

Милена КИРОВА

(Софийски университет „Св. Климент Охридски“)

ЛИТЕРАТУРА, ВЛАСТ И ВЪОБРАЖЕНИЕ: ПОТРЕБНОСТТА ОТ ДИСТОПИЯ В БЪЛГАРСКИЯ РОМАН ПРЕЗ ХХІ ВЕК¹

Резюме. Изследването тръгва от въпроса: защо през първите две десетилетия на ХХІ век в българската литература не се появи мощна сатирична вълна, въпреки че ситуацията на Прехода много прилича на тази, която сто години по-рано поражда сатириите на Иван Вазов, Алеко Константинов и Стоян Михайловски? Отговорът на този въпрос се обвързва с компенсаторната поява и бързия възход на един жанр – на антиутопичния роман, който до началото на новия век почти отсъства от българските писателски практики. Статията проследява процеса, в който за дванадесет години са публикувани две дузини български антиутопични произведения; техният брой вече е знак, че е налице забележително явление в българската литературна история. Сред разгледаните автори са известни писатели като Георги Господинов, Захари Карабашлиев, Емилия Дворянова, Васил Георгиев, Владислав Тодоров, Георги Тенев... Текстът завършва с обобщение относно жанровата специфика и тематичното разнообразие на българската антиутопична литература от началото на ХХІ век.

Ключови думи: сатира, роман, дистопия, жанрова литература

Milena KIROVA

(Sofia University St. Kliment Ohridski)

LITERATURE, POWER AND IMAGINATION: THE QUEST FOR DYSTOPIA IN THE BULGARIAN NOVEL OF THE 21st CENTURY

Abstract. The study opens with the question: Why wasn't there a powerful wave of satire in Bulgarian literature in the first two decades of the 21st century, even

¹ Това изследване е финансирано от Европейския съюз – NextGenerationEU, чрез Националния план за възстановяване и устойчивост на Република България, проект SUMMIT BG-RRP-2.004-0008-C01.

though the situation of the Transition closely resembled the situation that spawned the satire of Ivan Vazov, Aleko Konstantinov and Stoyan Mikhailovsky a hundred years earlier? The answer to this question is found in the compensatory emergence and rapid rise of a genre that had been virtually absent: the dystopian novel. This article traces the process in which two dozen dystopian works were published in twelve years; their number helps defining an already remarkable phenomenon in Bulgarian literary history. Among the authors discussed are famous writers such as Georgi Gospodinov, Zahari Karabashliev, Emilia Dvoryanova, Vasil Georgiev, Vladislav Todorov, Georgi Tenev... The article concludes with a synthesis of the genre specificity and thematic diversity of Bulgarian dystopian literature of the early 21st century.

Keywords: *satire, novel, dystopia, genre literature*

Докато пишех за българския роман през първите две десетилетия на ХХІ век, не спирах да се учудвам защо ни липсва силна сатирична вълна, подобна на онази отпреди стотина години, родила сатирата на Вазов, Алеко Константинов и Стоян Михайловски? Още повече че обстоятелствата на нашия Преход – и в нравствен, и в обществено-политически план – силно наподобяват другия, макар и вече забравен, исторически преход? Отговорът, както се случва със заплетените въпроси, е всъщност прост: точно защото са изминали сто години. Литературата никога не влиза два пъти в една и съща река. Необходими са нови явления, нови процеси, които могат да изразят познати проблеми с други средства в различен глобален контекст. Това изправи българската литература пред един закономерен въпрос: има ли (как да намерим) жанр, който е базисно сатиричен, без да е доморасъл, и може да дръпне нашето литературно развитие към най-актуалните (и печеливши) тенденции на световния книжен пазар?

Въпросът не е така реторичен, както може да ни се стори днес. Трябваше да минат двацет „демократични“ години, за да открием жанр, който отговаря на всички условия за подходящ кандидат: сатиричен характер, достойно минало, устойчива популярност през цялата втора половина на двацети и взривна експанзия през двацет и първи век. Така стигнахме до дистопията, или антиутопията, както сме свикнали да я знаем.

Преди да посоча някакви книги обаче, бих искала да повтора онези две обстоятелства, които правят дистопичния наратив особено продуктивен за развитието на българския роман през ХХІ век. Първото обстоятелство се крие в етиологическата специфика на самия жанр: той израства в пресечната точка на три други, предходни за него жанра: социална утопия, научна фантастика и политическа сати-

ра. В случая ни е важен третият, или политическата сатира, като конститутивен елемент на антиутопичния разказ. Фокусът върху него дава възможност да се надзърне в механизмите на жанровата динамика през XXI век: рециклиране на една национална традиция във форми, непознати за нея, като се следват глобални процеси на развитие в междужанровото пространство.

Второто обстоятелство е въпрос на контекст; то идва от постъпателно увеличаващата се популярност на жанра на световния книжен пазар. Дистопията по принцип е много активна, най-вече в западноевропейската и северноамериканската литература, през целия XX век. Нейните изследователи твърдят, че е успяла да надмине популярността и значението на научнофантастичното четиво. От началото на 80-те години жанрът преживява дълбоки промени, избухвайки в пъстроцветен фойерверк от поджанрови варианти и кръстоски с други наративни модели. През XXI век дистопията вече не е жанрово четиво (или поне не е само жанрово четиво, защото има и своите „чисти“ примери). Тя все повече се превръща в отделен тип фикция, повествователна матрица, която може да се адаптира към други форми и жанрове, а това силно променя и отношението към нея. Дистопията навлиза в пространството на извънжанровата, или „сериозната“, литература; дистопичната прогностика става практическо действие, с което много писатели реагират на кризите, връхлитащи нашия свят. Някога жанров роман в полето на популярното четиво, днес дистопията триумфира в творчеството на световноизвестни автори, включително лауреати на Нобелова награда като Жозе Сарамого и носители на големи европейски отличия като Мишел Уелбек и Ерве Льо Телие; неотдавна Георги Господинов стана първият български носител на международния Букър с подобен роман. Ясно е, че тя успява – по свой, но особено адекватен начин – да изрази страховете и кризите на днешните общества.

