

## СЪВРЕМЕННИЯТ БЪЛГАРСКИ РОМАН ЗА ДЕЦА В СЯНКАТА НА ПРЕВОДНИЯ „УНИВЕРСАЛЕН“ РОМАН

*Доц. д-р Светлана Стойчева*

*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

Днес трудно можем да си представим съвременната българска литература за деца в **някакъв собствен контекст**, изолиран от световните тенденции. Едва ли ще бъде успешен и опитът да изведем **неин уникален развой** – не защото културните граници са паднали заедно с берлинската стена и българският автор за деца е станал световен автор, а защото родната книжнина видимо е подложена на сериозния натиск на външни спрямо нея процеси, без значение дали го „иска“, или не. Причината можем да потърсим в нарастващата глобализация на отделните култури изобщо. По-общо можем да кажем, че тази тенденция се развива едновременно в две посоки: едната води ако не към „масовизиране“ на литературата като цяло, то поне към възход на масовата литература с нейните приобщаващи характеристики: „космополитна по призвание и планетарна по размери“ (Морен 1995: 31); другата провокира етносъхранителни жестове, в които също можем да доловим отношение към „най-универсалната в историята на човечеството култура“, както нарича Едгар Морен масовата култура. Именно в този контекст **литературата ни за деца днес трябва да решава дилемата между родната културна традиция и световните процеси**. Изборът съвсем не е лек, като имаме предвид **традиционализма, даже консерватизма на детската литература спрямо модерната литература за възрастни**.

И непрофесионалното око би установило, че **българският роман за деца е в криза, а преводният доминира**. Доминирането на преводния роман съвсем не е запълване на някаква липса – български романи за деца продължават да се издават, но те се оказват неконкурентноспособни, несъобразени с една нова характеристика на книгата при пазарната икономика. Поставяме въпроса в какво отношение влизат естетическата и пазарната им стойност, щом е факт, че не успяват да отговорят на потребностите на днешния читател, а оттам и да завладеят пазара.

**Преди да оплачем този факт, нужно е да го осмислим.**

Всяка библиотека прави естествено проучване на читателските интереси според броя на заеманите книги. Според данните на Регионалната библиотека „Сава Доброплодни“ – Сливен, **най-многобройни читатели събира преводната фентъзи-литература**: книгите на Джоана Роулинг за Хари Потър, поредицата на Томас Брецина „Това е тайна!“, на фентъзи сериалите

„Хрониките на Спайдъруик“ на Тони Ди Терлизи и Холи Блек, „Училище за шампиони“ на Андрю Бучър, „Амос дарагон“ на Брайън Перо и подобни.

Каква магия притежават тези текстове, за да привлекат вниманието на твърде широк възрастов диапазон от читатели? **Най-краткият отговор е: магията!** Томас Брецина например буквално експлоатира ключа към детското внимание: *„Страхотно е да знаеш нещо, което никой друг не знае“*. Магическата дума в неговата поредица е **„тайна“** – кодът към необикновения живот на един момичешки тим (в тийнейджърската възраст момичешкото и момчешкото са все още отделени и обвеяни с тайна територии). Подадени са всевъзможни идеи за засекретяване на езика в една група. Кодът е „поверителен“ – само за читателите. Случката е приключение, от което няма измъкване. Достатъчно е да се завърти на няколко фентъзи-градуса нашият всекидневен свят и той тутакси се преобразява. Гледната точка атакува света на възрастните: *„Всъщност защо само ние трябва да бъдем възпитавани?“*. Тези романи се обръщат срещу скуката, досадата и ужасната нормалност на света, в който живеят днешните градски деца, и му предлагат една примамлива алтернатива: *„При нас невсичко е такова, каквото изглежда на пръв поглед – толкова ужасно скучно, че да ти доскучее“*.

Налагащият се на пазара роман за порастващи деца е **роман на жаргона**. Използването на ученическият жаргон помага допълнително подобна литература да изглежда като субкултура, като тийнейджърска, като „наша“. Като „свойски“ жаргон е използван най-вече езикът на фентъзи романите. Не е изключено да се използва и жаргонът на психоанализата. Чудовището, наречено „То“ („Ах, тези родители“), очевидно идва не от старите приказки, а от речника на Фройд, през литературната „редакция“ на Стивън Кинг: *„ТО ще ви намери навсякъде, но за вас е невъзможно да намерите ТО“*. Дори преобразението му в паяк не е пропуснато. На места се вижда как сюжетната канава се тъче буквално върху теоретичните разкази на психоанализата и аналитичната психология, изградени от своя страна върху метафори и схеми от митовете и приказките. Използва се и потенциата на детските сънища и кошмари: досещаме се колко тази амалгама – сънят – е продуктивна в преходния период на израстването.

