

**ЖАНРОВАТА НИЩЕТА НА СЪВРЕМЕННИЯ
БЪЛГАРСКИ РОМАН
(В огледалото на някои европейски романови практики)**

*Младен Влашки
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**GENRES MISERY OF THE CONTEMPORARY BULGARIAN
NOVEL**

(In the mirror of some European novel's practices)

*Mladen Vlashki
Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

Genre writing is examined in comparative terms (Genre fiction, Formula fiction) in contemporary Bulgarian novels. A comparison between the novel by José Rodrigues dos Santos “The Einstein Enigma” (God’s Formula) and “The Sign of the Bulgarians” by Dimitar Nedkov establish basic differences between the perceptions of genre writing in Bulgarian and European practice.

Key words: Genre, Formula fiction, Contemporary Bulgarian novel, José Rodrigues dos Santos. *The Einstein Enigma* (God’s Formula), Dimitar Nedkov. *The Sign of the Bulgarian*

„Защо стремежът към жанрово писане трябва да бъде уважаван? Защото българската литература (а и културата като цяло) твърде бързо се отказва да влезе в режима на световната книжна индустрия. Както никой не се мъчи да прави телефони, които да конкурират Apple и Nokia, или коли, които да са равностойни на Mercedes и BMW, така писателите не виждат смисъл да се изправят срещу Дан Браун или Джоан Роулинг в полето на жанровата литература. Българският писател иска мачът да се играе на негов терен и по неговите правила. Затова авторите, търсещи масов успех, обикновено побългаряват жанровите образци (същото е и в киното), като безконтролно блъскат непреработени заготовки от клишета и тривиалности да не би случайно читателят да се окаже лишен от комфорта на света, с който е свикнал – света на „Жълт Труд“ (Пенчев 2014).

Това твърдение на един от добрите познавачи на съвременната българска литература както от академична, така и от приложно-практическа гледна точка Бойко Пенчев е изказано по повод на романа на Богдан Русев „Стаята“. И ни въвежда директно и правдиво в темата на настоящото изложение. Нуждае се навярно само от едно уточнение – под „жанрово писане“ очевидно се разбира типът литература, която откъм 1920 г. в Европа наричат масова, булевардна, тривиална (Валдман 1973; Литературна мисъл 1991; Дяков 2006), а в поново време, за да бъде преодоляна донякъде оценъчната конотация на определението – паралитература (Куиня 1992; Товерон 1996), схематична литература (Цимерман 1982), афирмативна (потвърждаваща общоприетото) литература. Тъй като нямам за цел уточняване на терминологията, а се стремя към сравнителни наблюдения върху днешния български роман и опитите за промени в неговата жанрова поетика, единствено ще припомня станалите вече христоматийни принципи за този тип роман: масов, защото се продава в големи тиражи; тривиален, защото не проблематизира човешкото съществуване, а препотвърждава обичайното, т. е. препотвърждава хоризонта на читателско очакване; булеварден, защото залага на сензацията, на силната емоционалност, на мелодрамата и т. н.; схематичен, защото използва готови формули и принципи на писането – клишета, повтораемост; парароман – защото не е комплексно произведение, не открива „непознатата част от живота“, т. е. не се опира на „мъдростта на несигурността“ (Кундера 2007: 14), не е критически (аналитичен) и не се стреми към иновативност. В оптиката на тези христоматийни принципи става видимо, че „жанровото писане“ разбира себе си като вид творчество, което оставя на заден план сложността, комплексността, но не изключва „жанровата сръчност“, т. е. занаята да се владеят ясните граници на тематично-мотивното съдържание, да бъде „прелъстявана“ читателската публика, да бъде овладян принципът на балансиране между „иновация и редундация“¹. Поджанровете на този вид роман, опре-

¹ Редундация – термин от теорията на информацията и кибернетиката, който обозначава съвкупност от съставни части на информацията, която не осъществява промяна в съдържанието на информацията, т. е. от гледна точка на езика повтарящи се (излишни от гледна точка на обновяването на информацията) елементи. В същото време редундантността може да облекчава възприемането – защото не изисква особено силна концентрация на вниманието, защото припомня и т. н. Вж.: „Вариация и иновация“ (Смуда 1991) и прилагането на този теоретичен модел, който произтича от формулите на А. Мол за пренос и разбиране на информация, в аналитичните наблюдения на Умберто Еко върху романите на Ян Флеминг (Еко 1991: 196 – 216).

