

ДРУГИЯТ АДРЕС

(Наблюдения върху творчеството на Светослав Минков)

ВАЛЕРИ СТЕФАНОВ

Коя съдба е за предпочитане — да бъдеш в лехата и да усещаш сигурното присъствие на своите събрата, или да си самотно и екзотично цвете, чиито родители са далечни литературни ветрове? За вече избралите подобен въпрос отдавна е изгубил значение. Но за литературната история съдбата на екзотичните цветя е все така интересна, тя продължава да търси връзките, дълбоко скритите подземни сокове, дали сила на едно или друго явление.

Избраното от Светослав Минков сега пронично ни гледа от кориците на неговите издания — кактусът. В книгата си „Насаме със Светослав Минков“ Симеон Султанов, един от най-добрите познавачи на писателя, с лаконични, но точни изречения щрихира необикновеността на явлението. „Един писател без следовници. Нямаше учители в нашата проза. Нямаше и ученици.“¹ Все пак на анкетата за предпочитаните от него прозаисти Минков отговаря — от българските — Алеко Константинов и Йордан Йовков. Но истинските учители, и то в началните класове, както неведнъж е отбелязано, са други, споменаваните имена са Хофман, По, Еверс, Майрикс. Родът е не само почета, както би се изразил Тияниов, но и далечна, „екзотична“.

Литературните изследователи са прави до голяма степен и за друго — за липсата на преки литературни наследници, а засега не виждаме да се задават и внуци. Погледнато в един по-общ типологичен план обаче, наследството все пак е видимо — Минков разви и пренесе гротеската, обогати палитрата на иронията и пародията, без които днес не можем да си представим голяма част от успехите на съвременната ни белетристика. Той направи сериозни усилия за фикционализирането на нашата проза, която десетилетия наред следеше доста отблизо и стриктно своя обект. Като традиция Минков означава немалко и за развитието на хумористично-сатиричната ни литература — много шлифовани негови похвати отдавна са здраво залегнали в нея.

Въпреки осъзнаването на всички тези неща, не можем да отречем факта, че сериозната проблемно-стилова продуктивност на Минковото творчество е до голяма степен прерязана. Днешната повествователна свръхусловност в лицето на творци като Йордан Радичков, Ивайло

¹ Симеон Султанов, Насаме със Светослав Минков. С., 1972, с. 9.

Петров и др. се движат по съвсем различни пътища. Тъкмо това присъствие—отсъствие на Св. Минков е вече готов изследователски проблем, който си заслужава и времето, и усилията.

Настоящите разсъждения върху творчеството на белетриста ще бъдат насочени главно в две насоки — особената условност на културния контекст, с който се борави, и характеристиките на един не толкова забележим, но важен според нас персонаж — образа на читателя.

Голяма и от литературноисторическа гледна точка може би най-важна част от своето творчество, както е добре известно, Светослав Минков създава през 20-те и 30-те години на века. Да се приведат исторически и литературни характеристики на това време тук е излишно — те са достатъчно добре и изчерпателно направени. Ще обърнем обаче внимание на два аспекта от културния облик на епохата, които изглежда играят немалка роля по отношение творчеството на Минков. Това е, от една страна, битието на пресата, на т. нар. средства за масова информация, и, от друга — на науката, научните новости.

Вестникът и списанието като културни форми, като особени участници в кръговрата на обществения живот достигат за разглеждания период висок интензитет на своето присъствие и значение. Тук става почти всичко — заявяват се мнения — групови и частни, изясняват се отношения, водят се полемки и се подписват съглашения. Прегледът на пресата от онова време открива пред очите на читателя един пъстър килим, в който политически новини и културни събития се редуват с всевъзможни съобщения и сензационни открития, с полезни съвети и призови за записване в курсове по какво ли не. Това е златното време на бързата новина и сензацията, на факта, който само след миг е вече стар и ненужен. Докато прогресивната и истински демократична преса се стреми да утвърждава хуманните стойности на културата, буржоазните издания всеячески се стараят да отворят вратите на масовата културна консумация. Шумният и креслив хор на тези издания се стреми на всяка цена да грабне вниманието, да превърне реалната и драматично-сериозна социална проблематика в низ от случайни и сензационни събития. Тук става своеобразното разпадане на целевата мощ на културата, непрекъснато се набива в очи собственото ѝ „фейлетонизиране“, ако си послужим със сполучливата метафора на един от нейните големи и страстни критици — Херман Хесе.