Къде сме ние посред вълната на световния интерес?

Най-ясно се вижда липсата на дистопична традиция в българската литература: от Освобождението насам все някак сме се разминавали с нея, бързайки да наваксаме липсата на „по-сериозни“ жанрове и проблеми. По времето, когато антиутопичното бъдеще се ражда в творчеството на Хърбърт Уелс, нашата литература има задачата да разобличава своето настояще и това изчерпва нейния сатиричен ресурс. Затова пък се ражда утопията, симптоматично в творчеството на голям романтик като Вазов. С малко добро желание бихме могли да

открием елементи на антиутопия в диаволизма между двете световни войни, особено в по-ранните разкази на Светослав Минков.

Що се отнася до времето между края на Втората световна война и началото на 90-те години, разбираемо е защо антиутопията (особено от български автор) не може да бъде толерирана в публичното пространство. Нейната сатира се корени в страха от някакъв вид държавен тоталитаризъм, чиято идеология и абсурдни порядки се изобразяват в гротескно-хиперболичен план. И все пак има едно любопитно полуизключение, при това още през 60-те години – Владимир Свинтила написва откровен образец на антиутопичен роман със заглавие „Платото“. Казвам полуизключение, защото ръкописът ще си остане заключен в чекмеджето на автора и чак половин век по-късно (2012) ще бъде публикуван от издателство „Кибеа“². Много по-типични за 60-те години си остават романи като „Фотонният звездолет“ на Димитър Пеев (1964) с неговото старание да сглоби фантастична утопия на светлото комунистическо бъдеще, към което се е запътил земният свят.

Ситуацията започва да се променя (макар и бавно покрай всички тревоги в общественото пространство) след 1989 година. Логично пръв опит за публичност прави флагманът на тоталитарната антиутопия „1984“³. На следващата година „Народна култура“ издава антоло-

² Всъщност има още едно изключение, макар и от доста по-късно време. През 1989 г. Агоп Мелконян предава за публикуване дистопичен роман, озаглавен „Смърт в раковината“, който е публикуван и веднага след това унищожен (според Атанас Славов, основател на българската „фантастология“, това се е случило през 1990 г.); при всяко положение книгата се появява на пазара едва в издание от 1994 г. На Агоп Мелконян принадлежи и първата българска научнофантастична пиеса, при това наречена „Антиутопия“.

³ За пръв път той е преведен на български през истинската 1984 година от Петър Увалиев в Лондон, след което е излъчен в петнайсет епизода по ВВС. Втори превод за ВВС прави Лидия Божилова през 1989 г.; пак с него романът се превръща за пръв път в книга на български през 1989 г. (Профиздат). Истинската интрига на неговите публикации обаче започва едва с началото на новия век. През 2002 г. издателство „Жар птица“ дегизира превода на Божилова с дребни, но неудачни поправки, и го пуска под измислено име. Следват три издания на Rapogama.bg с предговор от Волен Сидеров (2004, 2006, 2009); през 2005 г. го разпространява група Mediasat в комплект с някой брой на „Дневен Труд“ или „24 часа“. Две други издания прави „Фама“ (2009, 2016). Битката става още по-ожесточена, след като в края на 2020 г. изтичат авторските права на Джордж Оруел; тръгва лавина от нови издания и преводи. Сред тях екзотично изпъква делото на младия Борислав Стефанов (част от кампанията „Проект 48“ на онлайн изданието „Аз чета“). В крак с настроенията на младото поколение той се старее да осъвремени езика и стилистиката на Оруел така, че да се

гията „Черно слънце“ (1990), предговорена от Ивайло Дичев. Тук са поместени „Р. У. Р.“ на Карел Чапек (предишните български издания са от 1973 и 1985 г.), с десетилетия закъснение – „Ние“ на Евгений Замятин и „Фермата“ на Оруел, както и (някак успелият да прескочи цензурата през 60-те години, навярно защото действието се развива – като че ли – нейде в Щатите) роман „451 градуса по Фаренхайт“ от Рей Бредбъри. За това, че жанрът е почти непознат на българските читатели, можем да съдим по издателския текст на авантитула: той се старае да обясни какво представлява антиутопията, отвеждайки четящия назад към (очевидно по-известни книги) като „Левиатан“ на Хобс и „Гъливер“ на Суифт, които всъщност не са дистопии.

През 90-те години е все още рано да говорим за родни дистопични творби, макар че младият Алек Попов все пак публикува разказа „Влак на ролкови кьнки“ – мрачна (и разбираемо оруеловска) визия на дехуманизацията в модерния свят. По същото време излиза списание „Фантастика“, в което могат да бъдат срещнати антиутопични мотиви в по-скоро „обикновени“ научнофантастични творби.

В ранните години на новия век наблюдаваме едно специфично, но и логично явление. Антиутопията настъпва в жанровото пространство, докато „сериозните“ автори все още усвояват следите на късния постмодернизъм или диглят проблемите на своето време (нерядко и двете неща наведнъж в една творба). През 2001 г. се появява повестта „Вирт“ на Георги Малинов – като кокиче в замръзналата почва на дистопичния жанр – и при това се старае да бъде в крак с „виртуалния крейз“ на западната литература. През 2002 г. излиза сборникът „Вирт: Модели 2002“, представителен за развитието и равнището на българската фантастика в онзи момент. Наред с белетристиката се вижда отрадното присъствие на български фантасмолози (Г. Малинов и Ат. П. Славов), способни да коментират проблематиката на виртуалния (или киберпънк) дистопичен роман. До края на десетилетието българската антиутопия натрупва известна представителност, макар и само в затвореното пространство на родния фендъм.

Натрупването на желание и количество започва да дава резултати в отношението към жанра от страна на писатели, които се борят за видимост в извънжанровото пространство. Малко преди да завърши

получат лесно достъпни асоциации с днешния ден и най-вече с политическата обстановка вътре в България. „Големият брат“ например тук е наречен „Батко“ с ясна препратка към настроената от 2020 година.