деляни най-вече според откритото, акцентирано (а не съчетаващо) тематично-мотивно съдържание, са широко популярните: *криминале*, *кримка* (обичайно в разновидността *детективски роман*), *любовен роман* (у нас отсъства широко разпространеният по света т. нар. *исторически любовен роман* с автори като Катлийн Удиуиз, Джоана Линдзи и подобни, но пък много моден е все още т. нар. *чик-лит*, без обаче да има добри български изпълнения по жанровата му схема), *приключенски роман* (у нас е прекъсната традицията, свързвана с творчеството на Марко Марчевски, Петър Бобев, Любен Христофоров и т. н.), *трилъър*, *фентъзи*, *научна фантастика* и др.

Най-общият поглед върху днешната българска литература демонстрира следните видимости: успешно налагане през деветдесетте години на XX век чрез творчеството на Христо Калчев на една жанрова разновидност на *криминалето* – *вулгарен роман* (този успех „заразява“ по-голямата част от авторите на криминалета и трилъъри, чиито романови истории наистина не се отличават от тези на сензационната преса – написана са не само с клишета, с опростенческо повествование, но и с изключително немарливо отношение към езика и обичайните техники на създаването на светове с думи); широко разпространение днес на произведения, които авторите им определят като *трилъъри*; опит на по-млади автори, обединени около издателствата „Весела Люцканова“ и „MBG BOOKS“ да създадат българско *фентъзи*; наличие на автори, които могат да бъдат причислени към определението „жанрови“, макар и нееднозначно: Галин Никифоров, Богдан Русев, Донка Петрунова, Марин Дамянов, Александър Томов, Андрея Илиев, Леа Коен, Силвия Кристъл, Лора Лазар, Михаил Вешим, Людмила Филипова и др. (част от тези автори овладяват жанровата сръчност, експериментирайки предимно в полето на криминално-детективската литература – Галин Никифоров, Богдан Русев, като се стремят да създадат наистина качествени образци; друга – като Михаил Вешим и Людмила Филипова, се придържат към типичните техники на развлекателното четиво); наличие на интерес от автори като Алек Попов, Владислав Тодоров, Емил Андреев, Момчил Николов, Елена Алексиева да използват жанрови схеми за създаването обаче на проблематизиращи романови творби (Алек Попов в отношение с поджанрове като хорър, комикс; Момчил Николов в „Кръглата риба“ в отношение с агентски трилъър; Емил Андреев в „Проклятието на жабата“, Владислав Тодоров в „Дзифт“ и Елена Алексиева в „Нобелистът“ с криминално тематично-мотивно съдържание); наличие на жанрови автори, които пишат в схемите на най-оголените варианти на

булевардното сензационно четиво – Бойко Беленски, Атанас Панайотов-Краставицата, Иван Тренев, Йордан Матеев, Петър Христозов, Павлина Павлова и др., като някои от тях имат претенции, които преминават границите дори на булевардната литературност или в посока на вулгарността – Христо Стоянов, или в посока на търговско-рекламните трикове – „Знакът на българина“ на Димитър Недков. И въпреки тази определено пъстра и наситена за малка литература като българската картина категоричен успех в жанровото писане в днешния български роман не се наблюдава (с изключение на романите на Галин Никифоров, които обаче определено трябва да бъдат отнесени към по-комплексната романова формула) – за разлика от литературноисторическия период до началото на деветдесетте години на XX век, в който романите серии на Андрей Гуляшки за Авакум Захов или тези на Богомил Райнов в шпионския и детективския поджанр бяха наистина популярни, т. е. един вид „социалистическа масова култура“ (Сапарев 1991: 8).

Моята хипотеза за подобно състояние на нещата е следната: на първо място, неуспехите са вследствие на непознаване на техниките, с които се създава развлекателната литература във всеки един от поджанровете ѝ (нещо, което може да се научи и овладее, стига авторът да има воля за това, която да е по-силна от стремежа му за изява и печалба), т. е. важна причина е **липсата на жанрова сърчност**; като втора причина бих посочил сгрешеното отношение на по-голямата част от авторите към разбирането за познание, което да пресрещне хоризонтите на очакване в отделните широки читателски групи, т. е. **липса на знание за това, какви теми биха били интересни за читателя (извън журналистически сензационните) и липса на желание за неговото приласкаване**. На това място само бих желал да спомена, без да развивам по-обстойно, един аргумент, подкрепящ хипотезата, която определено извежда себичността на авторството (в смисъл на интерес, насочен предимно към очакването за успех, без да се обръща внимание на занаята, на традицията, на читателските очаквания) като причина за жанровата нищета на днешния български роман.

