>[2]</sup>. Така или иначе, това до голяма степен е литературен процес, в който са изиграли роля Уилям Шекспир и Майкъл Дрейтън<sup>[3]</sup>. „Нимфидия“ на Дрейтън е сред предтечите на онази дълга поредица от мънички феи в цветята и пърхащи въздушни духчета с антени, които толкова мразех като дете и които децата ми намразиха на свой ред. Андрю Ланг изпитваше подобни чувства. В

предговора на „Лилава приказна книга“ той споменава приказките на скучни съвременни автори: „те винаги започват с момченце или момиченце, което тръгва на разходка и среща феите на игликите, гардениите или ябълковите цветове... Тези феи се опитват да бъдат забавни, но не успяват; или пък се опитват да поучават — и в това отношение преуспяват.“

Но както казах, тия неща започват далеч преди деветнайсети век и много отдавна са станали отегчителни — отегчителни с безуспешните напъни да бъдат забавни. Разглеждана като вълшебна приказка (по-точно приказка за феи), „Нимфидия“ на Дрейтън е един от най-лошите образци, писани някога. Дворецът на Оберон има стени от паешки крака

*Вместо прозорци — котешки очи,  
отгоре остър покривът стърчи,  
с криле от прилеп вместо керемиди.*

Рицарят Пигуигън язди пъргава щипалка и праща на любимата си кралица Маб гривна от мравешки очи, като ѝ определя среща в цветче на иглика. Ала сред всички тия хубавини е вмъкната скучна история за интриги и любовни лукавства; доблестният рицар и разгневеният съпруг падат в тресавище и глътка вода от Лета усмирява яростта им. По-добре би било Лета да погълне цялата тази история. Оберон, Маб и Пигуигън може да са миниатюрни елфи или феи, за разлика от Артур, Гуиневиър и Ланселот; но разказът за доброто и злото в двореца на Артур заслужава много повече да бъде наречен „вълшебна приказка“, отколкото описанието на Оберон и неговите злополуки.

Като съществително *fairy* е повече или по-малко еквивалент на *elf*; тази сравнително съвременна дума почти не се среща преди епохата на Тюдорите. Забележителен е най-ранният цитат в „Оксфордски речник“ (единственият преди 1450 година). Това е текст на поета Гауър: „*as he were a faierie*“ — сякаш е от феите. Но Гауър не е казал подобно нещо. Той е написал „*as he were of faierie*“ — сякаш е от Страната на феите. Гауър описва нагизден младеж, който се опитва да омае девойките в църквата.

*Връз къдриците си венец  
е сложил този хубавец  
от благороден, скъп метал,  
или от клонки, що е дал  
за чар и красота дъбът;  
а щом съглежда женска плът,  
тъй както ястреб се стреми  
към пляката от висини,  
тъй перчи се и тоз ерген  
като в Елфландия роден.*

Това е простосмъртен младеж от плът и кръв; но той ни дава далеч по-добра представа за обитателите на Елфическата страна, отколкото дефиницията за феите, към които е причислен поради двойна грешка. Защото проблемът с реалните обитатели на Приказната страна е там, че те невинаги изглеждат такива, каквито са всъщност — често надяват маска на гордост и хубост, каквато ние самите не бихме отказали. Поне част от магическата им власт над добруването или бедите на човешкия род се крие в силата да си играят с копнежите на сърцето и тялото ни. Кралицата на Елфландия, която отнася Томас Стихоплетеца със своя млечнобял вихрогон, пристига при Ейлдънското дърво в облика на дама, макар и вълшебно прекрасна. Затова Спенсър спазва духа на истинската традиция, когато нарича рицарите на своята Вълшебна страна с името елфи. То подхожда много повече на рицари като сър Гийон, отколкото на Пигуигън, въоръжен с жило от стършел.

Сега обаче, макар да засегнах (и то съвсем бегло) само елфите и феите, трябва да се върна назад; защото се отклоних от главната тема — вълшебните приказки. Вече казах, че определението „приказка за феи“ е твърде ограничено<sup>[4]</sup>. Ограничено е дори ако отхвърлим миниатюрните размери, защото вълшебните приказки — според обичайния смисъл на този термин в английския език — не са приказки за феи и елфи, а за Приказната страна, тоест *Faerie*, кралството или държавата, където обитават феите. Освен елфи и феи в кралството *Faerie* има още много неща, и то не само джуджета, вещици, тролове, великани и дракони — то притежава морета, слънце, луна и небе; то

притежава земя с всичко в нея — дърво и птица, вода и камък, вино и хляб, както и самите нас, простосмъртните люде, когато сме омагьосани.

Историите, засягащи главно така наречените „*fairies*“, тоест съществата, които в съвременния английски език бихме могли да наречем „елфи“, са сравнително редки и по правило не твърде интересни. Повечето хубави „вълшебни приказки“ са за приключенията на хора в Опасното кралство или из сенчестите му покрайнини. Напълно естествено; защото ако елфите наистина съществуват независимо от нашите приказки за тях, тогава е истина и това, че те по принцип не се интересуват от нас, както и ние от тях. Съдбините ни са разделени и пътищата ни рядко се кръстосват. Дори по границите на Приказната страна ги срещаме само случайно<sup>[5]</sup>.

Следователно определението за вълшебна приказка — какво представлява тя или каква трябва да бъде — не зависи от никакво определение или историческо описание за елфи и феи, а от същината на *Faerie*, тоест на самото Опасно кралство и на ветровете, що веят над тази страна. Аз няма да се опитвам да определя какво представлява тя, нито пък да я опиша пряко. Това е невъзможно. Не можеш да хванеш Вълшебната страна в примка от думи; защото едно от нейните свойства е да бъде подвластна на възприемане, ала не и на описание. Тя има много съставки, но чрез анализа им едва ли може да се разкрие тайната на цялото. И все пак аз се надявам, че каквото имам да кажа по-нататък в отговор на други въпроси, ще ви позволи да споделите собствения ми несъвършен поглед към нея. Засега ще кажа само това: вълшебна е онази приказка, която докосва или използва страната *Faerie*, независимо от основната си цел — сатира, приключение, поука или фантазия. Самото понятие *Faerie* навярно може да се преведе най-точно като Магия<sup>[6]</sup> — но това е магия със своеобразен дух и могъщество, пълен антипод на пошлите хитрини на усърдния, наукоподобен магьосник. Има само едно условие: ако в приказката присъства сатира, не бива да се допуска насмешка над самата магия. В рамките на приказката тя трябва да се приема напълно сериозно — без присмех и без обяснения. Великолепен образец за подобна сериозност е средновековната поема „Сър Гауейн и Зеления рицар“.

Но дори ако приложим само тези смътни и зле определени ограничения, става ясно, че мнозина, дори посветените в тази област,

са използвали термина „вълшебна приказка“ твърде небрежно. Стига само един поглед към днешните книги, претендиращи да са сборници с „вълшебни приказки“, за да се убедим, че приказките за феи, за техните семейства и домове, или дори за джуджета и таласъми, представляват незначителна част от тяхното съдържание. Както вече видяхме, това може да се очаква. Но в тези книги има и много приказки, които всъщност не използват Приказната страна, дори не се докосват до нея — приказки, които в действителност изобщо не е трябвало да се включват.

Ще дам един-два примера за чистката, която бих предприел. Това ще помогне за изясняване на дефиницията чрез отхвърляне на противното. Освен това, както ще видите, то ни води към следващия въпрос: какъв е произходът на вълшебните приказки?

Днес има огромен брой сборници с приказки. В Англия навярно нито един от тях не може да се мери по популярност, всеобхватност и цялостни достойнства с дванайсетте книги в дванайсет различни цвята, които дължим на Андрю Ланг и съпругата му. Първата от тях е издадена преди повече от петдесет години (1889) и продължава да се печата до днес. По-голямата част от съдържанието ѝ устоява на изпитанията — успешно или не чак толкова. Няма да анализирам това съдържание, макар че един анализ би бил интересен, но мимоходом ще отбележа, че от историите в „Синя книга на приказките“ нито една не е пряко свързана с „феите“ и само няколко споменават за тях. Повечето са взети от френски източници — избор донякъде правилен за онова време, а може би и за днешното (макар да не съм го харесвал нито като дете, нито като възрастен). Така или иначе, откакто през осемнайсети век е преведена на английски книгата му „*Contes de ma Mère l'Oye*“ заедно с популярните и до днес откъси от богатата съкровищница „*Cabinet des Fées*“, влиянието на Шарл Перо е толкова силно, че ако помолите някого да ви посочи типична „вълшебна приказка“, той най-вероятно ще спомене „Котаракът в чизми“, „Пепеляшка“ или „Червената шапчица“. Някои хора може най-напред да се сетят за приказките на братя Грим.

Но какво да кажем за появата на „Пътуване до Лилипутия“ в „Синя книга на приказките“? Аз бих казал така: това не е вълшебна приказка нито както я е написал авторът, нито както изглежда, „кондензирана“ от мис Мей Кендал. Не ѝ е мястото там. Боя се, че е



била включена просто защото лилипутите са дребни, дори миниатюрни — всъщност единственото, което ги прави забележителни. Но както в нашия свят, така и в Приказната страна дребните размери са само случайност. Пигмеите не са по-близки до феите, отколкото патагонците. Не отхвърлям онази история заради сатиричните ѝ цели — сатирата се среща в типични вълшебни приказки, било то епизодично или цялостно, а в народните приказки може да е съществувала там, където днес не я различаваме. Отхвърлям я, защото превозното средство на сатирата, макар да е гениално изобретение, спада към разказите за пътешествия. Тия разкази описват безброй чудеса, но това са чудеса, които могат да бъдат видени в нашия простосмъртен свят, в някоя област на нашето пространство и време; укрива ги единствено разстоянието. Разказите на Гъливер са също тъй неуместни в приказен сборник, както измислиците на барон Мюнхаузен; или, да речем, „Първите хора на Луната“ или „Машината на времето“. Всъщност елоите и морлоците биха имали повече право да претендират за място в сборника, отколкото лилипутите. Лилипутите са обикновени хора, гледани с подигравателен взор от наблюдател, извисен над техните покриви. Елоите и морлоците живеят далече, в тъй дълбока бездна на времето, че ги обгръща своеобразна магия; и макар да са наши потомци, нека не забравяме, че някога един древен английски мислител е проследил произхода на *ylfe*, тоест елфите, през Каин чак до Адам<sup>[7]</sup>. Тази магия на разстоянието, особено ако е разстояние във времето, губи отчасти чара си само заради абсурдната и неправдоподобна машина на времето. Но в този пример виждаме една от главните причини границите на вълшебната приказка неизбежно да бъдат размити. Магията на Приказната страна не е самоцел, нейното достойнство се крие в действията ѝ — а сред тях е задоволяването на някои прастари човешки копнежи. Един от тези копнежи е желанието да надникнем в дълбините на времето и пространството. Друг (както ще видим) — да общуваме с живи същества, различни от нас. Така разказът може да ни опише задоволяването на тези копнежи със или без помощта на машина или магия, и в зависимост от това доколко успява, ще се приближава до качеството и вкуса на вълшебната приказка.

След разказите за пътешествия бих изключил — поне формално — всеки разказ, който използва механизмите на Съня, нормалния

човешки сън, за да обясни привидната поява на чудеса. Дори ако описаният сън представлява вълшебна приказка във всяко едно отношение, аз бих го осъдил най-малкото заради един тежък дефект — той ще прилича на красива картина в уродлива рамка. Вярно е, че Сънят има известна връзка с Приказната страна. В сънищата могат да бъдат освободени странни сили на разума. В някои от тях човек може за кратко време да притежава мощта на вълшебните създания — онази мощ, която поражда разказа и същевременно му помага да придобие живи форми и цветове пред очите ни. Реалният сън понякога може наистина да бъде вълшебна приказка, сътворена с едва ли не елфическа лекота и умение — докато го сънуваме. Но ако авторът наяве ви казва, че разказът му е само въображаем сън, то той целенасочено злоупотребява с първичния копнеж в сърцето на Приказната страна — осъзнаването на едно въображаемо чудо, независимо от създалия го разум. Често казват за елфите и феите (лично аз не знам дали е вярно или не), че те са майстори на илюзията, че мамят хората с помощта на „фантазията“, ала това е съвсем друг въпрос. Това си е тяхна работа. Така или иначе, тия измами се случват в приказките, където вълшебните създания вече не са илюзия; зад фантазията съществуват реални сили и образи, независими от умовете и целите на хората.

При всяко положение автентичната вълшебна приказка — за разлика от употребата на тази форма с по-несериозни или низменни цели — непременно трябва да бъде поднесена като „истинска“. За смисъла на определението „истинска“ в този контекст ще говоря след малко. Но тъй като вълшебната приказка има работа с „чудеса“, тя не може да търпи никакви рамки или механизми, намекващи, че цялата история, в която се случват тия чудеса, е измислица или илюзия. Разбира се, сама по себе си приказката може да бъде тъй увлекателна, че човек да пренебрегне рамката. Или да бъде успешна и забавна именно като сън. Такива са историите за Алиса на Луис Карол с техните рамки и преходи на типичния сън. Затова (и по други причини) те не са вълшебни приказки<sup>[8]</sup>.

Има и друг вид удивителни истории, които ще изключат от ранга „вълшебна приказка“, отново не защото не ги харесвам — а именно чистата „животинска басня“. Ще взема пример от творчеството на Ланг — „Маймунско сърце“, приказка на народа суахили, включена в

„Лилага книга на приказките“. В тази история зла акула подлъгва маймуната да я яхне и едва на половината път към своето царство съобщава, че султанът на онази страна е болен и за да оздравее се нуждае от маймунско сърце. Но маймуната надхитрява акулата, като я излъгва, че е оставила сърцето си у дома, закачено в торбичка на едно дърво.

Разбира се, животинската басня има връзка с вълшебните приказки. В истинските вълшебни приказки често се случва зверове, птици и други създания да говорят като хора. Една част (обикновено малка) от това чудо се дължи на едно от първичните „желания“, скрити в самото сърце на Вълшебната страна — желанието на хората да общуват с други живи същества. Но говорът на зверовете в животинската басня като отделен жанр няма почти нищо общо с това желание и често го загърбва напълно. Магията, позволяваща на човека да разбира истинските езици на птици, зверове и дървета, е много по-близо до истинските цели на Приказната страна. Но в разкази, където човешкото същество не присъства; или където животните са главни герои, а мъжете и жените, ако изобщо се появят, играят ролята на фигуранти; и най-вече където животинската форма е само маска върху човешко лице, хитроумна измислица на сатирика или проповедника — там имаме животинска басня, но не и вълшебна приказка, независимо дали става дума за „Лисугера Ренар“, „Разказът на свещеника“, „Братко Заек“ или просто „Трите прасенца“. Приказките на Беатрикс Потър са на самата граница на Вълшебната страна, но според мен предимно откъм външния край<sup>[9]</sup>. Близостта им се дължи главно на силния морален елемент — имам предвид изначалната им морална същност, а не някакво алегорично *significatio*. Но „Зайчето Питър“, макар да съдържа забрана и макар в страната на феите също да има забрани (както навярно във всички нива и измерения на вселената), си остава животинска басня.