Вестникът се превръща все повече и повече в един деспотичен макроянр. Тук разказът и стихотворението стоят редом с рекламата и съобщението — те функционират като четива сред други „четива“ и като последица от това пространствено изравняване им става все по-трудно да опазят себе си, своята естетическа автономност. Времето е такова, че настойчиво превръща културните факти в продукти, в блюда, които днес могат да фигурират в листата и менюто, но утре могат да бъдат изтрети. Релативизирането на стойностите чрез изтиквания напред фетиш на бързата новина е изпитаният прийом на буржоазната масова култура. Тъкмо тук е впрегната и науката. Нейните „изделия“ са сведени до сензационни съобщения, днес трескаво употребявани, утре с досада захвърляни. От гледна точка на този контекст могат да бъдат видени и самите разкази на Светослав Минков.

Добре известен е фактът, че писателят е търсел и събирал из вестниците съобщенията за ефектни събития, курьози. Известно е, че много от неговите разкази имат пряк подтик от пресата. Едва ли това

е липса на въображение, с което сам Минков се шегува в един от разказите си. При това да не забравяме и обстоятелството, че той е минал през фантазмагоричните видения на дябололизма, че е люлян в мрежите и конвенциите на неговата условност.

Всъщност чрез своите „вестникарски“ теми Минков рязко навлиза в самата същина на фейлетонизиращата се култура. По този начин можем да видим неговия художествен обект като една друга „реалност“, преминала през машинните и пресите на буржоазната масова култура и поради това силно стилизирана и стандартизирана. Тук много често се срещаме с вече „станалото“ във вестниците, с разпространеното от тях. Ще видим по-късно как самите разкази на писателя обсъждат битието си в пресата и принудите, с които са задължени да се съобразяват там. Сега ще отбележим много честите отправки и позовавания на вестниците, срещащи се в тези разкази. В „Американското яйце“, или „Made in USA“, именно „световните вестници“ разгласяват „новината за успеха на професор Честер Частертон“. В „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“ отново „по страниците на световните вестници започнаха да се появяват чудновати съобщения и реклами“. И историята на „Жената в златния ковчег“ — „прочутата мадам Лили“ — се оказва подробно описана от вестниците преди няколко години“. В разказа „Защо останах без двойник“ изгубеният етерен събрат се търси чрез обявление във вестниците: „Намислил съм да потърся моя двойник чрез вестниците. Просто ще дам едно обявление и ще го замоля да се върне при мене, като му обещаая, че няма да го наказвам за неблагоприятството му.“

Примерите могат и да се увеличат, но и тези са достатъчни като доказателство за особеното иронично позоваване на вестникарската актуалност и достоверност. Огромна част от Минковия художествен свят сякаш е отлепен, изстърган от злободневните страници на пресата, където кипи един пъстър, но тривиализиран живот. Във вестниците за разлика от „сивото всекидневие“ светът е интересен, калейдоскопичен, бързо променящ се. Един откъс от разказа „Дамата с рентгеновите очи“ съвсем пряко ни представя измамливо-игривата същност на това пространство: „Уважаемите посетителки седяха в дълбоки металически кресла и прелистваха разсеяно по едно илюстрирано списание, между чинто страници, наред с тържествените съобщения за предстоящи шахматни турнири и нови полярни експедиции, се криеха още и новините, че Уелският принц минал неотдавна из Лондонските улици с червен фрак, или че индийският махараджа Хария Трибхубана Юи Бахадур Шумшаре пристигнал благополучно в Ривнерата.“ Тук можем да видим доказателство не само за ироничния стил на Минков, но и за онова, за което стана дума преди малко — пъстро-тривиалния облик на жълтата буржоазна преса. В нея нищожеството на фактите намира оправдания в пикантността и популярността на личностите. Така, на пръв поглед ненатрапливо, наред с голямата си тема — откритие за горчивите плодове на утвърждаващата се технизация и роботизация на света, Минков поставя за художествено обсъждане и другия си голям въпрос — за новото битие на културните форми и за мястото на човека сред тях.

Писателят не само търси теми и сюжети в пресата, там е и законното местожителство на неговите разкази, фейлетони, приказки. „Бележките“ към разказите сочат десетки имена на списания и вестници, където са публикувани те — да изброим само някои от тях: „Сила“,

„Хиперион“, „Вестник на жената“, „Ек“, „Развигор“, „Златорог“, „Литературен глас“, „Съвременник“, „Прожектор“ и пр., и пр. Вярно е, че най-значителните творби на Минков виждат за пръв път белия свят в сериозни литературни и културно-обществени издания, но това не отменя въпроса за принципния „битов“ натиск, оказван върху литературната творба в системата на културния макрожанр. Затова и друга важна тема на писателя е тази за променящите се способности, по които става възприемането на културните ценности, и в по-тесен аспект на самата литература.