десетилетието, почти наведнъж се появяват три книги: „Кръглата риба“ на Момчил Николов (2008), „project Dostoevski“ на Радослав Парушев (2009) и „2084“ на Владимир Левчев (2009). В първите две се забелязват дистопични „вложки“ в сюжета (симптоматично в началото, разказът по-нататък успява да ги забрави, тъй като не е в състояние да ги удържи); елементи в постмодерния пачуърк от различни типове фикция и наративни похвати. „2084“, както недвусмислено сочи заглавието, е истинска антиутопия, върна на здравите (и вече далечни) традиции в този жанр. Левчев неслучайно донася романа от САЩ, по онова време Мека на дистопичния бум. Силното влияние на Оруел обаче (и не само в заглавието) подсказва, че истинският „таргет“ на книгата не може да бъде американската публика (отишла далече напред), а българската литература, в която липсва дистопична традиция и един класически образец би могъл да положи началото и да грабне вниманието на неизкушената читателска аудитория. Романът наистина е разпознат по желания начин, най-малкото от Йордан Ефтимов, който твърди: „Не съм чел толкова добра антиутопия от български автор“ (Ефтимов / Eftimov 2009), навярно защото това е първата антиутопия в следите на Оруел до този момент.

2010-а, 2011-а минават тихо, но през следващите години дистопията се втурва напред и бързо трупа количество. В края на второто десетилетие вече трябва да говорим за различима вълна и нямаме никакви основания да се правим, че не забелязваме нейното място в развитието на българската литература. На следващите страници ще набележа пътя, по който се движи тази вълна, а в пълния вариант на студията съм направила и типология на нейните тематични прояви.

2012 година е важна, защото доказва едновременното съществуване на две посоки, в които е тръгнала българската дистопия. „Тихото слънце“ на Петър Денчев е образцова антиутопия от оруеловски тип, всъщност най-добрата, която имаме и до днес: много чиста в жанрово отношение, плътно прибрана в своите 130 страници и много страшна. „Кастинг за месия“ на Петър Делчев е нейната пълна противоположност. Тя надипля разслоен наратив в огромен обем и смесва няколко жанрови и наративни стратегии (криминален роман, политически трилър, документален роман) в рамката на един дистопичен сюжет. Петстотин и четиресет страници в уголемен формат се оказват малко, за да се стигне до ситуация, която би оправдала заглавието. На последната страница става ясно, че това е само първата част от по-голямо повествование; впрочем и „Кръглата риба“ беше с такъв обем.

През 2013 година се появява друга подобна двойка романи. „Записки на свинята“, втори роман на Ина Вълчанова, си е истински дистопичен проект, водещ към предвидимия край на днешния свят, и първият „женски“ опит в този преобладаващо „мъжки“ жанр. Той също смесва жанровите подходи, като извежда на преден план един наратив, който е принципно противоположен на дистопичния жанр: сантименталното пътешествие из спомените и в преживяванията на един герой (героиня в нашия случай).

„Апарат“ на Васил Георгиев се стреми да приспособи традиционния дистопичен модел към българската действителност, вписана в по-широкия план на глобалната екологична и финансова криза от началото на ХХI век. Заглавието е алегория на държавното устройство в неговия сюжет: обездушени хора кукли върху сцената на консуматорските желания; маниакални кукловоди, които дърпат конците на тяхното поведение; тайно споразумение на едрия бизнес; безмилостна и всемогъща финансово-политическа мафия. Въпреки дългите скучни монолози и неуместните обяснения под линия романът изразява идеи с антиконsumerистки, екологичен, антимонополистки, антинеолиберален характер и така звучи донякъде „пънк“, както би искал да бъде неговият създател. Година по-късно излиза още един роман „антиутопия“ – „Отвътре“ (2014) на Радослав Парушев. Дистопични елементи тук ще срещнем разпръснати като детайли в картината на политическия живот; както пише един читател в Goodreads: „З. Карабашлиев и М. Вешим в едно“.

Следва пауза, в която се връщаме към ситуацията от предходните десет години: дистопията се среща само в жанровото пространство. Едва по-късно ще стане ясно, че затишието е било предвестник – ако не чак на буря, то поне на дъжд от нови творби. Все същите остават двудялбата на „чисти“ и парадистопични творби, както и страният ритъм по два (рядко един или три) романа, публикувани в една и съща година.

„Екс орбита“ на В. Георгиев (2016) се заявява с две (по-скоро несъвместими помежду им) жанрови дефиниции: „иронична приказка“ и „биопънк роман“. Показателно е, че терминът *биопънк* (подражание на друг паражанров термин, *киберпънк*), използван от автор с добра рецепция от централната критика, може да служи като рекламен ход. Комбинацията между дистопия и фолклорна приказка от типа *quest* (странстване израстване на млад герой) също ще се окаже продуктивна в натрупването на родна традиция. Що се отнася до

„техническите подробности“, от „конструктите“ на В. Георгиев надничат матрикантите на Белтов, а двата романа заедно („Екс орбита“ и „Матрикант“) наваксват липсата на постхуманистична тематика, с каквато зрителите на филми са вече свикнали. Но пък традицията е точно това – не фойерверк от големи открития, а мрежа от натрупващи се факти и връзки между познати явления.

„Другият сън“ на Владимир Полеганов (2016) не е нито приказен, нито видимо дистопичен, но все пак излъчва дистопични внушения. Обективният свят, в който живее героят, съдържа обстоятелства с утопичен характер (летящи коли, технологично интелигентен дом и т.н.), но в същото време поражда усещане за емоционална стерилност и нормативна скованост, две неизменни характеристики на дистопичните общества.

През 2017 г. двете посоки са представени с изразително типични творби. „Празната пещера“ на Димана Трънкова актуализира жанровата матрица от първата половина на ХХ век с политическа сатира, вдъхновена от българската действителност във второто десетилетие на ХХI век. Националистският популизъм е превзел държавното управление с троянския кон на демократичните избори; властта е изцяло в ръцете на партия, наречена „Древна и млада Родина“ (ДМР); нейната идеология се крепи върху лозунга на една илюзия: „България – най-древната населена с хора земя“. „Родината“ на романа е рециклирана версия на стария и познат тоталитарен свят; изображението е находчиво и забавно с детайлния реализъм на спомените, които пазят няколко поколения българи.