Очевидно „Маймунско сърце“ също не е нищо повече от животинска басня. Подозирам, че включването на тази история в „приказна книга“ се дължи не толкова на нейната развлекателност, колкото на маймунското сърце, което уж е оставено в торбичка. За Ланг като познавач на фолклора това е важно, макар че в случая тази любопитна идея се използва само като шега — всъщност в разказа маймунското сърце си е точно там, където трябва да бъде, в гърдите. И

все пак тази подробност очевидно представлява вторична употреба на една древна и много разпространена фолклорна идея, която се среща във вълшебните приказки<sup>[10]</sup>: идеята, че животът или силата на човек или друго създание може да се съхранява нейде другаде или в друг предмет; или пък някоя телесна част (най-вече сърцето) може да бъде отстранена и укрита в торбичка, под камък или в яйце. Откъм единия край на писмената история на фолклора Джордж Макдоналд е използвал тази идея в своята приказка „Сърцето на великана“, която заимства този централен мотив (както и много други детайли) от добре известни народни предания. Откъм другия край (всъщност в една от най-старите писмени приказки) я срещаме в „Разказ за двамата братя“ от египетския папирус Д’Орсини. Там по-малкият брат казва на по-големия:

Аз ще омагьосам сърцето си и ще го сложа върху цветчето на кедър. Когато отсекат кедъра, сърцето ми ще падне на земята — тогава ела да го търсиш, дори ако търсенето ти отнеме седем години; а щом го намериш, сложи го в съд със студена вода и аз наистина ще оживея.  
[11]

Но тази любопитна подробност и тези сравнения ни водят към втория въпрос: Какъв е произходът на „вълшебните приказки“? Разбира се, това трябва да означава: откъде идват вълшебните елементи? Да питаме за произхода на самите приказки (от която и да било разновидност) е все едно да питаме за произхода на езика или на разума.

## ПРОИЗХОДЪТ

Всъщност въпросът „какъв е произходът на вълшебния елемент“ в крайна сметка ни праща към същия фундаментален проблем; но във вълшебните приказки има множество елементи (като например въпросното скрито сърце или пък лебедови одежди, вълшебни пръстени, необясними забрани, зли мащехи и дори самите феи и елфи), които могат да бъдат изследвани, без да се засяга този основен въпрос. Подобни изследвания обаче са чисто научни (поне като намерение); те са територия на фолклористите или антрополозите — тоест на хора, използващи приказките не за каквото са предназначени, а като залежи, откъдето да черпят доказателства или сведения по интересуващите ги теми. Сам по себе си методът е напълно приемлив — но пренебрегването или незнанието за същината на приказката (като нещо разказвано от край до край) често води тия изследователи към странни изводи. Особено важни за учените от този тип изглеждат повтарящите се прилики (както в случая със сърцето). Дотолкова важни, че фолклористите често се лутат настрани от собствения си път или почват да говорят чрез заблуждаваща „стенография“ — особено заблуждаваща, ако прескочи от техните монографии към книгите по литературознание. Те са склонни да казват, че щом две истории са изградени около един и същ фолклорен мотив или комбинация от подобни мотиви, значи това е „една и съща история“. Научаваме, че „Беовулф“ е само вариант на „*Dat Erdmanneken*“; че „Черният бик от Нороуей“ всъщност е „Красавицата и Звяра“, или преразказ на „Ерос и Психея“; че норвежката „Дева господарка“ (или келтската „Битка на птиците“<sup>[12]</sup> с нейните многобройни разновидности и варианти) е „същата история както гръцкият мит за Язон и Медея“.

Подобни твърдения могат и да съдържат (в недопустимо опростен вид) частица истина; но те не са верни в приказния смисъл, не са верни в живописата и литературата. Истински важни са именно колоритът, атмосферата, неповторимите отделни подробности на историята и най-вече нейният общ смисъл, запълващ с живот

непокътнатия скелет на сюжета. „Крал Лир“ на Шекспир не е същото като историята на Лайамон в „Брут“. Или да вземем например екстремния случай с „Червената шапчица“ — не е особено интересно, че безбройните преразказани варианти на тази история, в които дървари спасяват момиченцето, произхождат пряко от приказката на Перо, където вълкът изяжда Червената шапчица. Истински важното е, че по-късният вариант има щастлив край (поне донякъде, ако не ни е много жал за бабата), а вариантът на Перо — не. И това е много дълбока разлика, към която ще се върна тепърва.

Разбира се, не отричам колко омайно е желанието да разплетеш гъстия клонак на Дървото на приказките — аз самият съм в негова власт. То е тясно свързано с филологическите изследвания на заплетената къделя на езика, от които познавам някои малки частици. Но дори от езикова гледна точка ми се струва, че основните качества и приложения на един жив език са далеч по-важни за схващане и далеч по-трудни за доказване, отколкото хронологичната му история. Така е и с вълшебните приказки — чувствам, че е далеч по-интересно и в известен смисъл по-трудно да разберем какво представляват те, в какво са се превърнали за нас и какви стойности са сътворили в тях дългите алхимични процеси на времето. Бих казал като Дейзънт: „Трябва да се задоволим със супата, която ни е поднесена, а не да търсим костите на бивола, от който е сварена.“<sup>[13]</sup> Колкото и да е странно обаче, под „супа“ Дейзънт разбира някакъв миш-маш от фалшива праистория, основана върху ранните хипотези на сравнителната филология, а „да търсим костите на бивола“ за него е настояването да видим методите и доказателствата, довели до тези теории. Под „супа“ аз имам предвид историята, както ни е поднесена от автора или разказвача, а под „кости“ — източниците или материалите, дори когато (по щастлива случайност) могат да бъдат разкрити напълно сигурно. Но, разбира се, не забранявам супата да бъде критикувана именно като супа.

Затова ще мина набързо през въпроса за произхода. Прекалено съм неук за по-задълбочено изследване; но за моята цел това е най-маловажният от трите въпроса и ще бъдат достатъчни само няколко забележки. Очевидно вълшебните приказки (в по-широк или по-тесен смисъл) са наистина много древни. Сродни елементи се срещат в най-ранните писмени източници; и ги намираме навсякъде, където има език. Следователно се изправяме пред вариант на проблема, с който се

сблъсква археологията или сравнителната филология — спорът между независима еволюция (или по-скоро творческа измислица) на подобни сюжети, наследство от общи предтечи и дифузия през различни епохи от един или повече центрове. Повечето спорове възникват заради опитите (на едната или двете страни) да се прибегне към пределно опростяване; не смятам за изключение и настоящия спор. Историята на вълшебните приказки вероятно е по-сложна от еволюционната история на човешкия род и поне толкова сложна, колкото историята на човешкия език. Без съмнение и трите явления — независима измислица, наследство и дифузия — са изиграли своята роля, за да сътворят сложната мрежа на повествованието. Да се разплетат омотаните нишки вече не е по силите никому, освен може би на елфите<sup>[14]</sup>. От тези три фактора измислянето е най-важно и фундаментално, а оттам (което не ни учудва) и най-тайнствено. За твореца, тоест за съчинителя на историята, другите два елемента в крайна сметка непременно водят назад. Дифузията (заимстването в пространствени измерения), било то на предмет или на приказка, само прехвърля другаде въпроса за произхода. В центъра на предполагаемата дифузия има място, където някога е живял съчинител. Същото се отнася и до наследството (заимстване във времето) — по този начин рано или късно стигаме до предтечата съчинител. Ако пък вярваме, че по някое време се е случил независим изблик на подобни идеи, теми или изобретения, просто умножаваме предтечата съчинител, но това не ни помага да разберем по-добре неговия дар.

Днес филологията е детронирана от високия пост, който някога е заемала в това наше следствие. Възгледите на Макс Мюлер за митологията като „болест на езика“ могат да бъдат захвърлени без съжаление. Митологията не е никаква болест, макар че като всичко човешко може да се разболее. Все едно да твърдим, че мисленето е болест на разума. По-близо до истината би било, ако кажем, че езиците, особено съвременните европейски езици, са болест на митологията. И все пак няма как да пренебрегнем езика. Въплътеният разум, езикът и разказът са връстници в нашия свят. Човешкият ум, надарен със способностите за обобщаване и абстракция, вижда не само зелена трева, като по този начин я отделя от всичко останало (и открива, че е приятна за гледане), но също тъй вижда, че тя е колкото трева, толкова и зелена. Но колко могъщо, колко вдъхновяващо за



самата способност, която го е създала, е било изобретяването на прилагателното — дори в Приказната страна няма по-мощно заклинание. И това не ни изненадва — за подобен вид заклинания можем да кажем, че са само друг поглед към прилагателните, част от речта в граматиката на мита. Умът, който мисли за леко, тежко, сиво, жълто, неподвижно, бързо, същевременно си представя магия, която може да направи тежките неща леки и способни да летят, да превърне сивото олово в жълто злато и неподвижния камък в бърза вода. Ако може да стори едното, значи може и другото; неизбежно върши и двете. Когато можем да вземем зеленото от тревата, синьото от небето и червеното от кръвта, вече притежаваме могъществото на чародея; и тогава се ражда желанието да владеем това могъщество и в света извън нашето въображение. От това не следва, че ще използваме тази сила еднакво добре във всяко измерение. Можем да сложим мъртвешка зеленина върху човешко лице и да сътворим ужас; можем да запалим в небето невиджана и страховита синя луна; или пък да нагиздим гората със сребърни листа и овена със златно руно, да запалим горещ огън в утробата на студения змей. Но в подобна „фантазия“, както я наричаме, се създава нова форма; там започва Приказната страна, а човекът става вторичен творец.

Така едно от основните свойства на Приказната страна се оказва способността чрез усилие на волята мигновено да претворяваме виденията на фантазията. Не всички те са красиви или поне приемливи — във всеки случай не и фантазиите на греховния човек. А той е прехвърлил своя порок върху елфите, притежаващи тази способност (реално или само в приказките). Според мен този аспект на митологията — пресътворяване вместо изобразяване или символично тълкуване на красотите и ужасите на света — е незаслужено пренебрегнат. Дали защото се среща по-скоро в Приказната страна, отколкото на Олимп? Или защото се смята за присъщ на „низшата“, а не на „висшата“ митология? Много се спори за взаимоотношенията между народна приказка и мит, но дори и да нямаше спорове, този въпрос задължително трябва да бъде разгледан, поне накратко, при всяко проучване на произхода.

Някога е господствал възгледът, че всички тия неща произхождат от „природните митове“. Олимпийските богове са олицетворение на слънцето, зората, нощта и тъй нататък, а всички истории за тях са били



първоначално митове (по-точно би било да се каже алегии) за най-значимите стихийни промени и природни явления. После епосът, героичната легенда и сагата разполагат тия разкази в реални места и ги очовечават, като ги приписват на героични предтечи — вече хора, ала все пак по-могъщи от хората. И накрая тези легенди се смалчават до народни приказки, *Märchen*, вълшебни приказки — увлекателни истории за детската стая.

Това изглежда едва ли не като истина, преобърнатата с главата надолу. Колкото по-близо е така нареченият „природен мит“ или алегорията на всеобщите природни процеси до предполагаемия си архетип, толкова по-безинтересен става и, честно казано, постепенно престава да бъде мит, способен да хвърли каквато и да било светлина върху света. Да предположим за миг, както твърди теорията, че в действителност не съществува нищо подобно на „боговете“ от митологията — няма личности, а само астрономически или метеорологични явления. Тогава тези природни явления могат да получат персонална значимост и величие само посредством дар от самия човек — дар, наречен самоличност. Самоличността произхожда единствено от човешката личност. Боговете може да черпят цветовете и красотата си от природното великолепие, но именно човекът ги е придобил за тях, извлякъл ги е от слънцето, луната и облаците; самоличността си са получили пряко от него; сянката или проблясъка на божественост получават пак чрез него от невидимия свят на Свр̀хестественото. Няма принципна разлика между висшите и низшите митологии. Техните герои живеят — ако изобщо можем да се изразим така — един и същ живот, също както кралете и селяните в простосмъртния свят.

Нека вземем привидно очевидния пример за олимпийски природен мит — норвежкия бог Тор. Името му е Гръмотевица — на английски *Thunder*, а на норвежки *Thórr*; и не е трудно да изтълкуваме неговия чук Мьолнир като символ на мълнията. Но Тор (според наличните по-късни източници) притежава ярко изразен характер или самоличност, които нямат нищо общо с гръмотевицата и мълнията, макар че при добро желание можем да свържем някои негови черти с тия природни явления — например червената му брада, гръмкия глас и буйния му характер, безразборните изблици на унищожителна сила. И все пак би било безсмислено да питаме: Кое е дошло първо,

природните алегии за олицетворената гръмотевица в планините, разбиваща скали и дървета, или приказките за един избухлив и не много умен червенобрад фермер с неимоверна сила — личност, подобна във всяко едно отношение (освен по ръст) на своите основни почитатели, скандинавските фермери, наричани *boendr*! Може да се твърди, че Тор се е „смалил“ до подобен човешки образ, или напротив — че от образа е израснал бог. Но аз се съмнявам и в двете версии — те едва ли са верни сами по себе си или ако настояваме, че едната трябва да е предшествала другата. По-разумно е да предположим, че фермерът изниква точно в момента, когато гръмотевицата придобива глас и лице; че в хълмовете е отеквал далечен гръм всеки път, когато разказвачът чувал рева на разярен фермер.

Разбира се, трябва да зачислим Тор сред висшата митологична аристокрация като един от господарите на света. Но историята, разказана за него в „*Thrymskvitha*“ (в Старата Еда), без съмнение представлява обикновена вълшебна приказка. За скандинавска поема тя е доста стара, но не чак толкова отдалечена във времето (вероятно датира от 900 г. или малко по-рано). Но няма основателна причина да предположим, че тази история е „непървична“, във всеки случай не и според характера ѝ — тоест защото е от сорта на не твърде достойните народни приказки. Ако можехме да се върнем назад във времето, навярно бихме открили как вълшебната приказка се променя в отделни подробности или отстъпва място на други приказки. Но докато има Тор, ще има и „вълшебна приказка“. А когато изчезне приказката, ще остане единствено гръмотевицата, преди да е чута за пръв път от човешко ухо.

Понякога в митологията прозира нещо наистина „по-висше“: Божественото, правото на власт (различно от нейното притежаване), необходимото преклонение; всъщност самата „религия“. Андрю Ланг казва — за което някои хора и днес го хвалят<sup>[15]</sup>, — че митологията и религията (в тесния смисъл на думата) са две различни неща, преплетени неразделно, макар че митологията сама по себе си е почти напълно лишена от религиозен смисъл<sup>[16]</sup>.

Но тия неща наистина са се сплели — или може би са се разделили много отдавна и оттогава бавно са пъплили пипнешком през лабиринта от грешки и неясноти, за да стигнат до ново сливане. Дори вълшебните приказки като цяло имат три лица: Мистично, обърнато

към Свръхестественото; Магическо, обърнато към Природата; и Огледало на презрението и жалостта, обърнато към Човека. Най-главното лице на Приказната страна е средното — Магическото. Но степената, в която се проявяват другите (ако изобщо се проявяват), е променлива и може да зависи от избора на отделния разказвач. Магическото, вълшебната приказка, може да се използва като *Mirour de l'Omme*, тоест Огледало на Човека, а може и да се превърне (макар и не толкова лесно) в преносител на Тайната. Поне това се опитва да постигне Джордж Макдоналд, когато успява да сътвори разкази за могъщество и красота като в „Златният ключ“ (наречен от самия него вълшебна приказка) и дори когато се проваля отчасти като в „Лилит“ (наречена от него романтична повест).