Направените дотук наблюдения са в състояние да ни подсказат и някои предварителни изводи за условността в творчеството на Светослав Минков. Винаги е старателно подчертавано, че природата на литературната условност е доста сложна, че тя се разполага на няколко „онтологични“ равнища. Очевидно и ясно е, че като художествено явление светът на Минков е условен, той е „претворена действителност“. От друга страна, поради своята категорична „несверяемост“ с конкретната реалност, поради фантастичната си неправдоподобност той, ако използваме определенията на редица изследователи, притежава вторична условност. Това е условността, която се самоозначава, която е обърнала собствения си пръст към себе си.

В разказите на Минков обаче съществува още един план на усещана несъвместимост, за който беше загатнато по-горе. Светослав Минков претворява реалност, която вече веднъж е „претворена“, интерпретирана от различните форми на масовата култура. Това е творчество, което не толкова имитира реалност — битова, психологическа и пр., — а разсъждава за начините, по които реалността бива „прочитана“ (и захвърляна) от едно манипулирано обществено съзнание.

Тук вероятно може да бъде възразено, при това с голяма доза основание, че всяка реалност, която „попада“ и се усвоява от индивидуалното съзнание, вече е била „културна“, т. е. тълкувана и употребявана ценностно. Това безспорно е така и тук закономерно достигаме до социалната детерминираност на съзнанието, до далечните механизми, които го моделират и управляват. Така или иначе обаче „предишното“ тълкуване на реалността в художествената литература обикновено остава неназовано, невидимо, то е прикрито зад маската на индивидуалния художнически почерк. Докато онова, на което наблюдаваме при Минков, е именно съзнателното, означеното „разцепване“ между личното и общественото тълкуване на света.

Герои на тази проза са социалните ритуали, през чийто филтри става моделирането на индивидуалния поглед в капиталистическото общество. Но като всички ритуали, изгубили синкретичните си основания, и тези са условни, манипулативни. Вестникът тук е не само вестителят, услужливият подносвач на новини, а все повече налага привилегията си да бъде тълкувателят, авторитетът. Той йерархизира съобщенията, решава кое до кое да стои, той е аранжьорът на парадната витрина на ежедневието. Читателят, минаващ покрай нея, трябва непрекъснато да бъде захласван, да бъде придърпван от тротоара из собствените проблеми и грижи.

Вече можем да назовем по-отчетливо това трето ниво на условност в прозата на Светослав Минков. То се реализира в интерпретацията на едно пределно театрализирано и поради това „изкуствено“, напълно условно, социално пространство. То е невероятно поради абсурдността на похватите си и антихуманната същност на целите си, но,

уви, е дълбоко реално и трагично като резултат за отделния индивид. Като обект на изследване това равнище на условност е много трудно и неподатливо. Ако ни е позволена тавтологията, тук художествената условност се гради съвсем пряко и откровено върху „осъзнатата“ условност на буржоазните форми на култура, върху изкривения образ на масовото потребление.

Видени от тази гледна точка, разказите на Светослав Минков разкриват още една своя съществена особеност. Те не само се позовават на вестниците и уточняват чрез тях „достоверността“ на изложението си. Много често те буквално се стремят да говорят чрез стиловете и жанровете на вестника. Тук можем да срещнем и обявата (разказа „Една възможна утопия“), и рекламата („Жената в златния ковчег“), и дневника, този толкова обикнат от тогавашната преса жанр („Дамата с рентгеновите очи“), и официалния държавен документ („памятния“ манифест на Бодил III от разказа „Това се случи в Лампадефория“), и политическия памфлет (редица особености на „Филантропична история“), и дори много популярния по онова време жанр на научната беседа („Разказ с витамини“). Тук ще срещнем и скороговорката на политическата статия, и интимната уговоръчност на очерка, и кокетиращите с достоверността си принципи на репортажа. Жанровата картина на вестника сякаш е преляла в тези разкази, разбира се, с една друга цел, и с друг ценностен знак.