Безспорно е, че в духа на модерната европейска култура, роден в епохата на Възраждането, се оформят и големите наративни образци. За литератори – ще спомена само някои имена – като Фридрих Шлегел, Хосе Ортега-и-Гасет, Мигел де Унамуно, Михаил Бахтин, Томас Ман, Март Робер, Мишел Фуко, Владимир Набоков, Милан Кундера, Умберто Еко, Марио Варгас Льоса и т. н. Първият по време и по стойност европейски роман е Сервантесовият „Дон Кихот“ (1605).

Епохата на Сервантес е дала на световната литература още една велика новост – т. нар. пикаресков (плутовски) роман, който въвежда аз-повествованието в литературата и строи романовия свят около автобиографичния разказ. Но и до днес не големият пикаресков модел от „Гусман де Алфараче“ (1599) от Матео Алеман (впрочем и досега не преведен на български език), а „Дон Кихот“ е приеман като образец за романовия жанр. Най-вече поради качествата на своята висока литературна организираност и комплексност, която се дължи не на последно място и на ренесансовата традиция за „вставяне на новели“ в рамкиращи сюжети, развита от Джовани Бокачо, Джефри Чосър, Маргарита Наварска. Или казано с други думи: между автобиографията (в аз-разказа също могат да се включат различни разказани в жанрови ключове истории, но като цяло моноперспективата на повествованието ще се запази) и жанровото вставяне (различните вставени жанрови истории поддържат полиперспективността на сюжетостроенето) европейската културна мисъл е възприела като образец за романовия жанр подчиняването на различните жанрови разкази на комплексния сюжет, а не на азовите проявления в него. Колко различна е тази традиция в българската литература² и как тя дава отражения върху романовото писане у нас и до днес, може да ни увери дори само едно сравнение между две определяни като истински литературни постижения съвременни романови творби. В романа на босненския писател Миленко Йергович „Орехови двори“ (2003, на български – Летера, 2015) различните жанрови ключове биват използвани в отделните глави на една родова сага, за да придадат характерни измерения на житейските истории на героите и оттам една осезаема пълнота и плътност на романовия свят. В романа „Физика на тъгата“ на Георги Господинов (Жанет 45, 2012) различните вставени жанрови елементи се обединяват единствено от фигурата и волята на аз-повествователя. Не че в този подход има нещо малоценно – проблемът е в отсъствието като цяло на другия, в който аз-ът не подчинява, а се подчинява на жанра. На това място горното наблюдение няма други претенции, освен да подкрепи доловения и от Бойко Пенчев отказ на голямата част от днешните български романисти да овладяват жанровостта като една от възловите технологии при създаването на романово произведение. Изглежда, че (авто)биографичното конструиране на художестве-

² Емблематичното изключение е романът „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев като пример за жанров синтез (Игов 2014: 174). На този подход Светлозар Игов противопоставя „трансформацията на средновековното житие в повест и роман, [...] „охудожествяването“ на мемоари, биографии, дневници“ (Игов 2014: 175).

ни светове поне засега има превес в българската романова практика. Но подобно състояние провокира колкото въпроси около „представите и волята“ на днешните български романисти, толкова и към проблема за „познанието“, което може да бъде „вставяно“, „проблематизирано“, „откривано“ и т. н. в днешния български роман – както в мислените за постмодерни високи, така и в приеманите като масови и не така високи, но все пак литературни образци.

За романовото творчество основният делитбен белег при поджанровете очевидно се свързва с отношението на жанра към познанието – какво познание и по какъв начин се добива то от читателя по време и след прочита на романа. Въпросът е най-вече дали подобно познание се постига чрез проблематизиране и експериментирание (същински художествен роман), или бива поднасяно, тъй да се каже, наготово (парароман). Но дори и само „преведено“ чрез различен жанров ключ, познанието стои в същината на романа.³ Защото например добрата детективската литература доста често е ориентирана към не широко известни научни факти, които правят приемането на улики днес по-различно от времената, в които науката не е била така развита, пътешественическо-приключенското четиво определено залага на познаването на други светове и хора, а и самите трилъри носят познание за своите читатели, което, разбира се, е достъпно в други книги (изследователски, научни, документално-журналистически), но в поджанра бива комуникирано по достъпен за широка публика начин – свързано с история, в която има напрежение и действие.

Ще се спра на един пример, който ясно очертава това проблемно поле като връзки между теми на човешкото знание и жанрово писане – как е направен трилърът на Жозе Родригеш душ Сантуш „Божията формула“.