Въпреки възхода на рационалното и свръхпрагматичното в нашия живот потребността на психиката от изживяване на фантазна проблематика и архетиповете на несъзнаваното не намалява, а неистово се засилва. Тази потребност от митичното и приказното намира храна, макар и много често твърде „сурова“, в съвременното фентъзи. Днешните деца най-малко биха искали да бъдат социално посвещавани в света на възрастните – за тях той не е никаква тайна; точно обратно: светът на порастващите тийнейджъри е истинска тайна за възрастните. Можем да кажем, че тази литература посвещава в света на Утопията, за да може и деца, и възрастни да се срещнат на едно по-

уютно място и за двете страни. По-подробно и от повече гледни точки се спирам на този въпрос в статията си върху тийнейджърската литература като субкултура и фентъзи-литературата<sup>1</sup>.

\*

**Съвременният българският роман за деца проявява две тенденции. Първата е свързана с желанието да се влее в глоболизиращата вълна на фентъзито.**

При все че жанрът е напълно клиширан и във фентъзи-форумите по интернет се „раздава“ като рецепта, при все че образците и пародиите му стоят едни до други, жанрът е жив. Мина времето, когато български автори издаваха масовия продукт под чуждо, „пиратско“, име; вече и младите автори на текстове за компютърни игри, като Божидар Грозданов например, издават своите фентъзи-романи със самочувствието, че жанрът е овладян, продуктът е конвертируем и може да се конкурира на свободния книжен пазар. Струва ми се дори, че на този фронт „писателят за юноши“ може да се сблъска със собствения си читател, който много повече е чел и знае фентъзитата. Дори може да се досетим, че глобализацията на мисленето на читателя тийнейджър изпреварва глобализацията на родната писателска мисъл и погледнато от интернет-форумите, той, читателят, просто взема инициативата в ръцете си и е готов да създава своята собствена субкултура.

Малките читатели от своя страна поемат щафетата от по-големите и благодарение на рекламата, която буквално **фетишизира заглавията** (целият предметен свят на детето може да бъде белязан с марковите продукти „Хари Потър“), и на CD-ROM-игрите, създадени по траекторията на новите герои, те също се оказват „подготвени“ за новите заглавия. Преди да са прочели книгата, децата имат шанс да играят играта, да гледат филма, да погълнат комикса, с една дума, да живеят под сянката на „култовата“ книга. В този смисъл се иска смелост да напишеш оригинално фентъзи специално за по-малките. Такива са опитите на Златко Енев с трилогията му „Гората на призраците“ („Пан“, 2001), „Паркът на призраците“ (2003), „Пустинята на призраците“ (2005) и на Весела Фламбурари с издадената първа книга „Мина, магиите и бялата стъкленица“ от обявената „фантъзийна трилогия“ с общо заглавие „Приказки от горната земя“ („Симулини 94“, 2005).

**Опитът на Златко Енев** е забелязан от институциите – „Паркът на призраците“ е получила наградата на Съюза на българските писатели за най-добра детска книга за 2003 г. Тук ни интересува **стратегията на автора**

---

<sup>1</sup> Публикувана в електронното списание LiterNet, 11. 02. 2005, № 2 (63); в сп. „Култура, критика, комуникация“, кн. 3, 2004; Литературен вестник, бр. 7 от 23. 2–1. 3. 2005, г. XXV.

към малкия читател и затова ще се обърнем към творческата история на романите, споделена в интернет-сайта на книгата: там се обяснява, че те започват като идея за компютърна игра, после се пробват поредица комикси и накрая се стига до „фазата“ книга. Важно е уточнението, че причината за преминаване от комиковия към романовия вариант този път не е финансова (както от виртуалната игра към комикса), а съдържателна: „... скоро се оказа, че тази форма просто не съответства на обема на идеите, които искахме да представим в „Гората“<sup>2</sup>. Тук виждам най-плодотворната взаимна провокация на автор и читател и преодоляването на алтернативата компютърна игра – книга. Авторът започва със създаването на един интерактивен наратив заради интереса на читателите. После, заради вътрешното развитие на идеите, които вече са заложили, а защо не и заради продължението на собствената авторска игра, той се „предава“ на „времето“ литература, увеличавайки читателя след себе си. Така той не се бори срещу вакуума на аудиовизуалната вселена, обгръщаща детето, а **създава шанс да интегрира класическата книга за деца в съвременната хипервизуална култура на децата.**