Чрез всичко това Светослав Минков успява да постигне нещо много важно — да прехвърли сражението на самата територия на масовата култура, там, където тя се чувствава най-уютно — буржоазната жълта преса. Съвсем вярно и точно е наблюдението, че Минков изгражда собствения си белетристичен стил като съпротива срещу диаволическата поетика, която обаче оставя трайни черти и върху зрялото му творчество. Милена Цанева отбелязва това в очерка си за писателя: „Оформянето на оригиналните художествени похвати на Св. Минков започва още от неговите първи, отречени по-късно от автора си книги, и в стиловия облик на неговото зряло творчество завинаги остават зафиксирани следите на изминатия от писателя творчески път.“²

Към този извод можем да добавим и мнението, че вече зрелият Минков изгражда стила си и като своеобразен диалог съпротива със стиловете на вестника. Иронията и пародията са здравият хоросал, благодарение на който тяхното многогласие се превръща в индивидуален почерк. Влезли веднъж в системата на литературната творба, тези жанрове и стилове стават необходим конструктивен елемент, който обикновено е в напрегнати отношения с фабулата и със самия тон на описанието.

Но има и нещо друго — особено интересно и показателно за фикционалната мрежа, която разказите на Минков плетат около пресата, и начините, по които тя се занимава със своите обекти. Самите творби на Минков се изграждат като „имащи“ особено съзнание за себе си. Те се чувствуват като част от списанието, негов жанр и като такива се грижат за битието си в пресата. Те иронично имитират готовност да изпълняват нейните нареждания, да се „орязват“ там, където свършва отреденото им място. Много показателен в тази насока е край на разказа „Една възможна утопия“. Благодарение на поредното „научно“ откритие — апарата фантаскоп, човек вече може „да вижда всичко,

² Милена Цанева. Профили и етюди. С., 1968, с. 120.

каквото пожелае. . .“ По-нататък в разказа, както е редно, следва описание на приключенията с този фантаскоп, в който са вплетени доста злободневни идеи. Сред тях заслужава особено внимание визията към т. нар. обществено мнение. Чрез умела пародия на задъханите вестникарски текстове, които са призвани да бъдат глас на това мнение, писателят демаскира не само лъжепуританския морал, но преди всичко одеянията, в които той се стреми да се преоблича и крие.

Но ето че краят на разказа е мотивиран именно като прекъснат от редактора, който се е „вмъкнал незабелязано в стаята“. Ни повече, ни по-малко редакторът поставя следното условие за завършване на творбата: „Вашият разказ не трябва да бъде по-голям от седем страници! Не забравяйте, че списанието съдържа и друг материал: стихове, статии и отзиви за новоизлезли книги.“ Иронията в случая е явна, но още по-явно е и имитираното тук самосъзнание на жанра като част от един по-голям културен макрожанр — списанието. Изобразените закони на списанието, тая престижна територия на печатните текстове, достигат дотам, че могат да пропъдят самите „видения от очите“ на скромния притежател на фантаскопа — създателя на художествени произведения.

Условността тук сякаш е повдигната на квадрат — в художествената тъкан присъствуват обекти, които притежават особена автономност и спрямо реалното, и спрямо изобразяваното битие. Произведението вече обсъжда не героите, не похватите си, а собствения си макрожанров живот. Като прибавим към всичко това и обръщащото двусмислие на иронията, нейното категорично-предупреждаващо ни „уж“, ще осъзнаем за пореден път принципната сериозност и дълбочина на Светослав-Минковата проза, която на пръв поглед ни предлага лесно разчитаеми фейлетонни проблеми.

Пряко свързан с разглежданите досега особености е образът на читателя, изграждан в разказите на втореца. Нерядко в критическите текстове се промъкват твърдения, че Светослав Минков пряко разговаря с читателя. Дори да приемем думата „пряко“ като неангажираща метафора, все пак подобна постановка е доста некоректна спрямо особеностите на тези разкази. Известно е, че всеки художествен текст съдържа в себе си своя умопостигаем адресат, който оформя стратегията на неговите съставки — от фабулата до стила. Като част от кръговрата на непрекъснатото създаване и възприемане на една художествена реалност, текстът по особен начин предусеща компетенциите и реакциите на своя възприемател. Затова по сполучливата забележка на един изследовател той притежава свои способности за контрол на тези реакции.

Но освен умопостигаемият възприемател, заложен в текста, много често, както е и случаят със Светослав Минков, се появява и зримо представеният образ на читателя. Той може да бъде мълчалив събеседник, оформящ диалога на разказвача, но може да присъствува дори като герой на повествованието. Образът на читателя в такива случаи е съвсем конкретен, лесно е да бъде и зримо нарисуван. Обръщението към читателя не нулираме и свързано и с още една метаморфоза в произведението — това е превръщането на разказвача в образ на автора. Читателят и авторът като персонажи имат обикновено извънфабулни функции — те са призвани сериозно или иронично да обсъждат разказаното, начините, по които е представено „станалото“.