Векторът, по който се развива детективската линия в романа на Жозе Родригеш душ Сантуш „Божията формула“ (2006, на български – Хермес, 2010), е съзвучен със схващането, че посоката на човешкото развитие е качествено подобрене на духа и интелигентността. Когато един от помощниците на Айнщайн открива по логически научен път, че в началото и в края на нещата стоят духът и интелигентността в едно цяло, той е готов да изпълни завещанието на своя учител – да публикува записките му, в които гениалният физик е извел формулата на бога. Но... поради един подслушан от ЦРУ разговор между Айнщайн и Бен Гурион подозренията към тези записки задвижват съвсем

³ Милан Кундера нарича тази същина „морал на романа“.

друг сюжет – един политически криминален вектор, в който доминират убийства, унижения, мъчения и т. н. Така в сюжета на романа разчитането на формулата на Айнщайн протича в напрежението между „изглежда“ и „е“ – ЦРУ и терористично устроените им противници „четат“ ръкописа като инструкция за „най-мощния взрив“, а привлечените към действието физици, математици и историци, т. е. учените – като извод просветление относно „Големия взрив“, който е създал вселената.

Така философските въпроси за отношенията между образа и предмета, породил образа, за различните представи като прочити на едни и същи знаци, за влиянието на религиозните виждания върху познанието на човека за света и т. н. се обличат в жанровите измеренията на трилъра. Колко новаторско може да е подобно „преобличане“ за съвременната култура? Може ли по тези теми на познанието да се оформи действителен сюжет, който да изобрази вечния стремеж на човека към божественото? Необходим ли е такъв сюжет на масовата публика?

Преди да проследим отговорите, които дава португалският автор, нека обърнем поглед към две познати от общата история на европейската култура позиции по темата: първата е схващането на Николай от Куза, че религията и науката са два пътя към една и съща цел⁴. Втората е от наши дни. През 2004 г. Стивън Хокинг⁵ известява от едно от гнездата на науката – Кеймбридж, че според него „Теорията за всичко“ е невъзможна, т. е. формула на Бог не може да се намери. И така от Ренесанса насам под натиска на т. нар. секуларизация расте противопоставянето на религия и наука, а опитите да се търси тяхното единство най-често биват поставяни в графата езотерика. Ето две на пръв поглед случайни доказателства. Когато през 1993 г. швейцарецът Томас Валдман изпраща своя ръкопис „Божията формула“ (публикуван като книга през 2003 г.) в издателство „Бек“, получава отговор: „Ръкописът е интересен, но твърде езотеричен за нашата

⁴ Николай Кузански (1401 – 1464) е близък до много от известните хуманисти на Ренесанса. Идеите му за безкрайното помагат за създаването на математиката на безкрайното – диференциалното и интегралното смятане. Кузански се отказва от йерархията на света, както тя е позната през Средновековието. Вещите, предметите са между максимума и минимума. Бог обхваща всички неща. Човек познава чрез сетивата, разсъдъка и разума, но само разумът може да мисли безкрайното (Кузански 1981).

⁵ Стивън Уилям Хокинг (1942) е английски физик, който се занимава основно с космология и с квантова механика, известен е и като популяризатор на науката.

програма“. Горедолу същото се случва и с Томас Важек, редактор в най-големия сайт за наука в Германия (P. M. Magazin. Светът на знанието), когато заявява в своя статия през 2006 г., че вече „вярва в съществуването на бог в 62%“. Масовият отговор на Важековото послание е, че написаното от него е само за хонорара. Или с две думи – днес повечето хора продължават да вярват или само в теологията и религиозните практики, или само в представата си за наука. Тоест търсенето на отговора за смисъла продължава да се движи по пътища, разделящи научното от сакралното. И в същото време човечеството подминава или недооценява факти като следния: че изложения в книги като „Дао на физиката“ (лонгселър от 1975 г. до днес, на български има две издания през 2004 и 2006 в ИК „Гуторанов и син“) на Фритъф Капра, ръководител на център за еколитерация в Бъркли, Калифорния, получават потвърждение дори чрез Нобеловата награда за физика през 2004 г., която е за принос в проучването на кварките. А „Дао на физиката“ е книга, която стои в руслото на казаното от Николай Кузански – че физиката и метафизиката са двете страни на едно и също нещо. (Впрочем доста от идеите в книгата на Капра читателят на „Божията формула“ на Душ Сантуш ще научи от разговора на героите с един тибетски монах.)