Нека се върнем за малко към „супата“, за която споменах по-горе. Говорейки за историята на приказките и по-конкретно на вълшебните приказки, можем да кажем, че Гърнето със супа, Казанът на повествованието, къкри открай време и в него непрестанно се добавят нови съставки — достойни или не чак дотам. По тази причина, ако позволите да взема първия попаднал ми пример, история, подобна на приказката „Гъсарката“ („*Die Gänsemagd*“ на братя Грим), разказвана през XIII век за майката на Карл Велики, Берта Големия крак, но всъщност това не доказва абсолютно нищо — нито че тази история (през XIII век) слиза откъм Олимп или Асгард чрез превърналия се вече в легенда древен крал, за да стане накрая обикновена приказка, *Hausmärchen*; нито обратното, че е вървяла нагоре. Сюжетът е широко разпространен, без каквато и да било връзка с майката на Карл Велики или друга историческа личност. От самия този факт в никакъв случай не можем да изведем твърдението, че историята не е свързана с майката на Карл Велики, макар че въз основа на подобни неясни данни често се правят именно такива догадки. Мнението, че приказката не се отнася до Берта Големия крак, трябва да се основава на нещо друго — на подробности от разказа, които според философията на критика са недопустими в „реалния живот“, тъй че той няма да повярва на тази история дори ако тя не се среща никъде другаде; или пък на убедителни исторически данни, че животът на Берта е бил съвсем различен, поради което той няма да повярва на приказката дори ако неговата философия допуска ситуацията да е напълно възможна в „реалния живот“. Предполагам, никой не би

опровергал един разказ как Кентърбърийският архиепископ се подхлъзнал на бананова кора само защото подобни истории се разправят за мнозина, най-вече за достопочтени застаряващи джентълмени. Може да възрази, ако открие как в тази история ангел (или дори фея) предупреждава архиепископа, че ще се подхлъзне, ако в петък си слага гети. Може да възрази също, ако срещне твърдение, че историята се е случила например между 1940 и 1945 година. Дотук по този въпрос. Доводът е очевиден и мнозина са го привеждали преди мен; дръзвам да го повтора (макар че леко се отклонявам от темата) само защото е непрестанно пренебрегван от онези, които се занимават с произхода на приказките.

А какво става с банановата кора? Работата ни с нея започва едва когато историците я изхвърлят. Изхвърлена, тя става далеч по-полезна. Историкът вероятно ще каже, че приказката за банановата кора „впоследствие е прикрепена към архиепископа“, също както твърди, че „приказката за Гъсарката впоследствие е прикрепена към Берта“. Подобна формулировка изглежда сравнително безобидна в онова, което наричаме „историческа наука“. Но дали наистина е добро описание за онова, което е ставало, става и до днес в историята на съчинителството? Не смятам. Мисля, че би било по-близо до истината да кажем, че архиепископът е бил прикрепен към банановата кора или че Берта се е превърнала в Гъсарката. Или още по-точно бих казал, че майката на Карл Велики и архиепископът са били хвърлени в Гърнето, тоест попаднали са в супата. Те са просто нови парченца, добавени към бульона. И това е голяма чест, защото много неща в тази супа са по-древни, по-могъщи, по-красиви, смешни или страшни от тях (разглеждани просто като исторически фигури).

Изглежда очевидно, че Артур, някогашна историческа (но навярно не твърде значима) фигура, също е бил хвърлен в Гърнето. Там се е варил дълго време заедно с редица по-древни образи и събития от митологията и Приказната страна, а дори и с други случайно попаднали исторически кокалчета (например отбраната на Алфред срещу датчаните), докато най-сетне изплува като крал на Приказната страна. Подобна е ситуацията с великия северен „артуриански“ двор на датските „щитови крале“, със Скилдингите от древните английски предания. Крал Хродгар и неговото семейство притежават редица черти от истинската история, много повече от

Артур; но дори и най-ранните (английски) разкази за тях са свързани с множество фигури и събития от вълшебната приказка; те също са минали през Гърнето. Но сега се позовавам на откъслечи от най-древните английски писмени разкази за Приказната страна (или нейните граници), при все че днес те са слабо известни в Англия, и правя това не с цел да обсъждам превръщането на момчето мечка в рицаря Беовулф или да обясня нахлуването на великана Грендел в тронната зала на Хродгар. Искам да изтъкна нещо друго в тези предания — удивително показателен пример за връзката на „приказния елемент“ с боговете, кралете и безименните хора, илюстриращ (според мен) възгледа, че този елемент не се издига или спада, а е там, в Казана на Историята, очаквайки както великите фигури от Мита и Историята, така и все още безименните Той или Тя да бъдат хвърлени в къкрещата яхния един по един или всички вкупом, без оглед на ранг или произход.

Големият враг на крал Хродгар е Фрода, крал на хадобардите. Но покрай Фреавару, дъщерята на Хродгар, чуваме отгласи от странна история, макар и не твърде необичайна в скандинавските героични легенди — за беда Ингелд, син на бащиния ѝ враг Фрода, се влюбил в нея и я взел за жена. И ето един много интересен и важен момент. Зад кулисите на древната кръвна вражда се извисява фигурата на онзи бог, когото скандинавците наричат Фрей (Владетеля) или Ингви-фрей, а англите — Инг, бог на плодородието и зърното в древната северна митология (и религия). Враждата между кралските родове е свързана със священото място за култа към тази религия. Ингелд и неговият баща носят имена, произтичащи пак от него. Самата Фреавару е наречена Защита на Владетеля, тоест на Фрей. Но едно от най-важните неща, разказани по-късно (на староисландски) за Фрей, е историята как той се влюбил отдалече в дъщерята на враговете на боговете — Гердр, дъщеря на великана Гюмир — и се оженил за нея. Доказва ли това, че Ингелд и Фреавару или тяхната любов са „само мит“? Не мисля. Историята често прилича на „мит“, защото в крайна сметка са създадени от един и същ материал. Ако Ингелд и Фреавару наистина никога не са съществували, или поне не са се обичали, то историята им идва от някой безименен мъж и някоя безименна жена, или по-точно те са влезли в тази история. Хвърлени са в Казана, където от векове къкрят на слаб огън безброй могъщи съставки, включително и Любов

от пръв поглед. Така е и с божеството. Ако никога не се бе случвало младеж да се влюби в случайно срещната девойка и да открие, че стара вражда стои между него и обичта му, то и бог Фрей нямаше да види Гердр, дъщерята на великана, от високия престол на Один. Но говорейки за Казана, не бива да забравяме Готвачите. В казана се варят много неща, но Готвачите не бъркат с черпака си напосоки. Изборът им е важен. В края на краищата боговете са богове и не е маловажно какви истории се разказват за тях. Затова се налага доброволно да признаем, че една любовна история е много по-вероятно да бъде разказана за някой принц от историята — и всъщност е по-вероятно наистина да се случи в исторически род, съхраняващ традициите на златния Фрей и Ванирите — отколкото сред последователите на Один Гот, Некроманта, храна за гарваните и Владетел на Погубените. Нищо чудно, че думата *spell* (заклинание) означава както разказана история, така и формула за власт над живите хора.

Но когато приключим с всичко, което проучването — събиране и сравнение на истории от много страни — може да ни даде; когато обясним много от често срещаните елементи, вградени във вълшебните приказки (например мащехи, омагьосани мечки и биволи, вещици човекоядки, забранени имена и тъй нататък) като остатъци от древни обичаи, действали някога във всекидневния живот, или от вярвания, приемани някога като истинска вяра, а не като „фантазии“ — пак остава един твърде често забравян момент: ефектът, предизвикван днес от тия древни съставки на приказките.

Първо, днес те наистина са много стари, а древността очарова сама по себе си. Красотата и ужасът на приказката „Хвойновият храст“ („*Von dem Machandelboom*“) с нейното изтънчено и трагично начало, с ужасната канибалска яхния, страховитите кости и пъстрата отмъстителна птица дух, излетяла от мъглата, която извира над храста, всичко това ме съпровожда още от детски години; и все пак основният привкус на тази приказка, съхранен в паметта ми, не е красотата или ужасът, а далечината и необятната бездна на времето, неизмерима дори с *two tusend Johr* (две хиляди години). Без яхнията и костите — които днес обикновено се спестяват на децата в смекчените варианти на братя Грим<sup>[17]</sup> — това видение би се загубило до голяма степен. Аз не смятам, че съм бил наранен от ужаса в приказната обстановка, от колкото и мрачни вярвания или деяния на миналото да е дошла.

Подобни истории днес имат митичен или тотален (неподвластен на анализ) ефект — ефект напълно независим от данните на сравнителната фолклористика, която не е способна да го помрачи или обясни; те отварят врата към друго Време и ако минем през нея, макар и само за миг, ние заставаме извън нашето време, може би дори извън самото Време.

Ако се поспрем не само за да забележим, че тия древни елементи са съхранени, но и за да помислим как са се съхранили, струва ми се, ще стигнем до извода, че това е ставало най-често, ако не и винаги, именно заради този литературен ефект. Невъзможно е да сме го усетили първи ние или дори братя Грим. Вълшебните приказки в никакъв случай не са скална порода, от която само опитен геолог може да извлече вкаменелости. Не е трудно древните елементи да се изчовъркат, да се захвърлят и забравят или да бъдат заменени с други съставки — доказва го всяка история, срещана в няколко близки варианта. Вероятно съставките често са били запазвани (или вмъквани), защото устните разказвачи инстинктивно или съзнателно са усещали тяхната литературна „значимост“<sup>[18]</sup>. Дори когато можем да проследим някоя забрана във вълшебната приказка до древно табу, практикувано някога, тя навярно е съхранена в по-късните варианти на повествованието заради огромната митологична значимост на забраната. Усещането за тази значимост може би наистина се е криело зад някои от табутата. Недей да го правиш — инак ще тръгнеш като просяк по белия свят и ще жалиш до края на дните си. И най-кротките „детски приказки“ знаят това. Дори зайчето Питър среща забрана да влиза в градината, изгубва си синята дрешка и се разболява. Заключената Врата е символ на вечното Изкушение.

## ДЕЦАТА

Сега ще се насоча към децата и най-сетне ще премина към последния и най-важния от трите въпроса: какви са ценностите и функциите на вълшебните приказки днес, ако изобщо има такива? Обикновено се приема, че децата са естествената и най-подходяща аудитория за вълшебните приказки. Описвайки приказката, която според тях биха могли да четат и възрастните за свое забавление, литературните критици често си позволяват мъгляви обобщения като: „Това е книга за деца на възраст от шест до шейсет години.“ Но аз никога не съм виждал реклама на нов модел автомобил, която да започва така: „Тази играчка ще забавлява дечица на възраст от седемнайсет до седемдесет години“; макар че за мен подобна реклама би била далеч по-уместна от предишната. Има ли някаква съществена връзка между децата и вълшебните приказки? Има ли необходимост от коментари, ако възрастният ги чете сам за себе си? Тоест чете ги именно като приказки, а не ги проучва от любопитство. На възрастните се разрешава да събират и изучават всичко, дори стари театрални програми и книжни торбички.

Сред онези, които все още са съхранили достатъчно мъдрост, за да не смятат вълшебните приказки за нещо опасно, битува мнението, че съществува естествена връзка между детските умове и вълшебните приказки — връзка от същия ранг като тази между детските телца и млякото. Според мен това е грешка; в най-добрия случай — грешка от излишна сантименталност, следователно допускана най-често от онези, които по някаква лична причина (например бездетност) са склонни да смятат децата за някакви по-особени същества, едва ли не отделна раса, а не за нормални, макар и незрели членове на дадено семейство и на човешкия род в цялост.

Всъщност това свързване на децата с вълшебните приказки е случаен резултат от нашата интимна история. В съвременния литературен свят вълшебните приказки са отпратени в „детската стая“, също както разнебитените или овехтели мебели се отпращат в стаята



за игри — най-вече защото възрастните не ги искат и няма да имат нищо против, ако мебелите пострадат<sup>[19]</sup>. Не изборът на децата решава това. Децата като отделна класа — каквато всъщност не са, ако не броим общата за тях липса на опит — нито харесват повече вълшебните приказки, нито ги разбират по-добре от възрастните; по същия начин те харесват много други неща. Те са млади, растат и обикновено имат добър апетит, затова по принцип поглъщат вълшебните приказки без затруднения. Но всъщност много малко деца и много малко възрастни имат особена склонност към тях; а когато я имат, тя не е всеобхватна, нито дори доминираща<sup>[20]</sup>. Струва ми се също така, че тази склонност не би възникнала в най-ранно детство без изкуствени стимули; а ако е вродена, то с годините тя не отслабва, а се засилва.

Вярно е, че напоследък вълшебните приказки се пишат или „адаптират“ за деца. Но същото се отнася до музиката, поезията, романите, историческите или научните трудове. Това е опасен, макар и необходим процес. Всъщност от катастрофа го спасява единствено фактът, че изкуствата и науките като цяло не са отпратени в детската стая; просто в детската и класната стая се допускат само тия докосвания и погледи към света на възрастните, които „големите“ смятат за подходящи (често крайно погрешно). Всяка наука, всяко изкуство ще подстрада сериозно, ако се остави завинаги в детската стая. По същия начин една хубава маса, красива картина или полезен инструмент (например микроскоп) ще бъдат обезобразени и счупени, ако задълго ги оставим без надзор в класната стая. Прогонени по такъв начин и откъснати от изкуството на възрастните, вълшебните приказки в крайна сметка ще бъдат съсипани; всъщност те вече са съсипани чрез самото прогонване.

И тъй, по мое мнение е невъзможно да определим стойността на вълшебните приказки, ако разглеждаме само децата. По самата си същност сборниците с приказки наподобяват килери и тавани, превърнати в стаи за игри само благодарение на местни и временни обичаи. Тяхното съдържание е разхвърляно и често разнебитено — хаотична смес от всевъзможни дати, цели и вкусове; но понякога сред тях може да срещнем находки с непреходна стойност, добре съхранени старинни произведения на изкуството, които единствено глупостта би изхвърлила при вехториите.

Приказните книги на Андрю Ланг навярно не са килери. По-скоро напомнят сергии на битпазар. Някой с четка за прах и точно око за ценни предмети е обиколил таваните и килерите. До голяма степен сборниците му са страничен продукт на неговите „възрастни“ изследвания в областта на фолклора и митологията; те обаче са създадени и представени като детски книги<sup>[21]</sup>. Някои от причините, които посочва Ланг, си струва да бъдат разгледани.

Във въведението към първата книга от поредицата се говори за „деца, на които и за които разказваме тези приказки“. „Те представляват — пише Ланг — младостта на човека, верен на своята ранна любов, и носят съхраненото острие на вярата, все тъй новата жажда за чудеса.“ „Вярно ли е?“ — ето най-главния въпрос, който задават децата“ — пише още той.

Подозирам, че в случая вяра и жажда за чудеса се разглеждат като идентични или поне тясно свързани явления. Те са коренно различни, макар че първоначално съзряващият човешки ум не разделя жаждата за чудеса от всички останали апетити. Очевидно Ланг използва думата вяра в общоприетия смисъл — вяра, че нещо съществува или може да се случи в реалния (първичния) свят. Ако е тъй, тогава се боя, че като свалим от тях излишната сантименталност, думите на Ланг просто означават, че разказвачът на чудесни истории пред децата трябва или може (както впрочем и прави) да залага на тяхната лековерност, на липсата на опит, поради която за децата е по-трудно да различат факта от измислицата в конкретните случаи, макар че тази разлика сама по себе си е фундаментална както за нормалния човешки ум, така и за вълшебните приказки.

Разбира се, децата са способни на литературна вяра, когато разказвачът умее да я породи чрез своето майсторство. Подобно състояние на духа се нарича „съзнателно отхвърляне на недоверието“. Но това не ми се струва добра дефиниция за ставащото. В действителност разказвачът се оказва успешен „вторичен творец“. Той създава Вторичен свят, където умът ни може да влезе. Вътре разказаното от него е „вярно“ — то съвпада със законите на този свят. Следователно ние вярваме, докато в известен смисъл сме вътре. Възникне ли недоверие, очарованието тутакси чезне; магията, или по-скоро изкуството, се проваля. Тогава отново сме вън, в Първичния свят, и гледаме отвън рухналия Вторичен свят. Ако любезността или

обстоятелствата ни принудят да останем, тогава трябва да отложим (или потиснем) недоверието, иначе слушането и гледането биха станали непоносими. Но това отлагане на недоверието е само заместител на истинската вяра — уловка, която използваме, когато снизходително се включваме в детските игри и измислици или когато се мъчим (повече или по-малко охотно) да открием някакви достойнства в едно произведение на изкуството, което смятаме за провалено.