В българската литература „разговорът с читателя“ е много добре познат и доста старателно прилаган повествователен принцип. Както

точно е отбелязано от изследователите, във фрагментарния тип разказ преди Минков разговорът с читателя обикновено е сериозен и съдбовен. Той идва да уплътни изображението, да постигне още една, смятана за необходима, гледна точка спрямо него. В такива случаи авторът и читателят стоят най-често на едно познавателно равнище, те са или идейни съмишленици, или се стремят да се приближат, да станат такива. Между тях иронията и подигравката трудно могат да намерят място, да не говорим за издевателството.

Съвсем друго е положението при Светослав Минков. Образът на читателя при него е изграден по съвсем други модели и тъкмо те ще бъдат обект на по-нататъшния интерес. Много еа, почти няма разказ, в който „драгийт читател“ да не наднича любопитно от страниците. Дори самата честота на появата му вече е в състояние да ни наведе на мисълта, че става дума за нещо повече от обикновена ирония спрямо него, от традиционно възпроизвеждане на хумористичен похват.

Един от най-интересните разкази в това отношение е „Сламеният фелдфебел“, затова и неговото разглеждане заслужава по-голяма обстойност. Творбата е рамкирана от читателското „внимание“ и присъствие. Тя започва с традиционното интимизиращо обръщение „Ти, драги читателю...“. Оказва се, че това обръщение е призвано да актуализира една част от житейското познание на изображениия читател. Съвсем любезно и иронично е изразена увереността, че той „поне веднъж в живота си“ е виждал „някои от ония сламени хора, които новобранците мушкат с пожовете на пушките“. По-нататък, след като е уточнено, че именно сламеният чуел ще бъде герой на разказа, следва „горещата молба“ — уговорка към „любезния читател“, да запази „в тайна всичко, което ще прочете по-долу, за да не се правят после всевъзможни погрешни заключения от страна на някои заинтересовани люде...“. Така разказът още в началото си щрихира познавателния облик на своя „читател“. Той ще разиграва историята в полето на неговата примитивна житейска компетентност, ще издевателствува с неговото чувство за „идейна“ гайна.

По-нататък всеки новопоявяващ се в разказа персонаж ще бъде представян на читателя, но така, че да се покаже неговият поглед, който примитивно идентифицира разказаното със своя познавателен опит. Само „тоя, който е служил войник“, ще знае най-добре какво представлява фелдфебелът, наречен „майка на ротата“. Житейската компетентност все по-настоятелно се призовава да усвои разказаното, да го направи „свое“. Ставащото отсега нататък в разказа ще бъде представяно с ирония, именно като вече интимно усвоено от читателя и разказвача — „нашият сламен човек“, „нашият полк“, „нашият герой“. И когато разказът вече е завършен, а фабулата изчерпана и известна на читателя, следва неочакваният въпрос: „Какво стана по-нататък?“ Верен на намеренията си да иронизира житейско-вживяващата се установка на своя „читател“, Минков продължава да моделира неговото слово в желаната насока. Той дори сам взема присърце неговите тревоги: „Ще запитате: мигар казармата остана без чуел?“, сякаш за да нанесе последния щрих върху гротеския му образ.

Безспорно едно от възможните тълкувания на „читателя“ в този разказ е той да бъде видян като част от иронията към явно ограничената представа за литературата, където произведението не е духовен мост между собствената си условност и реалния свят, а просто е верига от действия и интриги, за която най-важен си остава въпросът „Какво ста-

ба по-нататък?" Това е сериозната реплика на писателя срещу подобни правила за възприемане на самата литература.

В един друг план този образ е лесно да се види и като своеобразна полемика и борба за утвърждаване на нови отношения между творбата и читателя. Може да се каже, че литературата чрез различни похвати сама подготвя аудиторията си за промените, които стават с нея, за новия тип условност, станал нейна характеризираща черта. Тя сякаш трябва да премине отвъд границите на собствените си „измислици“, безкрайните игри с повествователните дистанции, с пародията и иронията, за да докаже, че не битовото, а проблемното разпознаване на изобразените от нея обекти е съкровената ѝ цел.

Така изграденият образ на читателя може да бъде видян и от гледна точка на вече изложените разсъждения за „вестникарската“ установка в разказите на Светослав Минков. Изобразените възприемателни реакции всъщност подсказват за заплашително нарастващия прочит на литературата през очилата на масовата култура. Най-важна за това възприетавано от вестниците читателско съзнание е фактологичността на съобщенията — разказът неслучайно отделя толкова внимание и място да доказва „истинността“ си, да търси примери и подкрепа на твърденията си. Тук е пародиран целият механизъм на вестникарската достоверност.

