

ГУСТАВ МАЙРИНК И НЕГОВИТЕ БЪЛГАРСКИ ПРЕВОДАЧИ

БОГОМИЛ НОНЕВ

1

Като подготвях тези страници, бях изправен пред един парадокс: разглеждам творчеството на писател, чиито книги имат художествени качества. Той е завоювал трайно място в историята на литературата. В същото време дължен съм да изразя своето дълбоко несъгласие с философско-естетическите позиции на автора на „Белият доминиканец“ и „Гולם“. Но Густав Майринк не бихме могли да изключим от онзи развоен кръг във вчерашния ден на изкуството и литературата, когато се появяват новаторските търсения на художниците, обединени около „Синият конник“ и „Мост“ в Германия, когато разцъфва социалната сатира на известното списание „Симплицисимум“, когато гръмва гласът на руските футуристи... С една дума, в периода в навечерието на Първата световна война мислещите и чувстващи хора на изкуството и литературата в Европа са завладени не само от амбицията да разгромят досадния академизъм в изкуството, превърнал се в стил и вкус на висшите банкерски, милитаристични и политически кръгове, но и да потърсят път към социалната тема, сатирата, изобличението в своите художествени пресътворявания на действителността. И тъкмо това прави частично и авторът на „Гולם“, писател, който принадлежи на своето време, като се домогва до страници, които го свързват с тенденциите на онези бурни военни години. Най-добрите му книги са интересни и днес, въпреки че страдат от остро вътрешно противоречие. У нас не може да не се възбуди несъгласие с този загадъчен свят на мита и окултните връзки, който така много е владеел разума и въображението на писателя...

Произведенията на Густав Майринк през последните две-три десетилетия отново печелят своите читатели. Печатат се в много страни в света и преди всичко във ФРГ. Това можем да отдадем главно на увлеченията по окултизма в някои западни обществени кръгове. Но нашият век е достатъчно рационалистично настроен и едва ли има съмнение, че „влечението към окултизма е симптом на деградация на съзнанието“ или че „окултизмът е метафизика на скудоумните“ (според определенията на немския философ Теодор Визенгруд Адорно, чиито трудове в никакъв случай не се преценяват дори като относително последователно интерпретиране на марксистката философия).

Отново съм принуден да предупредя: изправяме се пред творче-

ството на автор, чиито книги като цяло предизвикват спонтанно наше-то несъгласие. Но в същото време в тях има страници, които печелят вниманието ни поради историко-естетически съображения, поради художествените стойности, които съдържат, но преди всичко поради обстоятелството, че са привлекли в онези години след Първата световна война интереса на двама български писатели, които имат определено място в развитието на новата ни литература — Гео Милев и Светослав Минков.

Те и двамата са превели пълния текст на най-известната творба на Майринк — романа „Голем“. А това може да бъде достатъчен повод да разгърнем страници от художественото и литературното минало...

2

Биографията на Густав Майринк не блести със събития, литературен шум, бурни спорове. В кратката литературна енциклопедия на Майер от 1964 г. между другото е отбелязано:

„Густав Майринк, рождено име — Майер, Виена, 19 ян. 1868—Мюнхен, Шарнберг — 4. XII. 1932 г., син на висок сановник и актриса. Учил в Мюнхен, Хамбург, Прага. Притежател бил на банка между 1889—1902 г. След това става редактор на едно виенско хумористично вестник и редовен сътрудник на „Симплицисимус“. По-късно преминава към будизма; романист и новелист с предпочитание към гротескно-фантастичното, окултното и загадъчното. Силно въздействащ пародист: „Вълшебният рог на немския еснаф“. Приятел на художника Кубин, повлиял на писателя Кафка“.

Густав Майринк ни е оставил своето самоописание. Ето по същественото от него:

„*Живее*: в Шарнберг край Мюнхен.

Роден: Виена, 19 януари 1868 г. (тук ще добавим, че е починал в същия мюнхенски крайград Шарнберг на 4. XII. 1932 г., без да доживее пълното отрицание на своето творчество по времето на Хитлер, едно, защото е бил евреин и, второ — защото в книгите му има това, което е било определяно от Гьобелс като „упадъчно, антинемско, антинационално“.)

Поданство: баварско.

Религия: първоначално протестант, сега будист от северната школа (това самоописание ще е някъде от тридесетте години).

Образование: гимназия в Мюнхен, Хамбург, Прага — търговска академия.

Професия: бивш banker в Прага, после редактор във Виена. От 1900 г. пише книги.“

(Тук можем да добавим, че през 1903 г. е бил сътрудник на известното хумористично списание „Симплицисимус“ и че е издал книгите с новели „Горещият войник“ (1903), „Орхидеи“ (1904), разказите, събрани по-късно в тритомник под заглавието „Вълшебният рог на немския еснаф“, „Лилавата смърт“ (1916), „Прилепи“ (1916). Романът „Голем“ излиза през 1915 г. По-късно обнародва „Ангелът от западния прозорец“ (1920). Постепенно Майринк напуска „дълбочинната комичност“, както той сам характеризира творчеството си, или гротескно-фантастичния и пародичен реализъм, ако можем така да определим неговия метод, и се отдава на окултизъм. Майринк сам признава, че става будист. Автор е още на романите, в които ще от-

крием сатира на буржоазния строй, църквата, строгите, но фалшиви нрави на висшето общество в „Зеленият образ“, „Валпургиева нощ“ и особено в преведения също от Светослав Минков роман „Белият доминиканец“ (написан през 1921 г., а излязъл у нас вероятно в края на 1930 г., тъй като е записан в Народната библиотека в инвентарния опис под номер 110 през 1931 г. — по това време повечето издателства поради търговски съображения не обозначават годината на издаването върху книгата).