Страстният почитател на крикета изпада в омагьосано състояние — Вторична вяра. Когато гледам същата игра, аз съм на по-ниско ниво. Мога да постигна (успешно или не чак толкова) съзнателно отстраняване на недоверието, когато съм задържан там и ме подкрепя някакъв друг мотив, прогонващ скуката — например диво, хералдично предпочитание към тъмносиньото вместо светлосиньото. Така въпросното отстраняване на недоверието може да бъде понякога само душевна умора, неадекватно или сантиментално състояние на духа, и по този начин да клони към „възрастното“. Струва ми се, че често състоянието на възрастните пред вълшебните приказки е точно такава. Те биват задържани и подкрепяни от сантиментите (детски спомени или идеи какво би трябвало да представлява детството); мислят си, че приказката трябва да им хареса. Но ако наистина я харесват заради самата нея, не би се наложило да отстраняват недоверието; биха повярвали — в описания по-горе смисъл.

Ако Ланг е имал предвид нещо подобно, в думите му може да се съдържа известна доза истина. Може да се твърди, че при децата магията действа по-лесно. Възможно, макар че не съм сигурен. Според мен това впечатление често не е нищо друго освен заблуда на възрастните пред детското смирение, пред липсата на критически опит и речников запас, както и пред детската всеядност (напълно уместна за бързия им растеж). Децата харесват или се опитват да харесат каквото им бъде дадено; ако не го харесват, не са способни да изразят или обосноват своите възражения (и затова са принудени да ги крият; те безразборно харесват огромен брой най-различни неща, без да си правят труда да анализират измеренията на своята вяра. Във всеки случай съмнявам се, че това магическо питие — очарованието на пълноценната вълшебна приказка — е от ония, които се „изхабяват“ с времето и губят сила след многократно отливане.

„Вярно ли е?“ — ето най-главния въпрос, който задават децата" — пише Ланг. Знам, те задават този въпрос; и не бива да отговаряме прибързано или небрежно<sup>[22]</sup>. Но този въпрос едва ли е доказателство за тяхната „неизчерпаема вяра“ или дори за желанието да я притежават. Най-често той произтича от желанието на детето да разбере с какъв вид литература си има работа. Детското познание за света често е тъй оскъдно, че децата не могат да разпознаят веднага и без чужда помощ фантастичното, странното (тоест редките и невероятни факти), безсмисленото и просто „възрастното“ (тоест обикновените неща от света на родителите им, които тепърва ще трябва да опознаят). Но те разпознават различните категории и понякога ги харесват. Разбира се, границите между тях често са променливи или размити; но това се отнася не само до децата. Всички ние познаваме разликите между категориите, но невинаги сме уверени към коя точно да отнесем каквото сме чули. Детето може да повярва на твърдението, че в съседното графство живеят зли великани; мнозина възрастни могат да повярват на нещо подобно, когато става дума за друга държава; а стане ли дума за друга планета, малцина възрастни са способни да си представят нейното население другояче освен като свирепи чудовища.

Аз бях едно от децата, към които се обръща Андрю Ланг — роден съм приблизително по едно и също време със „Зелена книга на приказките“, — децата, за които според него вълшебните приказки са еквивалент на романа за възрастни и за които казва: „Техният вкус си остава същият като вкуса на голите им прадеди преди хилядолетия; и те сякаш харесват повече приказките, отколкото историята, поезията, географията или аритметиката.“<sup>[23]</sup> Но наистина ли знаем за тези „голи прадеди“ нещо повече от това, че определено не са ходили голи? Колкото и древни елементи да съдържат, нашите вълшебни приказки в никакъв случай не са като техните. Но ако приемем за даденост, че имаме вълшебни приказки, защото и те са имали, то вероятно имаме история, география, поезия и аритметика, защото те са харесвали и тия неща, доколкото са им били достъпни и доколкото са успявали по онова време да разграничат многобройните клонове на цялостния си интерес към всичко.

Колкото до днешните деца, определението на Ланг не съвпада нито със собствените ми спомени, нито с опита ми от общуването с

деца. Ланг може да се е заблудил от децата около себе си, но ако не е така, тогава трябва да признаем, че децата рязко се различават помежду си дори в тесните рамки на Великобритания и подобно обобщение, което ги разглежда като отделна класа (пренебрегвайки индивидуалните им способности, влиянието на страната, в която живеят, и на възпитанието), би било чиста самозаблуда. Аз не изпитвах никакво особено детско „желание да повярвам“. Исках да знам. Вярата зависеше от начина, по който възрастните или авторите ми представяха повествованието, или от тона и качеството на разказа. Но не си спомням някога наслаждението от приказката да е зависило от вярата, че подобни неща могат да станат или са ставали в „реалния живот“. Очевидно вълшебните приказки се интересуват преди всичко не от „вероятното“, а от „желателното“. Ако събуждат желание и го задоволяват, макар при това често да го изострят непоносимо, значи са успели. Не е необходимо тук да навлизам в подробности, защото се надявам по-късно да кажа нещо за това желание, комбинирано от много съставки — някои универсални, други присъщи за съвременния човек (включително съвременните деца) или дори само за определен тип хора. Не съм изпитвал желание да преживея сънища или приключения като Алиса, а разказите за тях само ме забавляваха. Много рядко съм искал да търся заровени съкровища или да се бия с пирати и „Островът на съкровищата“ ме оставяше равнодушен. Друго нещо бяха червенокожите индианци — в тези истории имаше лъкове и стрели (и до днес ме мъчи неосъществената мечта да стрелям добре с лък), странни езици, откъслечни картини от един архаичен начин на живот и най-вече гори. Но страната на Мерлин и Артур ме увличаше още повече, а най-хубав беше безименният Север на Сигурд Вьолсунг и владетелят на всички дракони. Тия земи бяха неимоверно желани. Не съм си и помислял, че драконът е от един порядък с коня. И то не само защото виждах коне всеки ден, а нито веднъж не бях зърнал диря от змей<sup>[24]</sup>. Върху дракона сякаш виждах ясно изписано фабрично клеймо: родом от Приказната страна. В който и свят да пребиваваше, това бе Друг свят. Фантазията, сътворяването или съзирането на Други светове — това бе същината на копнежа за Приказната страна. Аз желяех дракони от дъното на душата си. Разбира се, като пленник на крехкото детско тяло не исках те да са нейде наблизко, да нахлуват в моя сравнително безопасен свят, където можех например да чета

приказки на спокойствие, свободен от страха<sup>[25]</sup>. Но светът, в който имаше макар и въображаем Фафнир, беше по-богат и по-красив независимо от заплахите. Живеещият в спокойните и плодородни равнини може да чува за бурните хълмове и неизбродните морета и да копнее за тях в сърцето си. Защото сърцето е крепко дори ако плътта е слаба.

Все пак, макар днес да виждам колко важен е бил лично за мен приказният елемент в ранните четива, мога само да кажа, че влечението към вълшебните приказки не доминираше сред детските ми пристрастия. Истинският ми вкус към тях дойде след като излязох от „детската стая“ и след онези кратки, но привидно безкрайни години между времето, когато се научих да чета, и тръгването на училище. През онова (едва не написах „щастливо“ или златно, но всъщност бе печално и тревожно) време аз харесвах и дори предпочитах много други неща като историята, астрономията, ботаниката, граматиката и етимологията. Принципно нямах нищо общо с онези обобщени „деца“ на Ланг, освен някои случайни съвпадения. Например бях нечувствителен към поезията и я прескачах, ако я срещах в приказките. Открих я много по-късно чрез латинския и гръцкия, най-вече защото ме караха да се опитвам да превеждам английския стих в класически стих. Истинското ми влечение към вълшебните приказки се събуди чрез филологията на прага на зрелостта, войната окончателно го изпълни с живот.

Може би казах повече от достатъчно по въпроса. Поне ще е ясно, че според мен вълшебните приказки не трябва специално да се свързват с децата. Връзка има: естествена, защото децата са хора, а харесването на приказките е нормално човешко чувство (макар и не непременно всеобщо); случайна, защото приказките са значителна част от литературните вехтории, които днешна Европа забута по килерите и таваните; и неестествена, породена от погрешни представи и заблуди относно децата, които сякаш се засилват със спадането на раждаемостта.

Вярно е, че епохата на „детската сантименталност“ роди някои чудесни книги (най-чаровни обаче за възрастните) от жанра на вълшебната приказка или близки до него; но създаде и страховит гъсталак от истории, написани или адаптирани според тогавашните представи за детските умове и потребности. Старите приказки се

смекчават или парфюмират, вместо да бъдат отложени за по-късна възраст; имитациите често са смехотворни — пигуигънщина, останала дори без интригата; или пък възприемат покровителствен тон и (което е най-убийствено) тихичко се подхилват, хвърляйки съучастнически погледи към другите възрастни. Няма да обвиня Андрю Ланг в подхилване, но той със сигурност се е усмихвал под мустак и без съмнение честичко е поглеждал към другите умни хора над главите на своята детска публика — което силно е навредило на „Хрониките на Пантуфлия“.

Дейзънт отговаря решително и справедливо на лицемерите, критикуващи неговите преводи на скандинавски народни приказки. Но той допуска потресаваща глупост, като изрично забранява на децата да четат последните две приказки от сборника. Изглежда почти невероятно, че човек може да изучава вълшебните приказки и при това да остане тъй наивен. Но не биха били потребни нито критики, нито възражения или забрани, ако децата не бяха смятани — съвсем неоснователно — за непременно читатели на тази книга.

Не отричам, че има истина в думите на Андрю Ланг (колкото и сантиментално да звучат): „Който иска да влезе в Приказното кралство, трябва да има сърце на дете.“ Защото такова сърце е необходимо за всички доблестни приключения в кралства както повисши, така и по-незначителни от Приказното. Но смирението и невинността — изразът „сърце на дете“ трябва да има предвид именно тях в подобен контекст — не са непременно свързани с безкритичното удивление или пък с безкритичната боязливост. Честъртън казва, че децата, в чиято компания гледал „Синята птица“ на Метерлинк, останали недоволни, „защото историята не свърши със Страшния съд, а героят и героинята не разбраха, че Кучето е било вярно, а Котката — предателка“. „Защото децата — казва той — са невинни и обичат справедливостта; а повечето от нас са греховни и естествено предпочитат милосърдието.“

В това отношение Ланг съвсем се обърква. Той полага големи усилия да оправдае убийството на Жълтото джудже от принц Рикардо в една от приказките. „Мразя жестокостта — казва той, — ... но това е честен двубой с меч в ръка и джуджето — мир на праха му! — загива в бойни доспехи.“ Не става ясно обаче с какво „честният двубой“ е по-малко жесток от „справедливия съд“; или защо намушкването на



джудже с меч е по-справедливо от екзекуцията на зли крале или мащехи — нещо, което Ланг избягва; той сам се хвали, че праща злодеите в пенсия с добра издръжка. Това е милосърдие без ограниченията на справедливостта. Вярно, обръщението е насочено не към децата, а към родителите и възпитателите, на които Ланг препоръчва собствените си „Принц Пригио“ и „Принц Рикардо“ като подходящи за техните цели<sup>[26]</sup>. Именно родителите и възпитателите са класифицирали вълшебните приказки като „детска литература“. И това е само един малък пример за произтеклата оттам фалшификация на ценностите.

Ако използваме думата дете в положителен смисъл (тя си има и общопризнато отрицателно тълкуване), не бива да позволяваме това да ни тласне към сантименталната реакция да използваме възрастен или пораснал само в отрицателен смисъл (тя си има и общопризнато положително тълкуване). Процесът на израстване не е задължително свързан с покварата, макар че нерядко се случва точно така. За децата е естествено да пораснат, а не да се превърнат в Питър Пан. Не да изгубят невинността и удивлението пред света, а да продължат по предназначения път — онзи път, по който е също тъй хубаво да вървиш с надежда, както и да достигнеш целта, макар че без надежда едва ли ще я достигнем. Но един от уроците на вълшебните приказки (ако изобщо можем да говорим за уроци от нещо, което няма целта да поучава) е този, че опасностите, скръбта и смъртната сянка могат да вдъхнат на недодяланата, безчувствена егоистична младост непознато дотогава благородство, а понякога дори и мъдрост.

Нека не делим човешкия род на елои и морлоци: красиви дечица — „елфи“, както идиотски са ги наричали през XVIII век — с техните (грижливо подкастрирани) вълшебни приказки, и мрачни морлоци, натоварени с грижата за машините. Ако вълшебната приказка изобщо си заслужава четенето, значи заслужава да бъде писана за възрастните и четена от тях. Разбира се, те ще вложат в нея и извлекат от нея много повече, отколкото децата. Тогава, като клон от едно автентично изкуство, и децата могат да се надяват да получат вълшебни приказки, подходящи за четене от тях и същевременно сътворени точно по тяхна мярка. Макар че навярно е по-добре да четат книги и особено вълшебни приказки малко над нивото им, отколкото под него. Техните



книги, също като дрешките, трябва да бъдат мъничко по-големи в предвиждане на растежа и дори да го насърчават.

Много добре. Ако възрастните ще четат вълшебни приказки като нормален литературен жанр — без да си играят на деца, без да се преструват, че подбират четиво за децата си и без да бъдат момчета, които никога няма да пораснат, — то какви са ценностите и функциите на този жанр? Това, струва ми се, е последният и най-важен въпрос. Вече намекнах за някои от моите отговори. Най-напред: ако са умело написани, първичната стойност на вълшебните приказки е просто онази стойност, която споделят с всички други литературни творби. Но вълшебните приказки често предлагат в необичайно количество и по необичайни начини такива ценности като Фантазия, Изцеление, Бягство, Утеха — все неща по-потребни за възрастните, отколкото за децата. Днес повсеместно се смята, че повечето от тия неща са вредни за когото и да било. Ще ги разгледам накратко, започвайки с Фантазията.

## ФАНТАЗИЯТА

Човешкият разум е способен да създава мисловни образи на несъществуващи неща. Способността за създаване на такива образи съвсем естествено се нарича (или се е наричала) Въображение. Но напоследък в специализираната терминология под Въображение често се разбира нещо по-висше от простото сътворяване на образи, приписвано на дейността на Измислицата (*Fancy*) — съкратена и презрителна форма на по-древната дума Фантазия (*Fantasy*); така се прави опит за ограничаване, аз бих казал дори отклоняване, на Въображението до „способност да се дава на идеални творения вътрешната логичност на реалността“.

Колкото и смехотворно да е един невежа като мен да има мнение по този ключов въпрос, дръзвам да смятам словесната разлика за филологически неуместна, а анализа за неточен. Способността за създаване на мисловни образи е едно, единият аспект, така да се каже; и е съвсем правилно да я наричаме Въображение. Възприемането на образа, схващането на неговите значения и контролът над него, необходими за успешното изразяване, могат да се различават по яркост и сила; това обаче е разлика по степен на Въображението, а не преминаване в друга категория. Постигането на онази изразителност, която дава (или изглежда, че дава) „вътрешната логичност на реалността“<sup>[27]</sup>, е нещо съвсем различно, съвсем друг аспект и се нуждае от друго име: това е Изкуството, оперативна връзка между Въображението и крайния резултат, Вторичното творение. За целта на настоящия спор ми трябва дума, обхващаща както Вторично-творящото Изкуство само по себе си, така и необичайното и удивителното в Изразяването, произтичащо от Образа — качество задължително за вълшебната приказка. Затова ще си позволя да узурпирам властта на Хъмпти-Дъмпти и да използвам Фантазията за тази цел — в смисъл, който към по-старото и по-висше значение на тази дума като еквивалент на Въображението прибавя производните понятия „нереалност“ (тоест коренно различие от Първичния свят),

свобода от господството на наблюдавания „факт“, с други думи, понятия за фантастичност. Аз не само осъзнавам, но и се радвам на етимологичната и семантичната връзка между фантазия и фантастично — образи на неща, които не само „не съществуват реално“, но и изобщо не се намират в нашия Първичен свят (или поне такава е общоприетото мнение). Но дори приемайки това, аз не одобрявам отрицателния тон. Фактът, че образите са на неща, които не се намират в Първичния свят (ако това е изобщо възможно), не е порок, а достойнство. Фантазията (в този смисъл) представлява според мен не по-низша, а по-висша форма на Изкуството, всъщност най-чистата негова форма, а поради това (когато бъде постигната) — и най-могъщата.