В същото време разказът изобразява и собственото си възприемане като сериал, като четиво с продължение. За буржоазната преса от времето това е обикнат приюм — с продължение се печатат мемоари и дневници, екзотични пътеписи и художествени произведения. В техния край стои неизменното „следва“, което провокира интереса, дразни любопитството. Въпросът „Какво става по-нататък?“ е оня, който държи в напрежение, осигурява абонати, гаранция е за стабилния оборот на масовите продукти. Разбира се, „с продължение“ се публикуват и много сериозни материали, някои дори останали в литературата ни, но тук говорим за негативните страни на похвата, ония, които са поставени в пряка услуга на буржоазното масово потребление.

Явно Светослав-Минковият разказ се гради едновременно върху фантастична, парадоксална ситуация и върху изобразените начини, по които тя функционира в едно моделирано не от литературата, а от пресата читателско съзнание. Броят на примерите в подкрепа на такова твърдение може да бъде доста внушителен.

Иронията спрямо фактологично-уточняващите претенции на разглеждания тип читател дава баграта на не една и две творби. В „Made in USA“ се изобразява „вервяването“ на направеното „научно“ откритие: „Разгръщаха се всевъзможни книги, два пъти по-дебели от библията, правеа се справки, произнасяха се латински имена.“

Нещо повече, и самият читател неведнъж е подканян да посегне към някой справочник, за да укрепи знанието си за разказаното му. Ето края на споменатия разказ: „В четиринадесетия том на тая енциклопедия, от страница хиляда деветстотин четиридесет и втора до страница четири хиляди осемдесет и шеста е публикувана подробна животопис на покойния професор Честер Частертон заедно с няколко десетки негови портрети. За справки читателят може да си послужи с поменатата енциклопедия, където е отбелязана така също и тая подробност, че голоперото чудовище изскочило из яйцето с една малка табличка на шията си.“

В „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“ голямото откритие на

Хераклит Галилеев предизвиква нова вълна от справочно усърдие: „В Тумбукту, в Камчатка, в Нова Каледония, в Сингапур хората разгръщаха картата на Европа и търсеха с любопитство малката държавица България.“ А разказът „Това се случи с Лампадефория“ започва направо с призив към читателя да установи местоположението на описаното събитие: „Разгърнете който искате атлас и потърсете в него страната Лампадефория.“ Тук, разбира се, приемът веднага е разкрит — няма такава страна, никъде не е отбелязана, но все пак тя съществува в един друг свят — като алегория, като художествена фикция — знак за реални проблеми.

Очевидно чрез иронията Минков отново показва своята загриженост за трудната съдба на изкуството сред натиска на хилядите прагматизиращи и стандартизиращи човека дейности. Преклонението пред точността на науката, пред бога факт, е удар в сърцето на художествеността, то е оковането на самата фантазия. „Ала няма шо“, ще възкликне с горчива усмивка при едно от поредните си обръщения към читателя авторът — „нали и ти, и аз сме хора съвременни и обичаме истината?“

Много интересна с оглед на тези проблеми е и една друга творба — „Разказ с витамини“. Наистина в него има пародия на определен тип разказване, насмешка над бездарни съчинения, но по-същественото според нас е обсъждането на начините, по които функционира книгата. Нейната изконна среда в буржоазния свят се оказва масовата култура, правото ѝ да бъде „тлъста плячка“ за читатели и „критици“. Книгата е част от тоталната консумация, в която са указани и калориите, и витамините: „Да, битовият роман съдържа най-голямо количество витамини. В него има и сено, и крави, и агнета, и прясно мляко, и чеснов лук, а всичко туй е неизчерпаем извор на новооткритата енергия.“

Безспорно и тук, както и в поставената на края на разказа „Забележка на автора“, има антисциентичен патос. По-съществен обаче е патосът срещу премерената и дозирана употреба на културните продукти. Авторът е принуден да „твърди“, че „настоящият разказ има всички качества на научна беседа и читателят не бива да мисли, че си е изгубил времето, като го е прочел“. Неслучайно и краят на творбата предлага именно правила за нейната консумация по примера на всичко останало — историята трябва да се прочете бавно с „дълбоко вдишване при отворен прозорец“.