„Пумпал“ на Вл. Тодоров от същата 2017 година носи подзаглавие „Брутална приказка“, с което настоява на две различни неща. „Приказка“ заявява концептуалния не-реализъм и вълшебната пъстрота на света, в който се случва разказът, докато „брутална“ връща българския читател към спомена за вулгарните романи на Хр. Калчев, а и към атмосферата в двата „тъмни“ романа на самия Тодоров – „Дзифт“ и „Цинкограф“. Краткият наратив (165 страници) подбира дълъг списък от пародийни асоциации с популярния фонд на западната култура: от библейската митология и древногръцкия епос през Данте и българския фолклор до масовата култура на днешното общество⁴.

⁴ Пет години по-късно Вл. Тодоров ще превърне романа „Пумпал“ в сценарий за игралния филм „Фи 1,618“ на Теодор Ушев. Сценарият, който иначе плътно следва литературния текст, изразява по-голямата част от препратките с регионален характер

2018 година изпъква с един, но пък важен пример за това как „сериозната“ литература приема дистопичния сюжетен формат като достатъчно влиятелен и актуален модел на съвременния роман. „Мир вам“ от Емилия Дворянова има всички претенции да разсъждава философски върху бъдещето на нашия свят, свързвайки неговия (фиктивен) край с онова начало, което представят множеството преки и скрити цитати от библейския текст. Светът на романа (за разлика от настроението) е нескриваемо дистопичен: някога, някъде отвъд края на света, в едно заварено състояние, причините за което разказът премълчава.

Оскъдната 2018-а се компенсира от по-богатата 2019 година. „Времеубежище“ затвърждава това, което току-що казах за „Мир вам“ на Дворянова. Романът на Господинов ще стане първият излаз на дистопичното в българската литература към видимост и признание на световната сцена. И двете книги показват зрялост в способността за трансжанрова адаптация на дистопичната фикция към сложен наратив с глобално формулирани етични, политически и философски послания. Нещо от техния подход откриваме и в един сборник с разкази също от 2019-а – „Те никога не казват“ на младата писателка Зорница Гъркова.

Част от разказите, включени в сборника, са фантастични, макар и в убогивия смисъл на представите за фантастика, която размива контурите на литературните образи в онирично „реалистичен“ план. Един от тези разкази – „Макет на море“, има дистопичен сюжет и напомня начина, по който разказва Дворянова, макар че между двете книги не може да има пряка зависимост, тъй като излизат в една и съща година. И „разказ“ в случая не е точният термин, защото в практиката на българската литература означава „кратък разказ“, а тази творба е дълга цели шейсет страници и би била наречена новела във всяко време с посилен афинитет към стриктните жанрови дефиниции.

„Макет на море“ пренася действието в някакво недалечно постапокалиптично бъдеще: около двайсет години след времето, „в което светът престана да бъде обикновен“. Необикновеното в новия свят означава липса на възрастни хора (с изключение на героинята, необходима, за да разказва все пак); останали са само деца, които бродят

(от „Рибния буквар“ през Бабини Видини кули до дядо Йоцо) в очевиден стремеж да проговори универсално на световния филмов пазар.

сред опустяла природа – гладни и мръсни, обречени на сигурна смърт. Героинята (тя ще остане безименна; имената са се изгубили, както впрочем и говорът на децата) спасява едно момиченце и с негова помощ открива (ако не причината, то поне) начина, по който са изчезнали възрастните в „обикновения свят“. По настроение и поетика, още повече с абстрактния хуманизъм на своето социално послание разказът прилича на „Мир вам“. Можем да изключим, както вече казах, възможността за пряко влияние, но все пак остава усещането за „женско“ предпочитание към ониричния тип „реализъм“ на дистопичното, а това убива потребността от политическа сатира в генеричната характеристика на самия жанр.

Различен от всичко, което казах дотук, е романът „Дилър на реалности“ от Николас (Николай) Димитров – образцов представител на една поджанрова разновидност, известна като *киберпънк роман*. Нейните корени се разпознават в творчеството на Филип Киндред Дик през 60-те години на XX век, но истинската ѝ популярност се случва през 90-те години, с друг американски писател, Уилям Гибсън. От 90-те години насам киберфикцията се разклонява в нови посоки на пънкарския бунт. За Н. Димитров това е роман, замислен отдавна, писан-отлаган в продължение на осем години. Сюжетът е надграден върху идеята за компютърна технология, която позволява да бъде уловена, записана и възпроизведена индивидуалната човешка сетивност. Принос към тази идея е сюжетният ход да се канализират милиарди „персонални реалности“ в една всеобща религия (Глобалния трансферизъм), координирана от гигантската медийна корпорация „Транс реалити“. Нейният проект, наречен „Ден в рая“, дава на хората всичко, което биха могли да поискат; той поглъща всякакви форми на масова комуникация и обезсмисля самото общуване; развенчава старите богове, убива интереса към бизнеса, спорта, изкуството и така води право към срив на човешката цивилизация, защото няма нищо по-страшно от хора, които не признават нищо извън властта на непосредствените си сетивни желания.⁵

⁵ Един добър познавач на киберпънк традицията в световен план ще разпознае в този сюжет влиянието на някои много известни творби. Н. Генев например изрича строга присъда: „Романът на Димитров опитва да представи киберпънк с твърде познато на читателя чуждестранно лице, поради което се лишава от ценната възможност да се превърне в истинско събитие за българската научна фантастика; да осъществи пробив, който да предложи нова визия, повлияна от локалния контекст“ (Генев / Genov 2022:

2020 година идва само с един, но затова пък специално замислен и направен като антиутопия от класическия замятинско-оруюеловски вид роман – „Резиденцията“ на Георги Тенев. Тенев по принцип е писател със склонност да се адаптира към най-актуалните в определен период литературни тенденции. Неговата ориентация в дистопична посока говори много за пробива, който жанрът е постигнал в световен и е наченал да прави в български план. Хронологически събитията в „Резиденцията“ започват с десети август 2031 г., когато група от академични преподаватели дисиденти, организирани в „Общността“, предизвиква огромен пожар в центъра на София; изгаря цялата сграда на Ректората. В отговор на техните действия възниква Новият ред: тоталитарна диктатура с институции като Министерство за изграждане на бъдещето, Министерство на последствията и Превантивен до-съд. Към края на първото столетие Новият ред е напълно установен; България е разделена на две зони: открита и затворена (малък рай за функционерите на властта), разделени с непроходима Мембрана.