Разбира се, Фантазията има едно първоначално предимство — способността да задържа усещането за странност. Но това предимство бе обърнато против нея и допринесе за нейното компрометиране. Много хора не обичат да бъдат „задържани“. Не им харесва каквато и да било намеса в Първичния свят, или в познатите им ограничени отблясъци от него. Затова глупаво или дори озлобено смесват Фантазията със Съня, в който няма Изкуство<sup>[28]</sup>; или пък с душевните заболявания, където липсва дори контрол — тоест с бълнуванията и халюцинациите.

Но грешката или злобата, породена от безпокойството и свързаната с него неприязън, не е единствената причина за това объркване. Фантазията има и един сериозен недостатък — трудно се постига. Фантазията, струва ми се, може да бъде не по-малко, а повече способна на вторично творчество; но във всеки случай на практика става ясно, че „вътрешната логичност на реалността“ се постига толкова по-трудно, колкото по-малко си приличат образите и подрежданията на първичния материал със съществуващия ред в Първичния свят. Този вид „реалност“ се създава по-лесно с „по-трезв“ материал. Така фантазията твърде често остава недоразвита; тя винаги се е използвала лекомислено или само отчасти сериозно, или пък просто за украса — тя си остава обикновено „хрумване“ или „каприз“. Всеки, който е наследил този фантастичен инструмент на човешкото слово, може да каже „зелено слънце“. Но това не е достатъчно — макар че то само по себе си навярно има повече мощ от множество

„лаконични описания“ или „образци на самия живот“, получаващи литературна възхвала.

За да се създаде Вторичен свят, в който зеленото слънце да бъде правдоподобно и да породи Вторична вяра, без съмнение се изисква труд и мисъл, със сигурност ще трябва и специално умение, нещо като елфическо вълшебство. Малцина се захващат с тъй трудни начинания. Но когато начинанието е предприето и донякъде осъществено, имаме рядко постижение на Изкуството — истинско повествователно изкуство, съчинителство в неговата първична и най-мощна форма.

В човешкото изкуство Фантазията е нещо, проявявано най-добре с думите, с истинската литература. В живописца например видимото представяне на фантастичния образ е твърде лесно от гледна точка на техниката; ръката е склонна да изпреварва ума и дори да го детронира<sup>[29]</sup>. Това често води до нелепи или болезнени фантазмагории. Истинска беда е, че Драмата — изкуство, фундаментално различно от Литературата — тъй често се разглежда заедно с нея или като неин клон. Сред тези беда можем да посочим обезценяването на Фантазията. Защото поне отчасти това обезценяване се дължи на естественото желание на критиците да превъзнасят онези видове литература или „въображение“, които те предпочитат — по вродена склонност или заради полученото образование. А критиката в една страна, която е създала тъй велика Драма и притежава творбите на Уилям Шекспир, неминуемо клони към прекален драматизъм. Но Драмата по самата си същина е враждебна спрямо Фантазията. Дори най-простичката Фантазия рязко постига успех като Драма, ако Драмата е представена както трябва, тоест разиграна в образ и звук. Фантастичните образи не могат да се подправят. Хора, преоблечени като говорещи животни, могат да постигнат комичен ефект или добра имитация, но не постигат Фантазия. Това, струва ми се, е добре илюстрирано в провала на задънената улица, наречена пантомима. Колкото по-близка е тя до „драматизирана вълшебна приказка“, толкова по-лоша става. Поносима е само когато сюжетът и неговата Фантазия се свеждат до ролята на рудиментарна рамка за фарса и от никого не се изисква или очаква каквато и да било „вяра“ в която и да било част от изпълнението. Разбира се, това се дължи отчасти на факта, че създателите на Драмата работят или поне се опитват да работят с механизъм за възпроизвеждане на Фантазията или Магията.

Веднъж гледах така наречена „детска пантомима“ — историята на Котарака с чизми, където имаше дори превръщането на великана в мишка. Ако бе постигнала механичен успех, тя щеше или да ужаси зрителите, или просто да се окаже майсторски фокус. Но в действителност, макар да имаше доста изобретателни трикове с осветлението, недоверието не бе отстранено, а направо обесено, изкормено и разкъсано на четири части.

Когато чета „Макбет“, аз намирам вещиците за поносими — те имат повествователна функция и известен намек за мрачна значимост, макар че здравата са вулгаризирани, клетите. На сцената стават почти непоносими. Биха били съвсем непоносими, ако не ни крепеше споменът за тях такива, каквито сме ги видели при четенето. Казват ми, че бих бил на друго мнение, ако имах ум от онази епоха с нейните гонения и съдебни процеси срещу вещици. Но, с други думи, това означава: ако смятах вещиците за вероятни и дори напълно възможни в Първичния свят; тоест ако те престанат да бъдат Фантазия. Аргументът е несъстоятелен. Да бъде развенчана или опошлена — такава е най-вероятната съдба на Фантазията, когато се опита да я използва драматург, дори и от ранга на Шекспир. В действителност „Макбет“ е творба на драматург, който поне в този случай би трябвало да напише роман, ако притежаваше необходимите за това талант и търпение.

Мисля, че има и друга причина, още по-важна от неадекватните сценични ефекти: поради самата си същност Драмата вече е опитала да ни поднесе един вид фалшификат или поне заместител на Магията — представяне чрез образ и звук на въображаеми хора от въображаема история. Само по себе си това е опит за фалшифициране на магическия жезъл. Да се въведе, дори с механичен успех, в този псевдомагичен Вторичен свят още някаква магия е все едно да искаме поява на още един вътрешен, третичен свят. Това вече е прекалено. Може би не е невъзможно да се постигне. Никога не съм го виждал осъществено с успех. Но поне не може да се твърди, че представлява истинска Драма онази, в която ходещи и говорещи хора се оказват естествени инструменти на Изкуството и илюзията<sup>[30]</sup>.

Точно по тази причина — че в Драмата героите и дори сцените не са въображаеми, а пряко видими — Драмата, макар да употребява подобен материал (думи, стихове, сюжет), е коренно различна от

повествователното изкуство. Затова ако предпочитате Драмата пред Литературата (както явно е случаят с мнозина литературни критици) или оформяте литературните си теории най-вече под влияние на театралната критика или дори на самата Драма, рискувате да не разберете чистото съчинителство и да му наложите ограниченията на сценичните пиеси. Така например вместо вещите ще предпочетете характерите — дори най-скучните и най-долнопробните. В една пиеса може да се вмъкне много малко за дърветата като такива.

Съвсем другояче стоят нещата в Приказната драма — онези пиеси, които според многобройни свидетелства елфите разиграват пред хората. Тя може да възпроизвежда Фантазията с реализъм и непосредственост, невъобразими за каквито и да било човешки похвати. В резултат обичайният им ефект (върху човека) надхвърля Вторичната вяра. Ако присъствате на Приказна драма, вие самите се пренасяте не само духом, но и тялом във Вторичния свят (или поне така ви се струва). Преживяването може силно да наподобява Сън и (както изглежда) понякога се отъждествява (от хората) именно с него. Но в Приказната драма вие сте в сън, изтъкан от нечий друг разум, и разбирането на този тревожен факт може да ви убегне. Да преживееш пряко попадането във Вторичния свят — подобно магическо питие е прекалено силно и вие вярвате във видяното с Първична вяра, колкото и вълшебни да са събитията. Вие сте заблудени — а дали такива са намеренията на елфите (винаги или в даден момент), това вече е друг въпрос. Във всеки случай те самите не се заблуждават. За тях това е вид Изкуство, различно от Вълшебството или Магията в прекия смисъл на думата. Те не живеят в него, макар че навярно могат да си позволят да му отделят повече време, отколкото човешките творци. Първичният свят, Реалността е еднаква за елфи и хора, макар и различно оценявана и възприемана.

Необходимо ни е название за това елфическо умение, но всички използвани за целта думи са били замъглени и объркани с други неща. Магията е първото, което ни хрумва, и аз използвах тази дума по-горе (с. 287), макар че всъщност не трябваше. Магията трябва да си остане действие на Магьосника. Изкуството е човешки процес, пораждащ покрай другото (защото това не е неговата единствена или крайна цел) Вторична вяра. Изкуство от същия вид, само че по-умело и непринудено, могат да използват и елфите, или поне така твърдят

многобройни свидетелства; но поради липсата на по-малко спорно название аз ще нарека това по-мощно и типично елфическо умение с думата Очарование. Очарованието създава Вторичен свят, в който могат да влязат и творецът, и зрителят, постигайки пълна убедителност на сетивните усещания, докато са вътре; но в своята чиста форма то е артистично по цел и желание. Магията създава или претендира да създава промяна в Първичния свят. Няма значение от кого се твърди, че е практикувана, простосмъртен човек или вълшебно създание, тя си остава различна както от Очарованието, така и от Изкуството; тя не е изкуство, а техника; желае власт в този свят, господство над предметите и волята.

Фантазията се стреми към елфическото умение, към Очарованието, и когато постига успех, се приближава по-плътно до него, отколкото всяко друго човешко изкуство. В центъра на много човешки истории за елфите лежи открит или прикрит, чист или разреден копнежът за живо, осъществено изкуство на вторичното творчество, което (колкото и да му прилича по външни черти) вътрешно се различава изцяло от алчността за егоцентрична власт, която е белег на обикновения Магьосник. До голяма степен точно от този копнеж са създадени най-добрите (и все пак опасни) елфи; и от тях можем да научим какво е главното желание и упование на човешката Фантазия — дори ако (или тъкмо защото) елфите са само плод на самата Фантазия. Този творчески копнеж може само да бъде унищожен от имитациите — независимо дали става дума за невинните, но недодялани измислици на човека драматург, или за злонамерените измами на магьосниците. В нашия свят този човешки копнеж е неутолим и поради това безсмъртен. В чистия си вид той не се стреми нито към измама, нито към чародейство и подчинение; той не търси роби, а споделено обогатяване, партньорство в творчеството и радостта.

За мнозина Фантазията — това изкуство на вторичното творчество, което си играе странни шеги със света и всичко в него, комбинирайки съществителни и преразпределяйки прилагателни — изглеждаше нещо подозрително, та дори и незаконно. Някои я смятаха най-малкото за детинска глупост, уместна само за народи и хора, неизлезли от ранната младост. Колкото до законността, само ще цитирам кратък откъс от едно писмо, което изпратих някога на човек,

описващ митовете и вълшебните приказки като „лъжи“; макар че трябва да му отдадем дължимото — той беше достатъчно добронамерен и достатъчно объркан, за да нарече съчиняването на приказки „нашепване на лъжа през Сребро“.

*О, сър — му рекох аз, — макар и вън от Рая,  
Човек не е погубен, ни променен до края.  
Дори и покварен, на трона си остава  
и пази царски дрипи от старата си слава:  
Човек, Творец вторичен, кристално огледало,  
в което се пречупва божественото Бяло  
на багри многобройни с безкрайни съчетания,  
що в умовете раждат действителни създания.  
Дори ако напълним със елфи и гоблини  
гори и пуцинаци, долчинки и рътлини,  
със драконово семе света да сме засели  
и Богове да пращаме из мрачните предели —  
това е наше право. За него няма тлен,  
Човек закона спазва, по който е роден.*

Фантазията е естествена човешка дейност. Тя в никакъв случай не премахва, дори не оскърбява Разума; тя не притъпява стремежа към научната истина, нито пък замъглява разбирането ѝ. Напротив. Колкото по-остър и бистър е разумът, толкова по-добра фантазия ще сътвори. Ако хората някога изпаднат до състояние, в което не искат да знаят или не могат да възприемат истината (фактите или обективните данни), то и Фантазията ще залинее, докато човечеството не се изцели. Сполетели ли ни наистина подобно състояние (това съвсем не е невъзможно), Фантазията ще загине и ще се превърне в Болезнено бълнуване.

Защото творческата Фантазия се гради върху ясното разбиране, че светът е такъв, какъвто го виждаме под слънцето; върху признаването на факта, но не и робуването пред него. Върху същата логика е основан и абсурдът, който блика от приказките и стиховете на Луис Карол. Ако хората не можеха да видят разликата между жаби и хора, никога нямаше да се появят приказки за принцеси, превърнати в жаби.



Разбира се, фантазията може да стигне до крайности. Може да бъде несъвършена. Може да се използва за зли цели. Може дори да заблуди самите умове, където се е родила. Но за кое човешко творение в нашия греховен свят не се отнася това? Хората са измислили не само елфите, но и боговете, за да се прекланят пред тях — дори пред най-обезобразените от злото в ума на собствените им създатели. Но са създавали фалшиви богове и от друг материал: техните идеи, техните знамена, техните пари; дори техните науки и обществено-икономически теории са изисквали човешко жертвоприношение. *Abusus non tollit usum* — злоупотребата не отменя употребата. Фантазията си остава човешко право: ние творим според своята мярка и по свой произведен начин, защото самите ние сме сътворени — и не просто сътворени, но сътворени по образ и подобие на Твореца.

## ИЗЦЕЛЕНИЕ, БЯГСТВО, УТЕХА

Колкото до старостта, независимо дали е лична, или се отнася до времената, в които живеем, може наистина да е вярно, както често се твърди, че тя налага определени ограничения. Но в общи линии тази идея се поражда от елементарното изучаване на вълшебните приказки. Аналитичното изследване на вълшебните приказки е толкова лоша подготовка за тяхното възприемане или създаване, колкото историческото изследване на видовете световен театър за възприемането или писането на театрални пиеси. Подобно изследване може да стане дори потискащо. Нищо чудно изследователят да почувства, че при целия си труд успява да събере само шепа скъсани или прогнили образци от неизброимите листа на Приказното дърво, пръснати като килим из Гората на Дните. Изглежда безсмислено да прибавяме още към тях. Кой може да изобрети ново листо? Всички форми от пъпката до разлистването и всички цветове от пролетните до есенните са открити отдавна от хората. Но това не е вярно. Семето на дървото може да бъде засадено отново почти във всяка почва, дори да е тъй опушена (по думите на Ланг) като английската. Разбира се, пролетта не става по-малко красива, защото сме виждали или чували за други подобни събития — подобни, но не и еднакви, докато свят светува. Всяко листо на дъб, ясен или трън е уникално въплъщение на изначалната форма и за някои хора именно сегашната година може да бъде онова, единствено и неповторимо въплъщение, макар че дъбовете са се обличали с нови листа в течение на безброй човешки поколения.

Ние не се отчайваме (а и не бива) от рисуването само защото всички линии трябва да бъдат или прави, или извити; не се отказваме от живописата, защото има само три „основни“ цвята. Сега може и да сме по-стари, доколкото сме наследили радостта или практиката на много поколения прадеди, минали през изкуството. В това богато наследство може да се крие опасност от скука или амбиция за оригиналност, което пък да доведе до отричане на изящния рисунък, деликатната шарка и „красивите“ цветове, или до чиста манипулация и

безсмислено, хитроумно и безсърдечно рафиниране на стария материал. Но истинският път за бягство от подобна досада не се намира в нарочно търсената грубост, недодяланост и безформеност, не и в хвърлянето над всичко на плащ от мрачни краски и непрестанно насилие; не е в непрестанното смесване на цветове, водещо от изтънченост до унила сивота, нито във фантастичното усложняване на формите до нелепост и по-нататък — до степента на кошмарно бълнуване. Преди да достигнем подобни състояния, нуждаем се от изцеление. Трябва пак да погледнем зеленината и пак да бъдем смаяни (но не и заслепени) от синьото, жълтото и червеното. Трябва да срещнем в дракона и кентавъра, и тогава, също като древните пастири, може би да съзрем овце, кучета, коне... и вълци. Вълшебните приказки ни помагат да постигнем това изцеление. В този смисъл само обичта към вълшебните приказки може да ни върне или задържи в детството.