Така самата литература изобразява себе си като загубила духовния си синкретизъм, провокативните си способности, тя се превръща във витамин, в обикновено терапевтично средство, чието предназначение е да откъсне някого „от тревожната действителност на днешния век“ и да го пренесе в „царството на сънищата“. Но това всъщност е друг изпитан похват на буржоазната манипулация — като обръква стойностите и непрекъснато ги размесва със сурогати и ерзацпродукти, тя успява да създаде един илюзорен халюциативен свят. По този начин и самата култура става добре уреден пансион за инфантилни, изграден далеч от реалните проблеми на живота.

Така добиват нови измерения и Минковите идеи за мястото на науката. Авторът настоява за осмислянето на ставащото в нея, за измерването му с човека. В бясно въртящия се паноптикум на непрекъснато измисляне (научно и псевдонаучно) се губи неговата цел — човекът — това е факт, който писателят хуманист не може да отмени.

Светослав Минков не би постигнал проблемна пълнота на своето изображение, ако в него не бе намерил място още един аспект от битието на индивида в клещите на буржоазната масова култура — въпросът за инструктажа, за вечните поучения, на които той е подложен. Самото водене на диалога с читателя, позоваването на практическия му опит, препратките към справки и уточнения, са вече ирония на способите, по които масовата култура провежда своята „разяснителна работа“, инструктажа си. Под сянката на този инструктаж на културния протребител е отредена единствено печалната роля на нехаен летовник.

Разказът „Водородният господин и кислородното момиче“ например много точно е изобразил дълбоко залегалите в индивидуалното съзнание тълкувателни клишета, с които се подхожда към литературата. Стандартизираното мислене неминуемо трябва да прекрачи през въпроси от рода „Какво е искал да каже авторът с това съчинение?“ и „Каква е идеята на този разказ?“. Зад глумите и каламбурите с читателя за пореден път се изправя въпросът за матрицираното производство на светогледни модели, за унифицираното безличие на културните реакции.

Към подобни изводи отвежда и краят на разказа „Лунатин... Лунатин... Лунатин...“, където финалният фрагмент представлява един смислово близък до вече разгледания „Разговор между автора и читателя“. Тук отново е пародирано и четенето на литературата като вестник, като безкрайно продължаващ любовитен сериал.

Тъй като досега се занимавахме, в един по-широк аспект, със стиловете на културно общуване в разказите на Светослав Минков, необходимо е да обърнем внимание и на микронивъта, в които те съществуват, и на последиците, произтичащи от това. Голяма част от творчеството на писателя може да бъде видяна не само като жанров, но и като стилъв колаж. Сприятелски и примирени, или настръхнали и враждебни, тук съжителствуват високото и ниското, стиловете на делника и тези на изящната словесност.

В споменатата книга „Профили и етюди“ Милена Цанева е направила много детайлни и точни наблюдения върху спецификата на писателския почерк. Ето какво отбелязва тя: „Изобщо за иронично-пародийния стил на Минков е много характерно обединяването в една езикова цялост на думи с различна стилна характеристика (новооглашен кооператор, тайнства на митническата литургия, апостоли на вегетарианската идея, безначален канцеларски хаос и т. н.). Но най-често това обединяване става в рамките на един цял пасаж или цяла фраза, където се редуват словосъчетания и лексика от най-разnorodни стилни пластове.“³ Стиловият разнობой, ориентацията на чуждо слово и, още по-точно — на начините, по които то битува в противостояща му среда, непрекъснато отнемат едни и налагат други характеристики на изобразеното.

В разказа „Човекът, който дойде от Америка“ има един пасаж, заслужаващ да бъде приведен като по-цялостен пример. В него сякаш са си дали среща стиловете на българската литература и тези на масовата култура: „Вие сте виждали сушени сливи, наизгани на връв. Така изглеждаха и малките черни букви, слепени една о друга върху жълтеникавата хартия на писмото. Моята леля ни припомняше много забравени подробности из миналото. За тихата бащина къща с широки, сенчести стаи, по чиито стени мъждееха сънни огледала и тържеству-

³ Милена Цанева. Цит. съч., с. 171.

ваха свирепи ловджийски картини с невинно усмихнати ловци между лапите на разярени мечки. За светулките, които плуваха като зелени искри в тъмнината на летните вечери. За старата градинка, сред чиято висока трева пламтяха лехи с огнени латинки.“

Началото на цитирания откъс е играва реплика към читателя чрез снижаващото сравнение. То сякаш подготвя следващия стил „копейл“. Родната литература е представена тук чрез реквизита на традиционните прехласвания на ранния критически реализъм пред „латинките“ и „летните вечери“. Редом с тях са намекнати и високите дебелиновско-далчевски мотиви за „бащината къща“ и „сънните огледала“. А цялата тази картина е споена с образа на „свирепите ловджийски картини“ и „усмихнатите ловци“. До сериозното подава своя уродливо-озъбен лик кичовото, духовнопустото.