Властта в откритата зона (иронично наречена Планинска република) се упражнява с насилие, поправителни лагери и въдворяване в отдалечени места – все похвати, които познаваме от нашата недалечна история. Покорството се възпитава сред младите поколения с помощта на химически анатоксин, известен като *Серум на истината*; той оставя съзнанието трайно имунизирано към всякакви „заблуждения“ и сектантство. В средата на века възниква учението, наречено „Рилски урок“: смесица от идеи и практики на ранното християнство и родния дъновизъм; неговите последователи са подложени на гоне-

117). Димитров все пак написва романа на руски език и го публикува в Русия, където успява да събуди скандал, макар и по религиозни причини. Колкото до българската литература, все пак е добре, че показахме „свой“ автор с някаква видимост на големия киберпънк пазар. Друг е въпросът, че текстът остана недоразбран от по-широката и доста хладно приет от специализираната във фантастиката българска публика. Реакцията на широката публика изглежда по-разбираема поради простата липса на опит в прочита на подобни творби (факт, който прави възможна спекулацията с определението *киберпънк* от „модни“ автори извън жанровото пространство). Финалът на Димитров усложнява играта на реалности до почти непоносимост за нетренирания читател. Изобщо вече не става въпрос за игра между фикция и действителност, а за игра между фикция и фикция, между фикция и фикцията на друга фикция. Едва в последните страници се разбира, че целият разказ дотук се е случвал в една предходно генерирана фикция, а героят Золтан (или Зет) не е конструктор, още по-малко месия, на глобалния нов ред, а конструктор на собствената си поръчка за виртуален свят. И това, разбира се, ни напомня поне „Матрицата“.

ния и мъчения с електрошок. И макар че действието, което държи сюжета, се развива в началото на ХХІІ век, технологичното равнище на Новия ред изглежда анахронично за дистопичните нрави. „Сякаш духът на 60-те е бил преместен в бъдещето, това усещане се засилва буквално от интериора и мебелировката на кабинетите и резиденциите и от техническия статут на обрисуваното общество – в него все още се пише на хартия [...] колите се отключват с ключ [...] записите се правят на касети и се слушат на магнетофон“, забелязва Антония Апостолова в своите „Литературни разговори“ (Апостолова / Apostolova 2020).

Иначе казано, „Резиденцията“ е твърде вярна на авторитетната класика в своя жанр. Само че ние в България знаем повече от британците в средата на ХХ век за детайлите на тоталитарния ред; това редуцира профетичния хоризонт на всеки роман, който взема „1984“ за свой образец. Разбира се, можем да кажем с думите на Апостолова: „Резиденцията“ е замислен като роман едновременно за бъдещето и за миналото“, макар че тъкмо непоносимостта към миналото, родило някакво настояще, стимулира евристичната продуктивност на този жанр. Нещо ново може да бъде открито в екологичната тема, пренесена в българската природа. И все пак Тенев съзнава цената, с която се плаща верността към един стогодишен модел. Само две години покъсно се появява „Атлантически експрес“ – дистопия, която напомня много повече за Лиу Цъсин, отколкото за Оруел, Замятин и Хъксли, взети заедно.

Романът по думите на самия Тенев е писан в продължение на шест години – разбираемо дълго за трудността да се усвои голямо количество информация от технологията и естествените науки, но не толкова полезно, за да се удържи важният в този жанр последователен и разбираем сюжет. Наративът е изграден в няколко самостоятелни линии, всяка линия е допълнително усложнена в себе си, причинно-следствените връзки не са експлицирани и читателят може да сглоби смисъла и последователността на прочетеното едва в последните страници. Всичко това е типично за постмодерното възпитание на автора и не липсва в световната практика на дистопичния жанр. Проблем обаче има, при това характерен за нашата ситуация. Както с „Дилър на реалности“ от Николай Димитров той идва с липсата на рецептивна подготвеност сред онази публика, която иска „сериозни“ книги, от една страна, и с трудната преводимост на текста към жанрово четиво (с вече подготвена публика), от друга страна.

Първата линия на сюжета се развива в немного далечно бъдеще земно време. Постапокалиптичната ситуация е факт, с който започва разказът: война между континентите, опустошен и разорен европейски свят; от Изток прииждат колонизационни вълни; хората, които са останали живи, се хранят с мутиралаи зайци и протеинови блокчета; оцелелите бягат към някаква смътна територия на надеждата с влак, който се движи по огромен виадукт над океанската шир.

Втората линия се случва някъде в Космоса, в много далечно бъдеще, в друго измерение на пространството, сред цивилизация от постхуманен тип. Един колонизационен кораб пренася товар от милиони живи клетки, пакетирани в защитена среда, предназначени да заселят поредната планетарна станция. Пробив в тъканта на времепространството променя всичко. Корабът навлиза в земната атмосфера и предизвиква грандиозна ядрена експлозия. Гигантски вълни помитат влака, а гроздовете зародиши се изсипват в световния океан. Оттук следва редица от нови линии с невъобразими събития и преобразования на човека във все по-далечен и все по-малко човешки план.

Големият залог на романа е да внуши опасността от криза на хуманизма в земното настояще; да отправи предупреждение за опасностите, които дебнат в прекрасния нов свят на постхуманизма; да очертае визия на едно непрогледно бъдеще. И все пак някъде там, далече, видимо само за погледа на автора разказвач, оцелява човешкото, скрито в яйцеклетката на жена, създадена от биосинтетична материя. Не знам дали тази перспектива може да бъде разбрана като оптимистична, но напоследък така изглежда оптимизмът в дистопичните визии на далечното бъдеще. И големият пример тук си остава Лиу Цъсин, особено с последната книга от неговата трилогия „Земното минало“, преведена и на български.