Изцелението (включващо възвръщане и обновяване на здравето) е и възстановяване — възстановяване на ясният поглед. Аз не казвам „да виждаме нещата такива, каквито са“ и не желая да замесвам тук философите, но бих дръзнал да кажа „да виждаме нещата така, както ни е отредено (или е било отредено) да ги виждаме“. Във всеки случай налага се да измием прозорците, та ясно видените неща да се освободят от сивкавата мъгла на баналността или скуката — от нашето собственическо чувство. От всички лица тъкмо лицата на нашите близки най-трудно се поддават на фантастични игрички и в същото време е най-трудно да ги видим истински, с обновено внимание, да доловим техните прилики и разлики, да разберем, че са обикновени, но и уникални лица. Тази баналност всъщност е наказание за „присвояването“ — баналните или познатите (в лошия смисъл) неща са онези, които сме си присвоили законно или мисловно. Казваме, че ги познаваме. Те са станали като нещата, които някога са ни привлекли с блясък, цвят или форма, сложили сме ръка върху тях, а после сме ги заключили в съкровищницата, придобили сме ги и след придобиването сме престанали да ги поглеждаме.

Разбира се, вълшебните приказки не са единственото средство за изцеление или профилактика против загубата. Достатъчно е и смирението. А освен това (особено за смирените) съществува и Енефак, или Честъртъновата фантазия. Енефак е фантастична дума, но можем да я видим изписана във всеки град. Това е надписът Кафене,

когато го гледаме отвътре през стъклената врата, както го е видял Дикенс през един мрачен лондонски ден; а Честъртън го използва, за да изтъкне странното в баналните неща, когато внезапно ги видим от нов ъгъл. Повечето хора ще приемат този вид „фантазия“ за безобидна; а материал за нея винаги има в изобилие. Но според мен тя има ограничена сила; възстановяването на свежия поглед е нейното единствено достойнство. Думата Енефак може да ви накара внезапно да осъзнаете, че Англия е безкрайно чужда страна, потънала или в някоя далечна епоха, едва съзирана през прозорчето на историята, или в някакво странно, мъгляво бъдеще, достъпно само с машина на времето; да видите колко изумително странни и интересни са нейните обитатели, техните обичаи и вкусове; но тя не може да постигне повече от това — да бъде своеобразен телескоп на времето, фокусиран в една точка. Творческата фантазия, понеже най-често се опитва да върши нещо друго (да създаде нещо ново), може да отвори вашата съкровищница и да пусне заключените съкровища да излетят като птици от клетка. Всички скъпоценности се превръщат в цветя или пламъци, а вие получавате предупреждение, че всичко, което сте имали (или знаели), е било опасно и могъщо, неподвластно на окови, свободно и диво; то ви принадлежи точно толкова, колкото вие на него.

„Фантастичните“ елементи в другите видове поезия и проза подпомагат това освобождаване дори когато са само декоративни или случайни. Но не толкова цялостно колкото вълшебната приказка, изградена върху или около Фантазията, която е нейно ядро. Фантазията се създава от първичния свят, но добрият майстор обича своя материал и притежава познания и усет за глината, камъка и дървото, каквито може да даде само изкуството на сътворението. Чрез изковаването на вълшебния меч Грам се разкрива хладното желязо; със създаването на Пегас са облагородени конете; в Дърветата на Слънцето и Луната се проявява величието на стъбло и корен, цвят и плод.

Всъщност вълшебните приказки се занимават до голяма степен (а най-добрите — почти изцяло) с простички или основни неща, недокоснати от Фантазията, но тази простота става още по-лъчезарна благодарение на своята рамка. Защото съчинителят, който си позволява „волности“ с Природата, може да бъде неин любовник, а не роб. Именно във вълшебните приказки за пръв път предусетих

могъществото на думите и чудната същност на такива неща като камък, дърво и желязо; дърво и трева; дом и огнище; хляб и вино.

Накрая ще разгледам Бягството и Утехата, които по природа са тясно свързани. Макар, разбира се, вълшебните приказки в никакъв случай да не са единственото средство за Бягство, днес те са една от най-очевидните и (за някои хора) възмутителни форми на „ескейпистка“ литература; затова би било разумно при разглеждането им да отделим внимание и на термина „бягство“ в литературната критика като цяло.

Казвал съм, че Бягството е една от основните функции на вълшебните приказки, и тъй като ни най-малко не ги осъждам, би трябвало да е ясно, че не приемам презрителния или съжалителен тон, с който напоследък тъй често се говори за Бягството — тон, абсолютно неоправдан от употребата на тази дума извън литературната критика. В онова, което враговете на Бягството наричат Реален живот, то е твърде практично и може да бъде дори героично. В реалния живот е трудно да го осъждаме, освен ако се провали; в критиката напротив — то сякаш става толкова по-лошо, колкото по-големи успехи постига. Очевидно имаме работа с неправилна употреба на думите и объркана мисъл. Защо да презираме един човек, хвърлен в затвора, ако опита да се измъкне и да си отиде у дома? Или ако не може да го стори, но мисли и разговаря за други неща, а не само за тъмничари и решетки? Външният свят не е станал по-малко реален само защото затворникът не го вижда. Използвайки Бягството в този смисъл, критиците са избрали погрешна дума и дори нещо повече, смесват (понякога злонамерено) Бягството на Затворника с Малодушието на Дезертъора. По същия начин някой партиен оратор би могъл даzakлейми като предателство бягството от страданията на фюрерския или нечий друг райх и дори самата критика срещу него. За да объркат нещата още повече и по този начин и да унижат своите противници, тия критици по същия начин лепват презрението си не само върху Дезертъорството, но и върху истинското Бягство заедно с обичайните му спътници — Погнуса, Гняв, Заклеймяване и Бунт. Те не само смесват бягството на затворника с позорния бяг на дезертъора, но и сякаш предпочитат мълчаливото съгласие на „колаборациониста“ пред съпротивата на патриота. При подобно мислене всяко предателство може да бъде

оправдано и дори прославено с думите: „Земята, която обичахте, е обречена.“

Ето един малък пример: да не споменавате (всъщност да не изтъквате) в своя разказ съществуването на серийно произведени улични лампи — това е Бягство (в по-горния смисъл на думата). Но то почти със сигурност идва от вашето съзнателно отвращение към този типичен продукт на роботизираната епоха, комбиниращ изобретателния и точен подход с грозни и (често) незадоволителни резултати. Тези лампи могат да отпаднат от разказа просто защото не са добри и е възможно една от поуките на историята да бъде осъзнаването на този факт. Но тук на сцената излиза голямата тояга. Казват ви: „Електрическите лампи ще пребъдат завинаги.“ Някога Честъртън е отбелязал съвсем справедливо, че щом чуе подобни думи за нещо, веднага разбира, че то в най-скоро време ще бъде заменено и всъщност е безнадеждно овехтяло. „Походът на науката, ускорен от потребностите на войната, продължава непреклонно напред... превръщайки някои неща в отживелици и предвещавайки нови приложения на електричеството“ — това е типична реклама. Казано е все същото, само че с по-заплашителен тон. Наистина можем да не обръщаме внимание на електрическите улични лампи просто защото са тъй незначителни и преходни. При всяко положение вълшебните приказки ни дават множество далеч по-трайни и фундаментални теми за разговор. Например мълнията. Ескейпистът не е тъй покорен пред капризите на мимолетната мода, както неговите опоненти. Той не превръща вещите (които от гледна точка на разума могат наистина да бъдат наречени „лоши“) в свои господари или богове, не им се прекланя като на нещо неизбежно и дори „неумолимо“. А неговите болезнено подозрителни опоненти нямат гаранция, че ще спре дотук — току-виж вдигнал хората на бунт срещу уличните лампи. Защото Ескейпизмът има и друг, още по-грозен облик — Реакцията.

Неотдавна — колкото и невероятно да изглежда — чух един преподавател от Оксфорд да заявява, че „приветства“ съседството на роботизираните фабрики за масово производство и рева на претовареното автомобилно движение, защото така университетът получавал „контакт с реалния живот“. Може би е имал предвид, че начинът, по който живеят и работят хората през XX век, придобива с ужасяващо темпо все по-варварски характер и демонстрацията на това

по оксфордските улици предупреждава, че няма начин оазис на разума да се съхрани сред пустинята от безумие само с помощта на огради, без истинско настъпателно действие (практическо и интелектуално). Боя се обаче, че не е имал предвид точно това. Във всеки случай изразът „реален живот“ в този контекст ми се вижда твърде отдалечен от академичните стандарти. Идеята, че автомобилите са „по-живи“ например от кентаврите и драконите изглежда любопитна; а че са „по-реални“, да речем, от конете — това е жалък абсурд. Колко реален, колко потресаващо жив е един фабричен комин в сравнение с бряста — клетото старомодно растение, илюзорен блян на ескейписта!

Лично аз не мога да повярвам, че покривът на гарата в Блечли е „по-реален“ от облаците. А като творение на човешките ръце той ме вдъхновява далеч по-малко, отколкото легендарният небесен купол. За мен мостът към перон номер 4 е много по-безинтересен отколкото моста на дъгата Бифръост, охраняван от Хеймдал с неговия магически рог Гялархорн. Не мога да прогоня от душевните си терзания въпроса дали ако бяха възпитани с малко повече фантазия, железопътните инженери нямаше да постигнат по-добри резултати при тия богати средства, с които разполагат. Вълшебните приказки, струва ми се, могат да бъдат по-добри Учители по Изкуство, отколкото онзи академичен преподавател, за когото споменах по-горе.

Голяма част от онова, което той (предполагам) и мнозина други (със сигурност) биха нарекли „сериозна“ литература, не е нищо друго освен игра под стъклен покрив край общински басейн. Вълшебните приказки може и да измислят чудовища, които летят във въздуха или обитават морските дълбини, но поне не се опитват да избягат от небето или морето.

А ако се отклоним за момент от „фантазията“, не смятам, че читателят или авторът на вълшебни приказки трябва да се срамува, че и той „бяга“ от архаизмите — че предпочита не дракони, а коне, замъци, платноходни кораби, лъкове и стрели; не само елфи, но и рицари, крале и свещеници. Защото в крайна сметка нима е възможно разумен човек след здрав размисъл (без никаква връзка с вълшебните приказки или романтичните четива) да стигне до открито или поне мълчаливо осъждане на „ескейписткото“ мълчание относно прогресивни неща като фабриките и техните най-естествени и неизбежни, дори бих казал „неумолими“ творения — картечниците и

бомбите, „Грубостта и грозотата на съвременния европейски живот — същият този реален живот, контакта с който би трябвало да приветстваме — са знак за биологична непълноценност, за недостатъчна или погрешна реакция спрямо околната среда.“<sup>[31]</sup> Дори най-безумният замък, излизал някога от торбата на великан в най-нелепата келтска приказка, е не само далеч по-малко грозен от роботизирана фабрика, той е и (нека употребим този модерен израз) „в най-реален смисъл“ много по-истински. Защо да не избягаме, защо да не осъдим „суровата асирийска“ абсурдност на цилиндрите или морлошкия ужас на фабриките? Те са осъдени дори от авторите на най-ескейписткия вид литература — научната фантастика. Тези пророци често предсказват (нерядко с открит копнеж) свят като една огромна железопътна гара със стъклен купол. Но от тях крайно рядко можем да разберем какво ще правят хората в един такъв необятен световен град. Може да облекат вместо „типичната викторианска униформа“ някакви по-свободни дрехи (с ципове), но изглежда, че ще използват тази свобода главно за забавления с механични играчки в бързо омръзващата игра на движението с високи скорости. Ако се съди по някои от тези истории, хората ще са все тъй похотливи, алчни и отмъстителни; а идеалите на техните идеалисти не стигат по-далеч от блестящото увлечение да строят нови и нови подобни градове на други планети. Това наистина изглежда епоха, където „упадъчната цел оправдава добрите средства“. Такава е една от основните болести на подобни дни — пораждаща желание за бягство не от самия живот, а от нашето време и страданията, които сме сътворили сами — болестта да разбираме с мъчителна яснота колко грозни и зли са творенията ни. Затова за нас злото и грозното са неразривно свързани. Трудно ни е да си представим съчетание от зло и красота. Почти е неуловим за нас страхът пред красивата фея, присъщ на по-древни епохи. И нещо още по-тревожно: самата добрина е лишена от подobaващата ѝ красота. В Приказната страна лесно можем да си представим зъл великан с кошмарно грозен замък (защото така желае злото у великана), но не можем да си представим дом, изграден с добра цел — хан, странноприемница, чертог на достоен и благороден крал, — който в същото време да е потресаващо грозен. В днешно време би било наивно да се надяваме на друго — освен ако къщата е построена преди нашата епоха.



Това обаче е съвременният и частичен (или случаен) „ескейпистки“ аспект на вълшебните приказки, които те споделят с рицарските романи и други истории за минали времена. Редица старинни произведения са придобили своята „ескейпистка“ привлекателност само защото са оцелели от друго време, когато хората черпели радост от труда на ръцете си, и са стигнали до нашите дни, когато мнозина изпитват отвращение към сътвореното от човека.

Но има и други, по-дълбоки „ескейпизми“, които винаги са изниквали във вълшебните приказки и легенди. Има други неща, от които да бягаме, по-мрачни и страховити от шума, зловонието и безмилостната арогантност на двигателя с вътрешно горене. Има глад, жажда, бедност, болка, скръб, неправда, смърт. И дори когато хората не се сблъскват с подобни несгоди, има древни ограничения, от които вълшебните приказки ни предлагат своеобразно бягство, има стари амбиции и желания (докосващи самите корени на фантазията), за които те предлагат един вид задоволяване и утеха. Някои от тях представляват безобидни слабости или прояви на любопитство — например желанието да посетим като волни риби морските дълбини; или копнежът за безшумния, грациозен, икономичен полет на птицата, този копнеж, който самолетът така и не успява да задоволи, освен в редките моменти, когато го виждаме във висините да се носи безшумно под слънцето — тоест именно когато за нас е въображаем, а не реален. Има и по-дълбоки желания, например желанието да общуваме с други живи твари. До голяма степен именно върху това желание, древно като Грехопадението, се основава говорът на животните във вълшебните приказки и по-специално магическото разбиране на техния особен език. Там е коренът, а не в „объркването на мислите“, приписвано на хората от незапомнени епохи, когато уж липсвало „чувство за разлика между тях и животните“<sup>[32]</sup>. Ясното усещане за тази разлика е много древно; но заедно с него върви и чувството, че е имало миг на раздяла — странна съдба и вина тегне над нас. Другите създания са като други царства, с които човек е прекъснал връзките и сега ги вижда само отвън, отдалече, защото воюва с тях или понякога сключва тревожно примирие. Малцина имат привилегията да пътуват по широкия свят; другите трябва да се задоволяват с разказите на пътешествениците. Дори и за жабите. Говорейки за странната, но популярна приказка „Кралят жабок“, Макс

Мюлер пита с типичната си предвзетост: „Как може изобщо да се измисли подобна приказка? Би трябвало да се надяваме, че човешките същества винаги са били достатъчно разумни, за да знаят, че бракът между жабок и кралска дъщеря е абсурд.“ И наистина се надяваме на това! Защото ако не беше така, приказката изобщо нямаше да има смисъл — тя е изградена тъкмо върху усещането за абсурд. Произходът на фолклора (или хипотезите за него) няма никаква връзка със случая. Излишно е да разсъждаваме за тотемизма. Защото със сигурност каквито и вярвания за жаби и кладенци да се крият зад тази история, жабешкият облик е попаднал и съхранен във вълшебната приказка<sup>[33]</sup> именно защото е тъй нелеп, а бракът — абсурден, дори отвратителен. Макар че, разбира се, в интересуващите ни келтски, германски и английски варианти<sup>[34]</sup> всъщност няма брак между принцеса и жабок — жабокът е омагьосан принц. И смисълът на приказката не е да сметнем жабока за приемлив младоженец, а в необходимостта да държим на думата си (дори когато последствията са непоносими) — тази необходимост, която заедно със забраните срещаме повсеместно в Приказната страна. Това е една от най-звънките ноти в песента на рога от Елфическата страна. И накрая идва най-старото и най-дълбоко желание, Голямото бягство — Бягството от Смъртта. Вълшебните приказки ни предлагат много примери и начини за постигането му — които можем да наречем истински ескейпистки или (бих казал) бежански дух. Но това правят и други истории (особено вдъхновените от науката), както и други изследвания. Приказките се създават от хора, а не от феи. Навярно Човешките приказки на елфите са пълни с истории за Бягство от Безсмъртието. Но не можем да очакваме от нашите приказки винаги да се извисяват над средното ниво. Те често го правят. Малко уроци са изразени тъй ясно в тях както този за товара на подобно безсмъртие, или по-скоро безкраен сериен живот, в който се впуска „беглецът“. Защото вълшебната приказка е особено подходяща за даване на подобни уроци, както в миналото, така и днес. Смъртта е темата, която най-силно вдъхновява Джордж Макдоналд.