Надявам се, че дори тези няколко споменавания на отделни факти доказват, че изборът на тема за романа на Душ Сантуш е новаторски, провокативен акт, който не разчита на Дан-Брауновия механизъм за насищане на масовия глад за разкриване на „забулени“ (най-често поради масово незнание) тайни. Рецептивният механизъм на трилъра тип Дан Браун се основава на гъделичкащото подсъзнанието масово чувство за достъп до скрито, но налично познание, което владеят само някои хора и така ни превъзхождат. Формулата на Душ Сантуш е друга – тя е в традицията на Европейското просвещение: като четеш книга, да добиваш познание за публични, не скрити, но далечни за теб сфери, да добиваш познание чрез езика на научнопопулярното изложение, вплетено в интересен сюжет. Едно сравнение с класиката би могло да открие, че ако „Робинзон Крузо“ на Дефо (1719) учи човека как да стане буржоа (за началото на английския XVIII век – колонизатор), изправен срещу чистата природа, то Душ-Сантушевият роман „Божията формула“ учи днешния човек как да бъде по-комплексен, изправен срещу господството на образите – независимо дали те са построени въз основа на вярата, или въз основа на разума (комплексността на днешния човек го прави и по-адекватен на глобализацията). Впрочем за трайна потребност на модерния човек в подобна посока

свидетелстват още немските романтици. Тъкмо откривателите на индологията, на фолклора и митологията като научни полета, на съня и невидимите реалности, на двойствеността и на нейното преодоляване виждат важността на своето време в следното: „Шелинг с неговото кратко писание върху академичното следване, в което тълкуваше тайнствените взаимовръзки в проявленията на естеството и в тези на науките хвърли първата искра в младежта; веднага след това други се опитаха да докажат тази пулсираща световна душа в отделни доктрини“ (Айхендорф 2001: 214). Жозе Родригеш душ Сантуш върви по същия европейски път, но в контекста на съвремието – в света на модерното медийно облъчване с потискащо многообразие лесно се пропуска нишката на единството и е необходимо да има фигура, която да я вижда отвъд днешното було на медийната манипулация и да може да опише видяното на невидящите – подобен модерен медиатор от века на Френското просвещение насетне е писателят.

Как е осъществена авторската концепция да бъде направена видима връзката между наука и спиритуалност? Главният герой, Томаш Нороня, е изправен между два привидни свята: единия – на ЦРУ, с неговите образи и съответно решения (главна формула – отделният човек няма значение, важно е колективното благо, формула, неприемлива за модерната етика, която се основана на разбирането, че висшето е както в единичното, така и в общото), втория – на източната, в конкретния случай – иранската гледна точка (главна формула, подобна на тази на ЦРУ, но стилистично изпълнена с една представа за източното като екзотика, измамна привидност, физическа жестокост и т. н.). На тези два привидни свята, които по същество са еднакви, но са в конфликт, е противопоставен светът на родното и по-точно – на семейството, не само като родова кръв, а и като споделена етика – Нороня произхожда от образовано семейство на учени. Томаш (съвпадението на имената с автори на книги и публикации по темата „божията формула“ е случайност – литературният образ на професора криптоаналитик е създаден по-рано от публичните изяви на реалните автори и е характерно писателско решение за масовата литература – в рамките на сериалността, на повторемостта) не само трябва да „разшифрова“ един кодиран текст на Айнщайн, но и да се пребори за собствения си живот в иранските затвори, да разчете един нов образ на любовта в лицето на иранския ядрен физик Ариана Пахраван, да приеме умирането на своя баща, да бъде допуснат до тайните на познанието, което носят в себе си баща му, професор по математика, и учениците на Айнщайн – един португалски професор по физика – Аугущо Сиза, и

един тибетски бодхисатва – Тензин Табтен. Детективското търсене и научното търсене се препокриват в пътуванията между университета в Коимбра (Португалия), Техеран и неговото министерство на науката, дома на семейство Нороня, Тибет, и по-точно Тибет Гандзян Шигаце. Въпреки безспорните си умения в разчитане на текстове (модерно значим образ на фигура, която вижда зад сложността на знаковите системи) Томаш не би могъл да разчете ръкописа без чисто човешкото съдействие на всички изброени по-горе герои. Пътят към познанието, в този смисъл и разчитането на текста на Айнщайн, който пък съдържа формулата на бог, протича по схемата на вълшебната приказка. Главният герой, въоръжен с „фантастичното“ свойство да чете и чува, преминава през изпитания в различни точки на „непознатия“ земен свят, понякога придружен от „вълшебен“ помощник; изпитанията са под формата на разговори – ако знаеш как да запиташ, как да слушаш и как да синтезираш информацията от предишните изпитания, издържаш и поредното изпитание; когато е преодолял всички изпитания, „приказният герой“ и неговият „вълшебен“ помощник стигат до целта и получават награда. Тоест сюжетът ни води по стара приказна схема едновременно из макрокосмоса (необятния за просто човешко око свят, независимо дали това ще е Тибет, или Вселената) и из микрокосмоса (независимо дали това ще е човешкият свят, изпълнен както с жестокост, така и с благородство, или ще е светът на атомите, електроните и т. н.). И завършва органично – след като благодарение на натрупаното в процеса на пътуване познание е разчетена „божията формула“ и в човешкия свят на главния герой може да протече „божественото единение“, т. е. мъжкото и женското начало в образите на Томаш и Ариана да се слейт в едно, да се слейт в онова състояние, до което води единствено любовта.