2021 година прескача границите на второто десетилетие, но аз не мога да я прескоча, защото през нея се появяват три романа и всеки от тях е типичен посвоему за съблазните на дистопичната фикция в българската литература от началото на XXI век.

„Опашката“ на Захари Карабашлиев и „2020“ на Недялко Славов си приличат по две неща: старанието да вместят представите за ужасно бъдеще в матрицата на тоталитарния държавен модел и първите опити да се сюжетира пандемията *Ковид 19* в специфичната обстановка на един български град (София – в първия, Пловдив – във втория случай). За съжаление, и двата романа излизат, когато пандемията вече затихва; това отменя евристичния потенциал на прогно-

тиката, характерна за този жанр. Оказва се, че са били недостатъчно ранни, за да провидят събитията, и достатъчно закъснели за действителността, която вече е отменила страшното в прогностиката на техните литературни послания. Тъкмо тук изглежда, че се таи бедата на българските дистопии, създадени до този момент (или поне на онези от тях, които съзнателно се стремят да излязат от границите на жанровото поле). Те не се разделят с амбицията да бъдат преди всичко социален (при това традиционно социален) роман, мислят бъдещето в разпознаваемите контури на своето настояще. Тяхната дистопична прогностика представлява някакъв вид хиперболична трансформация на действителността (политическа сатира – при по-традиционните, гротеска – при „постмодерните“ автори), която не иска да скъса с традициите на реалистичното четиво. Карабашлиев например упорито вместива документални асоциации, с които очевидно иска да съблазни любопитството на широката публика. В неговия роман ще открием герой реплика на някогашния Пламен Горанов⁶, публично разпознаваеми имена като Георги Лозаров и Дими Стоянов, заговор за установяването на президентска република, та дори и финансов гений мафиот, който е получил образованието си в Харвард.

„Дистопичната“ обстановка в „2020“ има по-скромнен, но не по-слабо реалистичен захват. Цялото действие се развива в Пловдив и авторът заявява своя локален патриотизъм, неуморно описвайки емблематични места и персонажи на този град: тепета, стръмни улички и пловдивски бараби. Пандемията се появява чак към петдесета страница, без никаква подготовка на сюжетните обстоятелства, но затова пък с твърде познати черти: от Китай идва страшен вирус, затварят се публичните места, обявен е вечерен час. Някаква прогностика се мярка в идеята за Световно правителство, което забранява целувката, книгите (?), любовта и въвежда квоти за бъдещото население на Земята. После дистопията изчезва и романът прелива в накъсан разказ за вече споменатите местни бараби плюс един далматинец, без да броим задължителната история за любов. В последните страници страшното се завръща и става още по-страшно: полицаи нападат къщата (под тепето, разбира се), където Матей посещава своята любима – вдовица с дете; зоосанитари в скафандри стрелят със спринцовки наред. Показателни за начина, по който разсъждава този вид дистоп-

⁶ Това е първият самозапалил се демонстрант от протестите през 2013 година.

пична фикция, са думите, с които разказвачът изобличава държавната власт: „Защото коя е първата ѝ задача? Ами да спре живота! Да започне света от себе си! Тя не иска електоратът ѝ да проходи. Искатой да е вечно пленаче“ (Славов / Slavov 2021: 172). Не е толкова интересен очевидният популизъм на тези разсъждения, колкото потресната упоритост на българската литература да го възпроизвежда като идеологически „реализъм“ от края на XIX век досега. Докато четях, в ушите ми прозвучаха думите, с които Илчовица от разказа „Лудата“ на Елин Пелин отхвърля легитимността на всяка (позната на нея) власт в посттрадиционното общество: „Няма правда... Няма бог!... Царят трябва да се разцари... Владиката да се развладичи... Попът да се разпопи...“.

„Опашката“ разгръща доста по-сложна картина на политическата обстановка в България; на практика става въпрос за политически трилър с фантастични черти. Пандемията дава начало на поредица от зловещи събития, които трябва да завършат с преврат и установяването на диктатура. Действието се развива по времето на втората *Ковид* вълна, сред дистопични обстоятелства в глобален мащаб: Китай взривява Уолстрийт с финансови операции, световната фондова борса се мести в Хонконг, а световната търговия се върти само в юани и рубли. На този фон събитията в България стават предвидимо катастрофални: силна експлозия в топлоцентраля взема хиляди жертви, улиците са превзети от Движението на маските, цари политически хаос, идва Нощта на терора с десетки безследно изчезнали и хиляди арестувани хора; приети са Закон за защита на населението и Закон срещу разпространението на печатни издания... Събуден е призракът на историческите събития от 1925 година. И в този случай, както в „2020“, дистопията няма собствен евристичен ресурс, а се гради изцяло върху конспиративни теории, „научни“ хипотези и слухове, популярни в световната мрежа, но най-вече върху страховете на хората от времето на пандемичната криза.

Колкото до опашката, тя наистина съществува – фентъзи мотив, който прави възможно (но не и толкова необходимо) включването на втора сюжетна линия с любовен характер⁷. Изобщо тенденцията към

⁷ Няма как да се отрече, че любовната история е характерно присъствие в класическите дистопии, включително в тези с „тоталитарен“ характер, като „1984“ и „Ние“. Тя не изчезва съвсем дори в късните варианти на жанра от края на XX век. И все пак българската литература изглежда някак старомодно предавана на това задължение,

смесване на различни жанрови форми, сред които дистопията задава само рамката на сюжета, е много характерна черта на онези романи, които искат да бъдат прочетени от „сериозната“ публика. Тази рамка обикновено е нестабилна, защото елементите на пълнежа теглят разказа в различни посоки; в крайна сметка страдат целостта на посланията и художествената изразителност на целия текст. Най-видимата проява на такъв неуспех е „2020“; дистопичното в този роман просто „виси във въздуха“, без опора в другите компоненти на разказа и в нескриваема дисхармония с опита и нагласата на самия автор.