Още по-важен се оказва шансът в самия текст да се интегрира култура. В този смисъл обявената от автора „книга игра“ предлага играта на няколко равнища: за детето читател, което се впуска в приключенията на Ането и самото то попада в омагьосан свят игра, който му разкрива възможности да научи нещо повече за себе си; интертекстуалната игра на самия автор да извлича, комбинира в наратива си фрагменти и идеи от фолклорната и литературната приказка до текстовете на Бийтълс. За участие в такава „игра“ е възможно да бъде провокирана и критиката. Ако вземем за пример дори само името на героинята – Ането, литературните историци на детската книга веднага ще направят връзка с едноименната героиня от едноименната повест на Ангел Каралийчев. Но това „умилително“ сравнение се блокира от по-същностната връзка с героинята на Луис Карол Алиса. Пък и литературните образци, които захранват фантазията на съвременното Ане, имат повече общо с „Алиса в страната на чудесата“, отколкото с Андерсен например (в текста се споменава, че Ането е чела „Хари Потър“ и „Властелинът на пръстените“). Ако се върнем отново към българската традиция, ще си спомним и за едно друго Ане от по-близкото минало: от „Анини приказки“ на Стефан Цанев. Езоповият език на автора им намира сякаш повече съответствие с политическите послания на случващото се в пространствата на „призраците“ на Златко Енев. Но и това няма да бъде достатъчно, освен че и оприличаването е външно. Межкултурните следи в романите са твърде многопосочни: сред тях откриваме и провокациите на романтика Хофман, на

<sup>2</sup> [http://www.ghostforest.com/ghostforest/intro\\_ghostforest\\_bul.htm](http://www.ghostforest.com/ghostforest/intro_ghostforest_bul.htm)

математика Доджсън, на физика Айнщайн и пр. – всички те проблясващи през изкусително непосредствената структура и език на приказката.

Поредицата на Златко Енев е доказателство, че **ако от старата вълшебна приказка можем да извлечем (житейска) философия, то съвременната литературна приказка често се оказва продукт на философска и литературна игра**, която вражда различни философии и културни знаци. Тази теза не е подсказана от факта, че авторът на поредицата е философ, въпреки че философското му мислене има значение за качеството на получения художествен текст.

**Фентъзи-романът на Весела Фламбурари** не тръгва с „артилерията“ на съпътстващите го компютърни продукти, като комикс, интерактивна игра и т.н. И това не е случайно, а отговаря на авторовата перспектива към приказния свят. Главната героиня, Мина, е осиновено дете, отглеждано в сред книги, а двамата близнаци, които стават нейни спътници в приключенията, живеят с баба си, изолирани от лаптоп, телевизор, DVD и пр. Светът на приказното започва там, където свършва съвременният електронен свят. Докато Златко Енев свързва високите технологии с класическия текст, Весела Фламбурари носталгично откликва на фолклорно-митологичната българска традиция (интересно е, че и двамата автори живеят в чужбина). Така **универсалният модел на фентъзито се изпъстря с български етнически знаци**: реалии от българския бит и обичаи, фантастични образи от фолклора и съвременни български топоними. Тази смесица от разноредни знаци има за цел да наложи български щемпел върху матрицата. Но едва ли от тази рецепта ще се получи истинска амалгама на родното и универсалното. Важното в случая е, че романите на Весела Фламбурари търсят отговор на проблема, може ли да съществува българско фентъзи.

Дилемата „пазарна книга“ – „естетически здрава духовна храна“, както би нарекъл естетически ценната книга за деца Петко Р. Славейков, е в явно напрежение при романа на **Емил Калъчев „Храбрите приключения на Бин и Бен“** („Хермес“, 2003). Питаме се: може ли само с „голи ключове“ да тръгнеш към детския свят, като не знаеш всъщност какво ще отключваш? Авторът добре чувства тръпката на приключението – тайната: „...*във всяко странно нещо има някаква тайна. Такава тайна се криеше и в странните неща, които се случиха на Бин и Бен*“. Но този „приключенски“ свят е превърнат в паноптикум от роботи, чипове, корпорации, стражари и... златни ябълки. А езикът, който споява безразборните цитати, може да отговори на някоя постмодернистка „секретна“ задача, но не и на **съвременното дете, което продължава да се нуждае от хармония и образец**.

Съвременният български роман за деца, наред с описаната тенденция към отваряне „навън“, прави опит да продължи родната традиция от 70-те и 80-те години на 20. век. Безспорно най-доброто му

постижение е „Сламено сираче“ на Георги Мишев. Това е линията на отразяване на съвременната социална „нашенска“ реалност, даже когато е свързана с носталгично връщане назад.