Но „утехата“ на вълшебните приказки има и друг аспект освен въображаемото задоволяване на древни желания. Много по-важна е Утехата на Щастливия край. Почти бих рискувал да заявя, че трябва да го има във всяка истинска вълшебна приказка. Във всеки случай ще

кажа, че Трагедията е истинската форма на Драмата, нейна най-висша функция; с вълшебната приказка е точно обратното. Тъй като по всяка вероятност нямаме дума, изразяваща това „обратно“, бих го нарекъл Евкатастрофа. Евкатастрофичната приказка е истинската форма на вълшебната приказка и нейна най-висша функция.

Утехата на вълшебната приказка, радостта на щастливия край, или по-точно на добрата катастрофа, на внезапния радостен „обрат“ (защото никоя вълшебна приказка няма истински край)<sup>[35]</sup> — тази радост, едно от нещата, които вълшебните приказки успяват да предизвикат удивително добре, не е нито „ескейпистка“, нито „бежанска“ по своята същност. В своята приказна — или другоземска — рамка тя представлява внезапна и чудодейна благодат, на чието повтаряне не бива да се надяваме. Тя не отрича съществуването на дискатастрофи като скръб и провал — тяхната вероятност е необходима за радостта от избавлението; тя отрича (ако щете, дори въпреки фактите) всеобщото крайно поражение и по този начин се превръща в евангелие, предлагащо мимолетен поглед към Радост, Радост отвъд пределите на света, сърцераздираща като скръб.

За добрата (тоест по-пълна или от по-висш порядък) вълшебна приказка е характерно, че колкото и безумни да са събитията, колкото и фантастични или страшни да са приключенията, когато идва „обратът“, тя кара невръстния или възрастен слушател да затаи дъх, сърцето му да се свие и в очите му едва ли не (а понякога съвсем наистина) да бликнат сълзи — чувства, каквито поражда всяка друга литературна форма, но надарени с по-особено качество.

Дори и съвременните приказки могат понякога да постигнат подобен ефект. Това не е лесно; зависи от цялостната история, която служи като рамка за поврата и същевременно отразява неговото великолепие. Успее ли една приказка в това отношение поне донякъде, значи не се е провалила въпреки всички останали недостатъци или сбъркани цели. Случва се дори в приказката на Ланг „Принц Пигио“, колкото и да е незадоволителна в редица отношения. Когато „всички рицари оживяха, вдигнаха мечове и извикаха «да живее принц Пигио»“, радостта придобива мъничко от онази странна, митична приказност, по-велика от описваното събитие. Не би я имало в приказката на Ланг, ако описваното събитие не беше част от по-сериозна приказна „фантазия“, отколкото основното съдържание на

приказката — в общи линии лекомислено и изпълнено с леко подигравателната усмивка на изисканата придворна *Conte*<sup>[36]</sup>. Далеч по-моцнен и трогателен е ефектът от една сериозна история за Приказната страна<sup>[37]</sup>. В тия истории, когато идва внезапният „обрат“, ние зърваме проблясък на трогателна радост и сърдечен копнеж, който за миг надхвърля рамката, разкъсва плетивото на самата приказка и праща към нас лъч светлина.

*Седем дълги години слугувах при теб,  
планина от стъкло изкатерих за теб,  
кървава риза изстисквах за теб  
не ще ли се събудиш да ме видиш?*

Той чул и се обърнал към нея.<sup>[38]</sup>

## ЕПИЛОГ

Тази „радост“, която избрах като белег на истинската вълшебна приказка (или рицарски роман) или като своеобразен печат за качество, заслужава да бъде разгледана по-задълбочено.

Навярно всеки писател, творещ вторичния свят на фантазията, всеки вторичен творец желае донякъде да бъде истински създател или се надява, че обрисова реалността — надява се своеобразието на този вторичен свят (макар и не с всички негови подробности)<sup>[39]</sup> да произхожда от реалността или да се прелива в нея. Ако авторът наистина се стреми към онова качество, съвпадащо с речниковото определение „вътрешна логичност на реалността“, трудно е да си представим как би станало това, ако произведението не съдържа и част от самата реалност. Така особеното качество на „радостта“ в успешната Фантазия може да се обясни като внезапно прозрение за основополагащата реалност или истина. Това не е само „утеха“ за скръбта на света, а удовлетворение и отговор на въпроса: „Вярно ли е?“ Отговорът на този въпрос, който дадох най-напред, гласеше (съвсем правилно): „Ако сте изградили добре своя мъничък свят — да, вярно е в този свят.“ Това е достатъчно за твореца (или поне за творческата част на твореца). Но при „евкатастрофата“ зърваме в мимолетно видение, че отговорът може да бъде по-значим — може да е далечен отблясък или отзвук от евангелието в реалния свят. Използването на тази дума дава известна представа за моя епилог. Това е сериозен и опасен въпрос. Самонадеяно е от моя страна да засягам подобна тема; но ако по висша милост думите ми заслужат известно уважение и признание, те, разбира се, ще бъдат само една фасетка от безкрайно богатата истина — ограничена само защото такава е и способността на човека да я възприеме, а тя е създадена заради него.

Бих дръзнал да кажа, че подхождайки към християнската легенда от тази страна, отдавна изпитвам чувството (радостно чувство), че Бог е дал изкупление на порочните творещи създания, тоест хората, по начин най-подходящ за този аспект, а и за други аспекти от тяхната

странна природа. Евангелията съдържат вълшебна приказка или по-обща приказка, която обхваща цялата същина на вълшебните приказки. В тях има много чудеса — удивително артистични<sup>[40]</sup>, красиви и трогателни, — „митични“ в своята съвършена, завършена значимост; и сред чудесата е най-великата и най-цялостна евкатастрофа, която можем да си представим. Но този разказ навлиза в историята и в Първичния свят; желанието и стремежът към вторично творчество се извисяват до осъществяването на Сътворението. Рождество Христово е евкатастрофата на човешката история. Възкресението е евкатастрофата на разказа за Въплъщението. Тази приказка започва и свършва с радост. Тя най-пълно съдържа „вътрешната логичност на реалността“. Няма друг разказ, за който хората да желаят по-силно да бъде истина и който да е приеман за верен от толкова много скептици заради собствените му достойнства. Защото изкуството в него притежава върховния убедителен тон на Първичното изкуство, тоест на Сътворението. Отхвърлянето му носи или печал, или гняв.

Не е трудно да си представим какво неповторимо вълнение и радост би изпитал човек, ако някоя особено красива вълшебна приказка се окаже вярна в „първичен“ смисъл, ако нейното повествование се окаже истинска история, без при това непременно да губи митичния или алегоричен смисъл, който е притежавало. Не е трудно, защото не ни се налага да измислим нещо непознато преди. Радостта ще бъде точно такава, макар и в различна степен, както радостта от „обрата“ във вълшебната приказка — такава радост има вкуса на първичната истина. (Иначе не би се наричала радост.) Тя гледа напред (или назад, посоката няма значение) към Великата евкатастрофа. Християнската радост, *Gloria*, е от същия вид; но тя е неопируемо (бих казал безкрайно, ако способността ни да я възприемем не беше ограничена) извисена и радостна. Защото тази история е върховна и същевременно истинска. Изкуството е потвърдено. Бог е Владика на ангелите и хората — и на елфите. Легенда и история се срещат и сливат в едно.

Но в Божието царство присъствието на великите не потиска смирените. И след Изкуплението човекът си остава човек. Приказката, фантазията продължава напред — така и трябва. Евангелието не отменя легендите; то хвърля над тях ореол на святост, особено над „щастливия край“. Християнинът и занапред ще трябва да се труди

както с тяло, така и с разум, да страда, да се надява и да умре; но сега може да види, че всичките му склонности и способности имат цел, заслужаваща изкупление. Тъй велика благодат му е дарена, че навярно вече може с основание да се надява чрез Фантазията да подпомага разцвета и безкрайното обогатяване на сътворения свят. Всички приказки могат да се сбъднат; и все пак накрая, след Изкуплението, могат да приличат, а могат и да не приличат на формите, които им даваме, също както най-сетне спасеният човек ще прилича и няма да прилича на онзи греховен човек, когото познаваме.

---

[1] Говоря за времена още преди възникването на подчертан интерес към фолклора на други страни. Английските думи като *elf* дълго са били под влиянието на френския език (откъдето идват *faу*, *faerie* и *faury*); но в по-късни времена, чрез използването им в преводите, *faury* и *elf* са придобили голяма част от духа на германските, скандинавските и келтските приказки, както и много характеристики на *huldu-folk*, *daoine-sithe* и *tylwyth teg*. ↑

[2] За вероятността ирландското название *Ну Breasail* да е изиграло роля при наименоването на Бразилия виж в книгата на Нансен „*In Northern Mists*“. ↑

[3] Влиянието им не се ограничава само в пределите на Англия. Германското *Elf Elfe* най-вероятно идва от „Сън в лятна нощ“ в превод на Виланд (1764). ↑

[4] Освен в специфични случаи като сборниците с уелски и келтски предания. В тях разказите за „Прекрасния род“ или „народът Ши“ понякога биват обозначавани като „приказки за феи“, за разлика от „народните приказки“, описващи други чудеса. В този смисъл „приказките или легендите за феи“ най-често представляват кратки описания за поява на „феите“ или тяхна намеса в човешките дела. Но това деление се е появило при преводите. ↑

[5] И това е вярно дори ако те са само творения на човешкия ум — „вярно“ е, макар и само като своеобразно отражение на един от човешките начини да виждаме Истината. ↑

[6] Виж по-нататък, с. 322. ↑

[7] Беовулф, 111–112. ↑

[8] Самият корен (а не само употребата) на техните „чудеса“ е сатиричен, подигравка с глупостта; а „съновният“ елемент не е



обикновен похват за увод и заключение, той е тясно свързан с действието и преходите. Нещата могат да разберат и оценят тези неща, ако не им се месим. Но за мнозина, както и за мен, „Алиса“ бива представяна като вълшебна приказка и докато трае това недоразумение, ще остане и неприязън към похватите с употреба на сънища. „Вятърът във върбите“ дори не намеква за сън. „Къртицата цяла сутрин се трудеше упорито за пролетното почистване на малката си къщичка.“ Така започва и този правилен тон се поддържа до края. Тъкмо затова е учудващо, че страстният поклонник на тази чудесна книга А. А. Милн добавя към своя драматизиран вариант причудлив пролог, в който едно дете разговаря по телефона с нарцис. Или може би не е чак толкова учудващо, защото един прозорлив почитател (което е различно от голям почитател) на книгата никога не би се опитал да я драматизира. Разбира се, в тази форма могат да бъдат представени само най-простите съставки, пантомимата и сатиричните елементи от рода на животинската басня. Пиесата е на ниско театрално ниво, сравнително забавна, особено за онези, които не са чели книгата; но някои деца, които заведох да гледат „Жабока от Жабодом“, запомниха най-вече отвращението от пролога. За останалото предпочетоха спомените си от книгата. ↑

[9] Може би най-близо до вълшебната приказка е „Шивачът от Глостър“. „Мисис Тигиуинкъл“ би била също тъй близо, ако не беше намекът за обяснение чрез сън. Бих причислил към животинските басни и „Вятърът във върбите“. ↑

[10] Такива са например „Безсърдечният великан“ от „Норвежки народни приказки“ на Дейзънт, „Русалката“ от „Народни приказки на Западна Шотландия“ на Кембъл или малко по-отдалечената от тях „Кристална топка“ на братя Грим. ↑

[11] Бадж, Книга с египетски четива. ↑

[12] Кембъл, пак там. ↑

[13] Норвежки народни приказки. ↑

[14] С изключение на някои особено благоприятни случаи или отделни редки подробности. Наистина по-лесно е да се разплете отделна нишка — случка, име, мотив, — отколкото да се проследи историята на която и да било цялостна картина, съставена от множество нишки. Защото заедно с изображението в гоблена възниква и нов елемент — образът е нещо повече от сбора на своите елементи и



не може да се обясни чрез тях. Точно тук се крие вродената слабост на аналитичния (или „научния“) метод — той открива много за елементите на повествованието, но нищо или почти нищо за техния ефект върху отделно взетата история. ↑

[15] Например Кристофър Доусън в „Прогрес и религия“. ↑

[16] Това се потвърждава от по-внимателното и съпричастно проучване на „първобитните“ народи — тоест народи, които все още живеят в наследствено езичество и не са цивилизовани от наша гледна точка. Един бърз преглед открива само най-щурите им приказки; при по-задълбочено проучване излизат наяве техните космологични митове; но само търпението и вътрешното познание разкриват тяхната философия и религия — истинското преклонение, което далеч не е задължително да се отъждествява с боговете, присъстващи в него с променлив успех (често по избор на отделния индивид). ↑

[17] А не би трябвало да им го спестяваме — освен ако им спестим цялата приказка, докато укрепнат душевно. ↑

[18] Разбира се, тези подробности по правило попадат в приказките, дори и във времената, когато е имало подобни обичаи, само заради своята сюжетна стойност. Ако трябва да напиша история, в която бесят някого, и текстът се запази през следващите епохи — а това само по себе си би било знак, че историята притежава не само местни и временни, но и трайни достойнства, — някой изследовател би могъл да реши, че е писана по време, когато наистина са действали закони за смърт чрез обесване. Би могъл — разбира се, в онова далечно бъдеще изводът няма да бъде категоричен. За категоричност по въпроса изследователят би трябвало да знае със сигурност кога е имало бесилки и кога съм живял аз. Може да съм заимствал епизода от други времена и места, от други истории; може просто да съм го измислил. Но дори ако случайно предположението излезе вярно, сцената с обесването ще присъства в историята само защото: а) аз съм разбирал драматичната, трагичната или зловещата сила на тази случка в моя разказ, и б) онези, които са я пренесли през времето, са усещали тази сила достатъчно ясно, за да я запазят. Разстоянието във времето, усещането за старинност и странност биха могли по-късно да изострят трагизма или ужаса; но тия чувства трябва да присъстват от самото начало, за да има какво да изостри елфическото точило на древността. Следователно най-безсмисленият въпрос (поне за литературните

критици) е да питаме например за Ифигения, дъщерята на Агамемнон: Дали легендата за нейното жертвоприношение в Авлида идва от време, когато човешките жертвоприношения са били обичайна практика?