Ето в това изобразявано чрез сюжета обединяване на видимо и невидимо, на крайно и безкрайно, на ин и ян, на живот и смърт, обединяване на противоположностите, провокирано от проблематизирането на масовата представа за разделяне на научно от религиозно познание, читателят придобива не само най-актуални познания от сфери, така далечни от неговото ежедневие – физика, математика, но и усещане за смисъла на позитивния вектор на живота. Самият сюжет се основава на архетипна структура, позната ни от вълшебната приказка, а ритъмът му – на простото редуване между диалози, излагащи теории, и събития, в които главният герой се ориентира благодарение на наученото в диалозите. Тази технология на трилъра да превежда далечно за ежедневието на обикновения читател познание на езика на

персонажите, които също овладяват това познание, задавайки въпросите, които биха задали всички непосветени, както и да свързва наученото със смисъла на събитията, които в същината си протичат по обичайни формули, в никакъв случай не подлъгва читателите, като подменя истински налично знание със сензационни твърдения.

Лошата българска практика⁶ в романовия поджанр трилър не „превежда“ знание, а предимно провокира дразнения най-често в полето на откровената езотерика, като се опитва, скрита зад тъй наречената „художествена условност“, да внушава темите си като истинни. По този начин поджанрът бива използван не в рамките на „морала на романа“ (Кундера), а отвъд него. Ще онагледя това твърдение с някои наблюдения върху романа на Димитър Недков „Знакът на българина“ (2010).

На първо място, става дума за наистина масов продукт, написан с ясна цел за постигане на високи продажби⁷, т. е. става дума за печелене на пари чрез продажба на книжни екземпляри, на права, но и на романово пространство за позиционирана в текста реклама – авторът продава част от думите на своя роман, за да рекламира чрез тях марка български цигари.

Името на Димитър Недков (наричан от почитателите си „българският Дан Браун“, впрочем сам той се нарича „колега на Дан Браун“⁸) бе наложено в последните няколко години чрез серия от рекламни кампании. Острието на тези акции може да се свърже с биографичното за автора тематично поле на „масонството“. Литератори като Иван Гранитски, Антон Дончев, Дончо Цончев са видимата част от пророците на Димитър-Недковата „литература“, която се облича в одеждите на романа. Вярно, сензационен роман, чиято цел е да дос-

⁶ По-подробно за лошите български практики, но и за сгрешените такива вж. в литературнокритическото изследване: Младен Влашки. Романология ли? Съвременният български роман между употребата и експеримента. Хермес, 2014, по-специално с. 43 – 68 и 96 – 109.

⁷ Какво означава това – според журналистически публикации книгата на Недков е „разпространена в тираж 40 000 бройки“ (<<http://www.bnews.bg/article-19268>>); според официалния сайт на Душ Сантуш от „Божията формула“ само в Португалия са продадени 195 000 копия (<http://www.joserodriguesdossantos.com/01_theAuthor/default.html>). Португалия има население около 10 млн. души.

⁸ Недков: „България има изключителен шанс с това нещо покрай колегата Дан Браун и последната му нига. И аз съвсем отговорно твърдя, че няма да намери никаква тайна, свързана с развитието на човешките цивилизации, поне откакто Христос е бил на земята, ако не обърне внимание на България“ (<http://news.bnt.bg/bg/a/19049-knigata_na_masona_dimityr_nedkov_zaplahata_dan_braun_za_mjastoto_na_bylgarija_v_istorijata>)

тигне до широка потребителска публика. Когато подобен жанров избор носи и наистина човеколюбиви послания, читателите са склонни да простят на произведението някои литературни слабости и с времето то става част от литературния канон – най-обикновеното доказателство е романът „Граф Монте Кристо“. Тъкмо в този роман Дюма-баща използва формулата чрез разказването на една невероятна история да задоволи неосъзнатото чувство на масата хора за очаквана справедливост и в духа на тогавашната епоха – за динамика, произтичаща от развитието на новите транспортни средства и някои нови медии. Търговският успех на Дюма с този роман е впечатляващ – равнявал се е на около 40 годишни работнически заплати по онова време. Успехът е постигнат с помощта на един вестник и на една театрална адаптация. Припомням всичко това, за да стане ясно, че умелата комерсиализация на литературния продукт не е пречка пред добрата литература, при това още в първата половина на XIX век.