Нека отбележим тук книгата на Росица Чернокожева **„Павел не е сам на света“** („Карина М“, 2002). Отделните разкази (жанрът по-скоро е цикъл от разкази, а не роман) предлагат въображаемата среща на едно дете с героите от любимите му книги: „Пипи Дългото чорапче“, „Алиса в страната на чудесата“, „Мери Попинз“, „Мечо Пух“ и „Малкият принц“. Всъщност книгата е опит за непосредствен диалог с посланията на незабравимите книги, с оставащите за цял живот реплики от тях в детското съзнание. Идеята, че в психичната ни биография остават белези от художествените образи, с които сме се идентифицирали някога, е сама по себе си интересна. Интересен е опитът да се направи книга за деца от нещо като „преговор“ на най-доброто от световната класика за деца, така както авторката го разбира; при това изпъква интерпретационният, а не наративният подход. Другата идея очевидно е да конфронтира/диалогизира съвременната действителност на едно българско момче с представите и ценностите на героите от тези книги. Сблъсъкът обаче не е ли твърде външен, за да изрази от тази гледна точка психичния свят на детето. Съвременното присъства само като отделни щрихи в диалога с любимите герои. Но въпросът, който поражда романът, е: може ли да провокира този диалог продължение у читателя?

Романът **„Смокиново момиче“** („РИК-I-C“, 2001) на **Петя Александрова** обсъжда в реалистичен ключ въпросите, които вълнуват едно момиче при навлизането в пубертета и които невинаги може да зададе на майка си (особено ако е израснало в среда, съхранила някои от патриархалните ценности, на първо място моминската свенливост). Това е детството на сегашните зрели хора у нас – лишено от „цивилизационните“ придобивки на последните десетилетия. Авторката залага на общото в природата на юношите – „винаги жадни за приключения, готови за игри и пакости, любопитни и докачливи, влюбчиви и наивни...“. Това е вярно. Но нейното верую, изложено в обръщението ѝ към читателите, дали е сверено с днешния рефлекс на тийнейджърите и достатъчно ли е да ги провокира да посегнат към книгата?

Най-диалогизиращ с романовата традиция е **„Сламено сираче“** („Егмонт“, 2004) на **Георги Мишев** (единственият утвърден романист от разглежданите). Разказвачът се чувства истински свободен да заиграе с формата. Така в тази професионална писателска игра структурата на романа иконично започва да наподобява детската игра – с честите „прекъсвания“ – „за хрумка“, „за лош спомен“, „за размисъл“, „за клип“, „за речник“ и т.н., които придават мозаечност на повествованието. **Думата „клип“ се появява достатъчно често, за да насочи към възприемане на структурата като съставена от наративни клипове със силно сценарийно излъчване.** Смисъла на тази (псевдо)наивна фрагментарност намираме загатнат

в глава тринадесета: „Животът ли бе роман, или романистите го режес-  
ха като торта на малки парчета, за да го поглъщаме по малко и да ни  
се услажда? На късчета. На хапки. На малки глътки“. Амбицията на  
Георги Мишев е да **направи своя „снимка“ на действителността от  
90-те години през погледа на едно дете, стоплена от сентимента на  
разказвача към детството.** Посланието сякаш е следното: **действител-  
ността се променя, емоцията остава;** топлината може да премине през  
времето, както дядомишоновиият „кютюк“ продължава да изпълнява „спо-  
койно и без перчене“ предназначението си – да топли. Това гласи и последно-  
то изречение – сентенция: „**Защото, който успее да стопли сърцата на  
другите, ще стопли най-добре собственото си сърце**“. Това е утехата,  
която писателят предлага на днешните деца, наречени „виртуални сламени  
сирачета“.

\*

**Големият въпрос е: имат ли децата нужда от това – да прочетат  
себе си през реалността и така да бъдат социализирани, или неисто-  
во желаят да открият и изживеят своята вътрешна реалност чрез  
архетиповите схеми на митичното мислене, дори и то да е елемен-  
таризирано (жаргонизирано) в днешната масова литература за деца  
(а и не само) – фентъзито?**

Другият днешен въпрос е как да претворява литературата за де-  
ца все по-голямата социална, а оттам и екзистенциална самота на  
днешното дете. В този смисъл заглавието на книгата на Росица Черноко-  
жева – „Павел не е сам на света“ – звучи повече заклинателно, отколкото  
реалистично. На всички нас е обясним този скрит патос, който в книгата на  
Георги Мишев „Сламено сираче“ се превръща и в скрита болка.

## ЛИТЕРАТУРА

Морен 1995: Морен, Е. Духът на времето. София.