Казвам само „по правило“, защото е напълно възможно онова, което днес разглеждаме като „приказка“, някога да е имало друго предназначение — например хроника за даден факт или ритуал. Имам предвид „хроника“ в буквалния смисъл. Приказка, измислена, за да обясни един ритуал (някои изследователи смятат, че това се е случвало често), си остава преди всичко приказка. Тя се създава като такава и ще оцелее (дълго след самия ритуал) само заради художествената си стойност. В някои случаи подробностите, които днес ни впечатляват само със своята необикновеност, може да са били тъй всекидневни и делнични, че да са попаднали в разказа съвсем случайно — както днес казваме, че някой „повдига шапка“ или „хваща влак“. Но подобни случайни подробности няма да оцелеят дълго след промяната на всекидневието. Не и в епохата на устното разпространение. През епохата на писмеността (и бързата смяна на обичаите) приказката може да остане непроменена достатъчно дълго, за да получат дори случайните подробности ореол на странност и архаичност. Така е с по-голямата част от творчеството на Дикенс. Днес можем да разгърнем издание на негов роман, купено и прочетено за пръв път по времето, когато всекидневието напълно е съвпадало с описаното в историята, но днес тези всекидневни подробности са също тъй далечни от нас, както и епохата на кралица Елизабет. Но днешната ситуация е по-особена. Антрополозите и фолклористите не могат дори да си представят подобни условия. Но ако имат работа с предания отпреди писмената епоха, би трябвало да се замислят още по-сериозно, че в този случай става дума за елементи, чиято основна цел е изграждането на сюжета и които са оцелели тъкмо по тази причина. „Кралят жабок“ не е кредо или наръчник за тотемни закони — това е забавна приказка с ясна поука. ↑

[19] В случая с приказките и другия детски фолклор действа още един фактор. По-богатите семейства са наемали жени да гледат децата им и приказките са идвали от тези бавачки, имащи понякога връзка със селски и традиционни предания, забравени от „по-образованите“. Този източник е пресъхнал отдавна, поне в Англия; но някога е играл съществена роля. Това обаче също не е доказателство, че децата са

най-подходящи слушатели за това изчезващо „народно творчество“. Със същия (или дори по-голям) успех биха могли да поръчат на бавачките да изберат картините и мебелировката. ↑

[20] Доколкото знам, децата с ранна склонност към писане не проявяват особен стремеж да пишат вълшебни приказки, освен ако друга литература почти не им е представяна; а когато се опитват, претърпяват провал. Тази литературна форма съвсем не е лесна. Ако все пак децата имат някаква подчертана привързаност, тя е към животинската басня, която възрастните често смесват с вълшебната приказка. Най-добрите приказки от деца, които съм виждал, са или „реалистични“ (по замисъл), или имат за герои животни и птици, които всъщност представляват хора в животински облик, както става в басните. Навярно тази форма се възприема тъй често, защото допуска голяма доза реализъм — описание на домашни дейности и разговори, които децата познават. Самата форма обаче почти винаги се оказва подсказана или наложена от възрастните. Колкото и да е странно, днес тази форма преобладава в литературата (добра или лоша), предлагана на децата — може би възрастните си мислят, че тя добре се съчетава с полунаучните книжки по естествознание за разни животни и птици, смятани също за най-подходящо детско четиво. Тази тенденция се подсилва още повече от мечетата и зайчетата, които в днешно време почти напълно са изместили куклите с човешки форми от игрите дори на момиченцата. Децата съчиняват саги за своите кукли — нерядко дълги и сложни. Ако куклите им са мечки, мечки ще има и в сагите — но ще говорят като хора. ↑

[21] От Ланг и неговите помощници. Това не се отнася до по-голямата част от съдържанието в неговата оригинална (или най-стара запазена) форма. ↑

[22] Много по-често децата ме питат: „Той добър ли е? Или зъл?“ Тоест много повече ги вълнува да си изяснят къде са Доброто и Злото. Защото този въпрос е еднакво важен и в Историята, и в Приказната страна. ↑

[23] Предговор към „Виолетова книга на приказките“. ↑

[24] Запознах се със зоологията и палеонтологията („за деца“) почти в тъй ранна възраст, както и с приказките. Виждах картинки на живи зверове и на истински (така ми казваха) праисторически животни. Най-много харесвах „праисторическите“ — те поне бяха

живели отдавна, а хипотезата (основана на твърде оскъдни данни) не може да не съдържа отблясъци на фантазия. Но не обичах да ми разправят, че тия създания са били „дракони“. И до днес усещам детското си раздражение пред подобни твърдения на „мъдри“ роднини или на подарените от тях книжки: „снежинките са накити на феите“ или „са по-красиви от накитите на феите“; „чудесата на океанските дълбини са по-удивителни от страната на феите“. Децата очакват разликата, която усещат, но не могат да анализират, да им бъде обяснена от възрастните или поне да бъде призната, а не игнорирана или отричана. Аз трепетно усещах красотата на „реалните неща“, но ми се струваше нечестно да ги смесвам с очарованието на „другите неща“. Бях нетърпелив да опозная природата, дори по-нетърпелив, отколкото да чета приказки, но не исках да бъда подмамван в науката и извън Приказната страна от хора, които сякаш смятаха, че по силата на някакъв първороден грях трябва да предпочитам приказките, а по повеля на някаква нова религия трябва да бъда посветен в любов към науката. Природата несъмнено е изучаване на живота или изучаване на вечността (за онези, които са надарени с такава склонност); но една част от човека не е „природа“ и следователно не е длъжна да я изучава, дори напротив — чувства се напълно незадоволена от нея. ↑

[25] Разбира се, именно това имат най-често предвид децата, когато питат: „Вярно ли е?“ Всъщност искат да кажат: „Харесва ми, но има ли го и днес? Мога ли да спя спокойно в леглото?“ Напълно би ги задоволил отговорът: „Със сигурност в днешна Англия няма дракони.“ ↑

[26] Предговор към „Лилава книга на приказките“. ↑

[27] Тоест която ръководи или поражда Вторичната реалност. ↑

[28] Това не се отнася до всички сънища. Изглежда, че в някои от тях взема участие и Фантазията. Но това са изключения. Фантазията е разумна, а не неосъзната дейност. ↑

[29] Например в сюрреализма често присъства зловец или безпокойно усещане, каквото много рядко се среща в литературната фантазия. Често можем да подозираме, че умът, който създава изображения, притежава поначало влечение към зловецото; но това обяснение невинаги е задължително. Нерядко от самото рисуване на подобни картини може да възникне странно душевно разстройство — състояние, наподобяващо по болезненост и характер проявите на

треска, когато умът развива тревожна плодовитост и лекота за създаване на образи, виждайки зловещи и гротескови форми във всички околни предмети.

Разбира се, тук говоря за първичните прояви на Фантазия в „живописиста“, а не в „илюстрациите“; нямам предвид и киното. Колкото и да са добри сами по себе си, илюстрациите не носят особена полза на приказките. Радикалната разлика между всички видове изкуство (включително драматичното), предлагащи видимо възпроизвеждане, и истинската литература е там, че те налагат една видима форма. Литературата се пренася от ум до ум и поради това е далеч по-плодотворна. Ако говори за хляб, вино, камък или дърво, тя обхваща цялостно тия неща чрез идеите за тях; но всеки слушател ще им придаде особено, лично въплъщение във въображението си. Ако разказът казва „той яде хляб“, театралният режисьор или художникът може да покаже само „парче хляб“ според своите виждания и предпочитания, но слушателят на историята ще мисли за хляба изобщо и ще си го представи по някакъв свой начин. Ако разказът казва: „той изкачи хълма и видя река в долината под себе си“, илюстраторът може добре или зле да предаде своята представа за тази сцена; но всеки слушател на думите ще има своя картина и тя ще бъде сътворена от всички хълмове, долини и реки, които е виждал някога, но най-вече от хълма, долината и реката, които за него са първото въплъщение на думата. ↑

[30] Разбира се, имам предвид преди всичко фантазията на форми и видими очертания. Драмата може да се изгради от влиянието върху героите на някакво събитие от фантазията или Приказната страна, което не изисква никакви механизми — може просто да се предположи и каже, че то е станало. Но що се отнася до драматичния ефект, това не е фантазия; героите окупират сцената и вниманието се съсредоточава върху тях. Подобна драма (например някои от пиесите на Бари) може да се използва лекомислено, за сатирични цели или за разпространение на „послания“, каквито драматургът си е наумил — послания към хората. Драмата е антропоцентрична. Вълшебните приказки и фантазията нямат подобни ограничения. Има например много приказки как мъже и жени изчезват и живеят дълги години сред елфи и феи, без да стареят и без да усещат хода на времето. Пиесата на Бари „Мери Роуз“ е тъкмо на тази тема. Не се вижда никаква фея. През

цялото време присъстват само жестоко измъчени човешки същества. Въпреки сантименталната звезда и ангелските гласове в края (според печатния вариант) това е мъчителна пиеса и лесно може да се превърне в сатанинска — ако заменим (както съм виждал да го правят) ангелските гласове в края с елфически зов. Извън сцената вълшебните приказки също могат да бъдат мъчителни или ужасни, когато става дума за човешки жертви. Но това не е задължително. В повечето от тях елфи и феи също присъстват на равни начала с хората. В някои приказки точно те са най-интересни. Много от кратките фолклорни описания за подобни случаи се представят просто като „свидетелства“ за феите, като късчета от трупаните с векове „знания“ за тях и начина им на съществуване. Така страданията на човешките същества, влезли в контакт с тях (често по своя воля), се виждат под съвсем различен ъгъл. Може да се създаде драма за страданията на жертва при изучаването на радиацията, но не и за самата радиация. Възможно е обаче човек да се интересува преди всичко от радиацията (не и от хората в тази научна област) — или пък да се интересува от Приказната страна, но не и от страданията на хората в нея. Единият интерес ще доведе до появата на научен труд, другият ще сътвори приказка. Драмата не може да постигне нито едното, нито другото. ↑

[31] Кристофър Доусън. Прогрес и религия. По-късно той добавя: „Типичната викторианска униформа от цилиндър и фрак несъмнено изразява нещо съществено в културата на XIX век и поради това заедно с културата се разпространи по целия свят както никоя друга предишна мода. Може би нашите потомци ще открият в това облекло някаква сурова асирийска прелест, подобаващ символ на безмилостната и велика епоха, която го е създала; но така или иначе то е лишено от пряката и неизбежна красота, която трябва да притежава всяка дреха, защото също като създалата го култура то няма връзка нито с природния живот, нито със самата човешка същност.“ ↑

[32] Отсъствието на това чувство у хората от отдавна забравени епохи е чиста хипотеза, от каквито и безумни заблуди да страдат изпадналите или объркани наши съвременници. Също тъй допустима е хипотезата, че някога това чувство се е проявявало по-силно; при това тази хипотеза съвпада по-добре с оскъдните сведения за мисленето на древните хора в тази насока. Да, фантазиите, които смесват човешката форма с растителната и животинската, или придават на хората



животински качества, наистина са древни, но няма каквито и да било данни за обръкване в мислите. По-скоро има доказателства за обратното. Фантазията не замъглява ясните очертания на реалния свят, защото зависи от тях. Що се отнася до нашия западен, европейски свят, това „усещане за раздяла“ е атакувано и подкопано в днешно време не от фантазията, а от научната теория. Не чрез приказки за кентаври, върколаци или омагьосани мечки, а чрез хипотези (или догматични догадки) на научните автори, които класифицират човека не само като „животно“ — тази вярна класификация е древна, — а като „само животно“. В резултат чувството наистина е изопачено. Естествената обич на не съвсем греховния човек към животните и човешкото желание „да влезеш в кожата“ на друго живо създание се разбунтуваха. Днес срещаме хора, обичащи животните повече, отколкото ближния си; които толкова жалят за овцете, че ругаят с еднаква сила пастирите и вълците; които ридаят за застрелян кон, а осмиват падналите войници. Именно днес, а не в дните, когато са създадени вълшебните приказки, виждаме „липса на усещане за раздяла“. ↑

[33] Или в група подобни приказки. ↑

[34] „Кралицата, която пожелала да пие от един кладенец и Лорган“ (Кембъл, XXIII); „Der Froschkönig“; „Девојката и Жабокът“. ↑

[35] Словесният финал — обикновено смятан за типичен във вълшебните приказки, както е типично началото „имало едно време“ — „и те живели щастливо до края на дните си“ е изкуствен. Той не залъгва никого. Подобни финални фрази могат да се сравнят с полетата и рамките на картините и не бива да ги приемаме за истински край на някой фрагмент от безкрайното Платно на Повествованието, както не приемаме рамката за истински край на пресъздадената сцена от Външния свят. Тези фрази могат да бъдат кратки или многословни, простички или екстравагантни, също толкова изкуствени и потребни, колкото рамките, били те прости, гравирани или позлатени. „И още живеят, ако не са умрели.“ „Приказката свърши вече, мишка бяга от котак. Улови я, одери я и уший си нов калпак.“ „И живели щастливо до края на дните си.“ „А когато сватбата свърши, пратиха ме да се прибирам с книжни обувчици по път от стъклени парчета.“

Завършеци от такъв тип са подходящи за вълшебните приказки, защото в тези приказки има далеч по-ясно усещане за безкрайния Свят на Повествованието, отколкото в повечето съвременни „реалистични“

истории, вече натъпкани в тесните предели на собственото си ограничено време. Дълбокият разрез в безкрайния гоблен се обозначава със съответната формулировка, дори ако тя е гротескова или комична. Неудържимото развитие на модерната илюстрация (все по-сродна с илюстрацията) доведе до идеята да се премахнат белите полета и „картината“ да свършва едва на ръба на хартията. Този метод може да е подходящ за фотографите, но не и за картините, илюстриращи или вдъхновени от вълшебните приказки. Омагьосаната гора се нуждае от граница, дори от ясно изразена граница. Да я напечатаме на цяла страница като фотография от Скалистите планини в някое географско списание, да я представим като „моментална снимка“ от Приказната страна или „графика на нашия кореспондент“ би било глупост и кощунство.

Колкото до началото на приказките — едва ли някой може да измисли по-добра формула от „Имало едно време“. Тя постига незабавен ефект. Можем да оценим този ефект, например като прочетем приказката „Страшната глава“ в „Синя книга на приказките“. Това е историята на Персей и Горгона, адаптирана лично от Ланг. Тя започва с „имало едно време“ и не посочва нито година, нито страна или личност. Бихме могли да наречем този подход „превръщане на митологията във вълшебна приказка“. Аз бих предпочел да кажа, че той превръща върховната вълшебна приказка (защото гръцката легенда е точно това) в своеобразна форма, днес твърде разпространена у нас — детска или „бабина“ приказка. Липсата на имена не е достоинство, а случайност и не бива да се имитира; защото подобна неопределеност е обезценяване и изопачаване, породено от разсеяност и недостиг на майсторство. Но безвремието, струва ми се, е съвсем друго нещо. Такова начало не е оскъдно и бедно, а напротив — значимо. То с един удар поражда чувство за необятния и неизследван свят на времето. ↑

[36] Това е типично за колебливите критерии на Ланг. Повърхностно приказката подражава на френската „придворна“ conte със сатирично звучене и по-специално на „Розата и пръстенът“ на Текъри — подобна приказка е по принцип повърхностна, дори лекомислена и не постига, а и не търси по-дълбок ефект; но в нея се крие по-дълбокият дух на романтика Ланг. ↑

[37] Такива приказки Ланг нарича „традиционни“ и всъщност ги предпочита пред всички останали. ↑



[38] „Черният бик от Нороуей“. ↑

[39] Защото не всички подробности могат да бъдат „истински“ — рядко се случва „вдъхновението“ да е тъй силно и дълготрайно, че да изравни всяка буца по пътя и да не остави почти нищо от рода на обикновената „измислица“. ↑

[40] Изкуството тук е в самата история, а не в начина на разказване; защото авторът на историята не са евангелистите. ↑

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.