Третият роман, който излиза през 2021 г., е много различен от другите два и най-очевиден сред всички разлики е неговият отказ да прогнозира политическото бъдеще на България. Всъщност той изобщо не се занимава с България и с политическа прогностика на някое място в света: съвсем разбираемо, защото принадлежи на най-новото поколение дистопична фантастика. Това обаче не го прави аполитичен и лишен от амбицията да окаже влияние върху мисленето на своите съвременници в една конкретна посока, която ще изпъкне след малко.

„Играта на солта“ е първият роман на Елена Колева, позната до този момент като журналистка, авторка в лайфстайл списания като *L'Europeo* и *Playboy*. Текстът е писан години наред и с чувство за отговорност, дори с мисията да промени отношението към една публично невидима, но не и малка група от хора в нашия свят. В жанрово отношение книгата е пионерски образец (има предвид в българската литература) на един вариант, или подвид фикция, известна като LitRPG. Действието е форматирено в LARP (Live Active Role Playing) – колективна игра, организирана по законите на действителността (може да се направи някакво сравнение с TV Reality Show), в която участниците изпълняват на живо определени роли в предварително създаден сценарий⁸. Най-предизвикателни са скандинавските ларпове, където границата между игра и действителност заплашва да изчезне във всеки момент. Именно такъв е ларпът на Колева (неслучайно организиран от датския гейммастър Брам Кобке), наречен *Tabula Rasa*. Ролева игра от трето поколение, той се разгръща върху сцената

особено там, където опитва да надскочи жанровото поле; може да си го обясним например с недоизживения романтизъм в превратностите на нейния исторически опит.

⁸ За ларп игрите и ларп културата изобщо виж подробно в дългогодишното изследване на Ангелина Илиева (Илиева / Pieva 2018).

на самия живот, а не сред декори, както във вече старомодните предавания като *Сървайвър* и *Фермата*. В *Tabula Rasa* участват триста млади мъже и жени, избрани сред най-умните хора в света, с една обща особеност: всички имат напреднала форма на БАР (биполярно афективно разстройство). От тях се очаква да създадат фантастичен свят по законите на своето нестандартно въображение, свободно развихрено, след като са престанали да вземат задължителните лекарства и нищо не ги държи завързани в границите на нормалността. Сцена на този въображаемо истински свят става Вароша – призрачен крайбрежен квартал на кипърския град Фамагуста, изоставен от своите гръцки обитатели, след като Турция окупира част от острова през 1974 година. Милиарди евро са излети в подготовката на това грандиозно шоу. Залогът е много голям, а финалът – непредвидим в тази безумна игра, която бързо руши всички граници на човешкото мислене и се превръща в неконтролируем психеделичен въртоп, разгъващ невидимата дълбочина на индивидуалните спомени, способен да промени реалността чрез допира си до тях. Замисълът обаче не свършва дотук. Има едно „още по-далече“, едно „отвъд“, до което не е стигал никой друг освен швейцареца Карл Густав Юнг, при това само в абстрактния план на метафорично изразените, вторично рационализирани визии. Това, в което навлизат героите, са колективните спомени; по-точно казано, те попадат сред механизмите, с които колективното несъзнавано изработва матриците на психичния опит.

„Играта на солта“ – с всички проблеми, които може да има един дебютен роман⁹, – е предизвикателство за навигиците на българската литература в поне три посоки.

Първо – като жанров формат, който е сравнително нов в световната практика на фантастиката¹⁰ и неизпробван до този момент (а

⁹ Обичайната амбиция на дебютанта кара авторката да конструира прекалено сложен сюжет, в който читателят може да се изгуби, докато се опитва да подреди действието, в един истински лабиринт от безброй пътечки, простиращи се на 500 страници. Огромното количество научна и паранаучна информация също обременява прочита; стилът е метафорично претрупан – навярно в опит да успореди автентиката на биполярното мислене.

¹⁰ LitRPG (Literary Role Playing Games) представлява дял на съвременната фантастика, който се развива от началото на нашия век. Може да бъде мислен и като част от по-широкото пространство на GameLit (литература, която по някакъв начин подражава на видеоигрите), макар че двете понятия нямат теоретично установен статут и

това значи непопулярен, трудно разбираем за неспециализирана публика) в българското литературно поле.

Второ – за пръв път се говори открито за проблемите на хората с БАР; представени са типичните за тях състояния на мания и депресия. Авторката не крие, че сама се е борила с болестта и познава отвътре реалността на нейното случване. Навярно тъкмо желанието да засили емпатията към тези хора, я кара да ги представи като изключителни по своята интелигентност и креативност, почти като съществува от бъдещето на човешката раса.

Трето – наративът е сложно изплетен, по начин, който най-лесно наричаме постмодерен: игра с темпоралните пластове, в които протича действието; разместване на гледните точки, от които се води разказът; огромен обем информация в областта на медицината, психологията, генетиката и други точни науки. Товар, който дотук са изнесли малък брой наши писатели, като Галин Никифоров в „Лисичката“ и Момчил Николов в „Последната територия“, но едва след като вече имаха зад гърба си по три-четири романа с различен успех.

И сега вече ще се опитам да обобщя тенденциите, които видяхме разхвърляни до този момент.

Дистопията навлиза най-напред в жанровото пространство, но това не ѝ дава достатъчна видимост, да не говорим за признание сред професионалната критика. За по-широката публика тя си остава част от научната фантастика, разновидност на популярното и по-скоро развлекателно четиво. В същото време обаче работи и една специфична контратенденция, породена от неотдавнашната почти забрана (във времето на НРБ) да се четат и пишат антиутопични творби. Невидимо отначало, все пак съществува усещането за липса, за празнота, която трябва да бъде запълнена, ако искаме да бъдем в крак с развитието на западната литература.