Пародията идва не само да осмее и подиграе, тя е призвана да покаже и нещо друго — жестокото словесно израняване на света, отсъствието на актуални ориентири, на човешки критерии, които да осигурят подредждането на стойностите. Кичът застрашава самите устои на културата, обезценява нейната функция на ценностен регулатор.

Всички разглеждани досега особености на Светослав-Минковия художествен свят имат своя съкровена цел — да се разкаже драматичната приказка за човека на „модерните времена“. Подобно на Чаплиновия герой и този човек е попаднал между страшните зъби на една гигантска и бездушна машина. На лостовете за нейното управление стоят, с цялата си привидна анонимност, законите на буржоазното общество. Вкарването на човека в машината е съпроводено с много старателни и прецизно провеждани операции. На първо място тук е грижата да се разруши самоличността на индивида, да се превърне той в културна марионетка. Изследователите закономерно наблягат толкова на марионетъчната техника при Минков. Тя е закодирана не само в похватите, тя е същина на изобразявания обект и патос на художественото послание.

Основна задача при обсебването на самоличността е превръщането на човека в консуматор, както и максималното ограничаване на неговите избирателни реакции. Видяхме чрез образа на читателя как Минков рисува една завършена рожба на подобна дейност. За реализиране на целите си буржоазното общество използва могъщото оръжие на масовата култура, която непрекъснато създава лъжливи клапани чрез своите медии. Унищожаваните индивидуални пориви у човека непрекъснато му отреждат ролята да се рови като слепец в „сметта“ на буржоазната култура, където се търкалят нейните лъскави, но лишени от човешка мяра продукти.

На безмилостен натиск тук е подложен и познавателният хоризонт на индивида. „Чудните“ неща непрекъснато му се показват и разказват, но те са далеч от неговата компетентност. Постоянните обръщения на Светослав Минков към читателя, както посочихме, носят и иронията, но и горчивия привкус на прозрението, че човекът е един културен бедняк. Вкаран в клетките на масовото потребление, той се е оказал въоръжен само с крехкото копие на битовия опит, но дори и то се използва единствено като ръжен за приготвяне на поредната порция емоционална или някаква друга „храна“. Изгубени са истинските стимули на човека, духовните сечива за тълкуване на ставащото.

Разказът „Сламеният фелдфебел“ е великолепна метафора именно на изчезващия човек, на неговото потъване в ролята. Под нашив-

ките не може да се открие нищо. Любопитният ще напипа там само слама и пустота. Така творчеството на Св. Минков може да бъде прочетено като модерна притча за изчезването на човека, за поглъщането му от машината на буржоазната масова култура.

Една сутрин героят от разказа „Човекът, който дойде от Америка“ ще открие да светят върху гърдите му три копчета — жълто, синьо и червено. Въпреки „радостта“ на героя, те са поредното предупреждение — не толкова срещу неовладяната стихия на науката, както обикновено с лека ръка сме готови да обобщим, а срещу загубването на човека в лишеното от духовни ориентири пространство на „модерните времена“, кокетливо закичени с дрънкулките на буржоазния вкус.

В заключение можем да кажем, че използвайки някои традиции и любими атрибути на буржоазната култура, Св. Минков чрез своето пределно условно и затова свободно за смели екскурси повествование, успя да проникне в самата ѝ сърцевина. Той взе на въоръжение, за да пародира и развенчае отвътре, принципите на такъв макрожанр като вестника и списанието. Писателят разкри механизмите, чрез които те градят своята митология и създават един илюзорен свят за човека в буржоазното общество. Чрез своите невероятни истории и „вътрешното“ им възприемане от образа на читателя Минков издигна преграда и срещу вестниковото, инфантилно-консумативното посегателство към художествената литература. По косвен път той защити нейното право да бъде проблематизиращ фактор в живота на обществото, а не да стане негова прикриваща завеса.

Но най-вече, пак да го повторим, Светослав Минков като истински писател хуманист защити правото на човека да бъде владетел на неподозирани духовни обеми — вечният контрапункт на „трите копчета“. Този неназован, но всъщност присъстващ и необходим човек — нека бъде умопостижаем образ в цялото творчество на писателя — беше и нашето важно основание за заглавнето на статията — той е „другият адрес“ на изстраданото Светослав-Минково послание.