„Знакът на българина“ (поредицата от свързани с него текстове бе филмирана в телевизионен сериал през 2014 г.) бива представян като „най-продаваната българска книга в момента“, която подхранва „националното самочувствие на българите“ и разказва за общества (има се предвид масонството), „които обединяват усилията да се отгледа доброто“ (тези и други рекламни слогани могат да се прочетат и на официалния сайт на автора – <http://www.dimitarnedkov.com/#!/bio/c1ktj>). На пръв поглед рекламните анотации за произведението очертават един наистина интересен тематично-мотивен обсег от действителността. Проблемът е, че зад тази формула се крие нещо съвсем друго – на първо място, неприемливото идеологическо внушение, че днешният българин трябва да се уповава на чудо – разкритие на тайна от Великия Архитект (което според едно интервю на автора трябваше да се случи през 2012 г. – <http://www.chudesa.net/p15651/>), да се уповава на някои видни фигури като Философа (ясно маркиран в този образ е Ахмед Доган, за когото авторът в някои интервюта твърди, че „държи много от ключовете за съдбата на българския народ“), Академика (визиран е писателят Антон Дончев), Архонта (български евродепутат по това време с гражданското име Слави Бинев) и на други посветени (част от тях са вече покойници – например „дъщерята на генералния секретар на Българската комунистическа партия“ в периода „юли 1981 г.“, която се казва „Людмила“), да се упоават на един „шаблон“, „даден ни от твореца“, с който трябва да се събере разпръснатото по света (според Недков такъв „знак на българина“ „наистина е съществувал“ и сега за него се борят Вашингтон, Ватиканът,

Москва⁹). Но както авторът сам твърди, романът му се гради на равни части „фантастика“ и „реалност“.

Съвсем друг е въпросът, че литературните похвати за изобразяване на време и пространство в текста недвусмислено внушават, че всичко от разказа е истина, леко маскирана като измислица. Всъщност „измислицата“ е в гротескната метафора, че българската държава е продала Националната библиотека на частно лице (естествено логично – на Философа) и в нея живее една свръхкомпаньонка, която „побърква“ мъжкари от Джеймс Бонд нагоре. Поне моят прочит не може да схване структурната логика на гротеската в цялостния сюжет. Но като става дума за продажби, писателят Димитър Недков е продал части от своя роман на българска фирма, за да рекламира чрез повествованието си нейните цигари. Тъкмо тази продажба, а не логиката на персонажите и ситуацията кара героите да говорят по следния начин: „Опитайте от тези. Невероятно качество са!... – Мъжки цигари са, но... – Български са! – Български! – удиви се стюардесата и прие огънче от Командира. – Не е лошо за мъжка цигара!... Наслаждаваше се на цигарата, която ѝ допадна повече от „Марлборо“ (Недков 2010: 107). Впрочем подобни диалози срещаме и за дамския вариант на същата марка, срещаме и на други места в разказа, в които участват други герои. Така в сюжета на романа, прецизно контролиран време-пространствено чрез изрично отбелязване на точния ден и точното място, в които се развива всеки един сегмент от действието, се появява една марка цигари цели три години преди да е съществувала действително. Навярно това е „фантастичният“ елемент в повествованието. А „реалистичният“ е, че тези цигари препоръчва на свръхагентите и на върховните американски масони именно американският посланик в България! И оценката за този случай, изказана през мислите на Американеца (спецагент от величина, по-голяма спрямо Джеймс Бонд), е: „Хм-м, за пръв път наш човек да има обективна представа за нещата в тази държава“ (Недков 2010: 125). Подобна брутално оголена литературно-продажбена структура, която определя дори словото на героите, трудно може да се открие у майстори на бест- и лонгселъра в чужбина. У Дюма-баща (доста вещ впрочем в масонските дела) – никак. Тоест тематичното поле бива обработвано сюжетно не с оглед на добиване на някакво познание от читателя, а с оглед на крайна сензация и рекламно-търговски практики.

⁹ Всички тези сензационни небивалици облъчват през медиите потиснатото самочувствие на днешния българин – вж. като пример информацията за една от премиерите на Недков - <http://www.chudesa.net/p15651/>.