Специфичната двойственост на рецептивната ситуация има и друга страна. „1984“, „Ние“ и дори „Фермата“ се смятат за световно значими, високо авторитетни творби, но всичко, което е настъпило в развитието на жанра през втората половина на ХХ век, изглежда отместено в представите за масово четиво. Това ни дава възможност да разберем защо по-голямата част от писателите, които посягат към

нерядко се използват като синоними, главно в специализираните читателски кръгове (вж. също Генев / Genov 2022: 132 – 133).

дистопичната фикция, възпроизвеждат именно ранната матрица на жанра, или типа дистопия, който е бил водещ докъм средата на ХХ век. Във фокуса на сатирично изобличение попада винаги политическата система на тоталитарното общество; всяко лошо бъдеще изглежда като един или друг вид държавно устроен тоталитаризъм. Такъв подход би изглеждал логичен за българската литература, но далече не е специфичен само за нас; по него е минала цялата западна фантастика в продължение на предходния век.

Изтласкана на заден план от новите разновидности на жанра в края на предходния, тоталитарната прогностика възкръсва в началото на новия век под натиска на новите обстоятелства (религиозен фундаментализъм, масова миграция, пандемия и т.н.). Източноевропейските литератури се оказват с едно важно предимство: те са преживели тоталитаризъм „от първа ръка“, за тях той е не само фикционална прогностика, но и преживяна действителност. Опитът обаче си има цена. Българските писатели се оказват приклепени между реализма на живия спомен и необходимостта да спазят задължителното условие за евристична прогностика. И те намират своята импулсивно усетена златна среда: да моделират бъдещето като продължение на миналото, но във формите на своето настояще. С други думи, изобразяват някакво (по принцип близко и българско) бъдеще, като хиперболизират в достатъчно мрачен план реалностите на политическия живот през второто десетилетие на ХХI век. Това им дава възможност да бъдат едновременно социални (по традиционния, т.е. престижен начин), модерни (преводите вече са стигнали до България) и фантастични (но без да рискуват много). Или поне така им се струва. Във всеки случай се появява голяма група такива творби: „2084“, „Тихото слънце“, „Празната пещера“, „Резиденцията“, „Опашката“, „2020“...

Успоредно с първата се развива и втора линия. Нейните автори приемат дистопията като средство да се „играе на светове“. Става дума за автори с опит и възпитание в постмодерния наратив. Изграждат дистопичната рамка на един (здраво или по-често хлабаво конструиран) сюжет, те я пълнят с различни подходи и форми на разказ; разпадат сюжетния хронотоп в калейдоскоп от гледни точки и гласове; блестят с ирония; подхвърлят остроумни препратки към културното минало; използват жаргон и се изразяват на популярен (дори циничен) език... Тази линия започва още с „project Dostoevski“ и „Кръглата риба“, изпъква в романите на В. Георгиев, искри в играта на „Пумпал“, впечатлява с историческа ерудиция и научно-

технически знания в „Атлантически експрес“. Всеки автор разчита на специфична комбинация от избрани похвати, всеки търси своята публика.

Само че никак не е лесно да се намери подходяща публика, не и у нас. Българските читатели реагират консервативно на дистопичния жанр, а поведението на писателите просто следва техните предпочитания и нагласи. Дистопията все още не се радва на популярност и на дори средно добра оценка, когато става въпрос за по-широката публика от хора, които възприемат литературата като „сериозно“ изкуство. За тях всичко извън Оруел представлява развлекателно четиво. Такова отношение проявява и критиката, доколкото все още съществува като професионална практика; няма специализирана критическа (ако въобще има някаква) рецепция на дистопичните, включително преводни, нови творби. Наистина, обменят се впечатления и оценки вътре в българския „фендъм“, но пък той се чувства като анклав и не обсъжда себе си като част от общото пространство, в което се случва българската литература. Всъщност не всички, които обичат фантастика, биха посегнали към дистопичен роман: в повечето случаи той е тежък и мрачен, генетично обременен с неспособността за хепиенд. Едва през последните две-три години под влияние на световните тенденции – от една страна, и навлизането на дистопични мотиви в творчеството на наши писатели, които просто не могат да бъдат мислени като несериозни – от друга страна, дистопичното започна да си пробива път. Все пак си остава фактът, че никой не говори за него в категории на автономната му специфика; критическата рецепция я заобикаля като камък в течаща вода най-вероятно поради собствената си неподготвеност за подходящ коментар.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Апостолова 2020: Апостолова, А. Нюансирани размисли по антиутопичния роман „Резиденцията“ на Георги Тенев. – *Литературни разговори*, 13.01.2020. [Apostolova 2020: Apostolova, A. Nyuansirani razmisli po antiutopichniya roman „Rezidentsiyata“ na Georgi Tenev. – *Literaturni razgovori*, 13.01.2020.]. <<https://literaturnirazgovori.com/bookreviews/2021/01/13/12-40-rezidentsiyata-na-georgi-tenev.html>>, retrieved on 01.07.2023.
- Генов 2022: Генов, Н. *Виртуалният човек. Опит върху фантоматиката*. София: Versus. [Genov 2022: Genov, N. *Virtualniyat chovek. Opit varhu fantomatikata*. Sofia: Versus.].

- Ефтимов 2009: Ефтимов, Й. Спасение от безсмъртието. – *Капитал Лайт*, 14.05.2009. [Eftimov 2009: Eftimov, Y. Spasenie ot bezsmartieto. – *Capital Layt*, 14.05.2009.]. <https://www.capital.bg/light/revju/knigi/2009/05/14/718958_spasenie_ot_bezsmurtieto/>, retrieved on 01.07.2023.
- Илиева 2018: Илиева, А. *Ларп културата: между и отвъд*. София: Институт за етнология и фолклористика към БАН. [Ilieva 2018: Ilieva, A. *Larp kulturata: mezhdru i otvad*. Sofia: Institut za etnologiya i folkloristika kam BAN.].
- Славов 2021: Славов, Н. 2020. Пловдив: Хермес. [Slavov 2021: Slavov, N. 2020. Plovdiv: Hermes.].

Prof. Milena Kirova, DSc

Sofia University St. Kliment Ohridski

e-mail: milenameister@gmail.com

ORCID ID: 0009-0009-8769-9128