Съмнения събужда и комуникирането на темата – за този романов поджанр се изисква ясно разбираема реч. Но уменията на автора в сферата на езика пораждат объркване в смислотворния механизъм на текста. Само един пример е достатъчен. Следващият цитат не е изваден от контекста. Той представлява абзац от формално самостоятелна част, състояща се от два абзаца: „Ключът за разкодирането на рослино-земенския шифър според баща ѝ се наричал Знакът на българина. Но в дневниците нямаше нищо, наподобяващо знак. А пък за българите научи едва след като ги отвори. Може би това, търси още на Хавай, означаваше нещо много повече от четири думи!“. Объркването не е само в двусмислеността на третото изречение. Объркването идва от факта, че на предишната страница героинята е прочела нещо важно, подчертано от починалия ѝ баща – „търси още нещо на Хавай“. За нещастие на автора и на читателя тази фраза се състои от пет думи. В допълнение и графичното оформление на четвъртото изречение не откроява фразата „търси още на Хавай“ и единственият знак за връзка остава указанието, че фразата се състои от четири думи – определено вместо улеснение текстът в своята сгрешеност създава трудности за читателя.

Мисля, че няма нужда от повече наблюдения, за да се уверим, че трилърът „Знакът на българина“ трудно би могъл да бъде причислен към художествената литература, било то масова, тривиална, схематична и т. н. Той е по-скоро пряко продължение на днешното жълто българско вестникарско четиво. И в това си естество не може да реализира ценността, която му приписва Антон Дончев – „реабилитира масонството като светъл и уравновесен свят, възхвалява уважението към добродетелите и се прекланя пред добротата“. В конкретния случай наблюдаваме дори не „побългаряване“ на поджанровия модел за „трилър“, а сбор от лоши практики в писането изобщо – разминаване между тематична заявка и изпълнение; подмяна на познаване с реклама; лошо владение на правилата на българския език. Единственото, което свързва продукта „Знакът на българина“ с литературата, са външни гласове, впрочем също рекламни. Ето така се осъществява у нас подмяната в разбирането за литература, дори и на онази, която наричат масова, тривиална, схематична или жанрова.

В края на настоящото изложение бих желал да отбележа още веднъж, че проблемът, който то засяга, е от значение за днешните романи практики в България. И ако основната хипотеза, съдържаща се и в самото му заглавие, намира потвърждение в сравнителния план, това е ясен сигнал за необходимостта от по-детайлно изследване и дискутиране на „жанровото писане“ у нас днес.

ЛИТЕРАТУРА

- Айхендорф 2001:** Айхендорф, Йозеф фон. Хале и Хайделберг. // *Айхендорф. Из живота на един безделник*. Пловдив: Летера, 2001, 213 – 219.
- Валдман 1973:** Waldmann, G. *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur*, München, 1973.
- Дяков 2006:** Дяков, Томислав. *Форми на масовата култура*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2006.
- Еко 1991:** Умберто Еко. Повествователните структури в творчеството на Ян Флеминг. // *Литературна мисъл*, 1991, № 3, 196 – 216.
- Игов 2014:** Игов, Светлозар. *Три класически случая*. София: Захарий Стоянов, 2014.
- Кузански 1981:** Кузански, Николай. Наука незнания и Простец о мудрости. // *Эстетика Ренессанса, т. 1*. Москва: Искусство, 1981, 114 – 116, 122 – 131.
- Куиня 1992:** Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris, Le Seuil, 1992.
- Кундера 2007:** Кундера, Милан. *Изкуството на романа*. София: Колибри, 2007.
- Литературна мисъл 1991:** *Проблеми на масовата литература – тематичен брой на Литературна мисъл*, 1991, № 3.
- Недков 2010:** Недков, Димитър. *Знакът на българина*. София: Стандарт, 2010.
- Пенчев 2014:** Пенчев, Бойко. Място за старите кучета. Capital.bg, 18.06.2014, 15.01.2016 <http://www.capital.bg/light/revju/2014/06/18/-2326331_miasto_za_starite_kucheta/>
- Товерон 1996:** Thovéron, Gabriel. *Deux siècles de paralittératures*. Liège: CEFAL, 1996.
- Сапарев 1991:** Сапарев, Огнян. Идеологизиране на тривиалното. // *Литературна мисъл*, 1991, № 3, 3 – 33.
- Смуда 1991:** Смуда, Манфред. Вариация и иновация. // *Литературна мисъл*, 1991, № 3, 154 – 180.
- Цимерман 1982:** Zimmermann, Hans Dieter: *Trivialliteratur? Schema-Literatur! Entstehung, Formen, Bewertung*. 2. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 1982.