Нека продължим, като отхвърлим настрана данните, посочени от самия Майринк, за ширината на гърдите му, обиколката на мускулите, на бедрото, на прасците на писателя — те са повече от мизерни и ни рисуват само едно мършаво човече, което почти не признава природата, труда, насладата от физическото упражнение. Такъв ще го видим и в два великолепни портрета — на Оскар Кокошка и на нашия голям художник Илия Петров. Вероятно, когато съобщава тези физически данни в своето самоописание, той се е и самоиронизирал.

Нататък:

„Политически убеждения: никакви.

Отношение към литературата и поезията: никакво. Той заявява, че неговите творби нямат нищо общо с тях. Казва също така, че това, което пише, е възникнало по силата на „магическо“ внушение: то не е свързано с рецептите и правилата на така нареченото „изкуство“ и следователно има твърде малко допирни точки с това, което гимназиалните учители от всички категории разбират под „изкуство“ и литература. Той не вярва, че би могло да се даде общо мнение за неговите творби, защото тези последните са градени върху „магическо“ внушение. У всеки отделен читател те би трябвало да бъдат различни образи, мисли и чувства и тъкмо това е тяхната цел, а не стремеж да съблюдават каквито и да било рецепти за „изкуството“.

Отношение към театъра: той вярва, че и театърът няма нищо общо с изкуството, ала все пак предпочита да не запази за себе си отрицателното си мнение за него.

Лични особености: на частни писма не отговаря, гости не приема и сам не прави посещения.“

Цялата тази автобиография внушава нагласеност, леко кокетство и не особено честно споделена искреност. Търси особнячеството, живее в своя измислен свят, който ще го отведе, както това е казано в биографичната бележка за него в скоро издадената антология „Вълшебното огледало — фантастични разкази в световната литература“ („Курт Деш“, Виена, Мюнхен, Базел), до окултизма и по-точно до индийската и тибетската мистика. През 1927 изцяло се отдава на махайна-будизъм, египетска магия, агностицизъм, розенкройцерство и кабала. Както виждате, списъкът на мистичните разновидности е достатъчно голям и съвсем ненужно е да се обясняват. Това е просто светът на един затворен човек, който търси отговор на тревожещите го въпроси в своята самота и в свръхземното, в отдалечеността от човека и ровенето в силите на магичното.

Той пронизира физическото у себе си, гаври се с литературната среда, надсмива се над обществените норми, завещани от австроунгарското Франц-Иозефово и немско Вилхелмово военно, мрачно време, но има пренебрежително отношение и към реализма, яснотата на мисълта, политическите цели, които търсят да разсекат възлите на една набъбнала от класови конфликти епоха.

Струва ми се, че би било интересно да проследим поне мигове от творческото развитие на писателя, след като той самият ни уверява в това, че не може да ни поразят нито с физиката си, нито със събития, които бележат етапи в това развитие.

Преди всичко, ако той запазва при целия нанос от окултистки идеи и мистични прозрения присъствието на ярки елементи на социална сатира, на хуманизъм, на ненавист към милитаристично-бюрократичния живот в Австро-унгарската империя и Вилхелмова Германия, то те са покълнали в младите му години и особено с неговото участие в „Симплицисимус“ и кръга на художниците експресионисти.

„Симплицисимус“ е хумористичен седмичник, излизал в Мюнхен. В него взимат участие значителни писатели и художници на времето. Журналят се ползва с огромна популярност и е яростно преследван от цензурата. Излизал е между 1896 и 1914 г., а по-късно и след войната.

От корицата на „Симплицисимус“ (неотдавна в ГДР бе обнародвана антология от подбрани разкази, фейлетони и рисунки от списанието) ви гледа озъбено булдогче, с остър заканителен поглед, токущо прегризало веригата, с която е било завързано. Това е „марката“, символът на едно усилие, метафората на стремежа към освобождаване от твърдите яки на военната униформа, лицемерието, разлюляно от валсове и оперети, изобличение на откритата разпуснатост на нравите, потискането на народи, владееето на чужди земи в името на короната, на дворцовия блясък, на императорското величие.

Илюстрованият хумористичен седмичник е безпощаден, той се гаври със светините на кайзеровото време, с неговият възшен декор, дворци, каляски, паркове — на тях се озъбва булдогът от кориците на списанието, готов да захапне до кръв. Долу балдахините от полумрачните спални! Долу ордените от гърдите на парадните генерали! Долу фракове и жакети! Има в живота прости, народни, разбираеми истини. Те разголват едно общество именно защото са истини...

Между великите мъже на литературата от това време, които са писали с похвала за „Симплицисимус“, са Ибсен, Толстой, Емил Зола, Бьорнстjerne Бьорнсон, а и такива забележителни художници като Макс Клингер, Макс Либерман, Огюст Роден.

Начело на списанието стои Томас Теодор Хайне, завършил Дюселдорфската художествена академия, един от сътрудниците на известните поетични „Летящи листове“, едновременно автор на текстове, на рисунки, редактор, организатор и вдъхновител на изданието.

По-късно той ще бъде принуден да се пресели в Чехословакия, Норвегия, Швеция. Между художниците, които успява да събере около „Симплицисимус“, ще срещнем Олаф Гулбрансон, Деметриос Галанис, Бруно Паул, Кете Колвиц, Алфред Кубин, Хайнрих Циле, Жул Паскен, а сред писателите — Петер Алтенберг, Макс Брод, Клаудил, Александър Рода Рода, Карл Краус, Курт Тухолски, Франк Ведекинд, Густав Майринк. По същото време последният издавал във Виена хумористичния вестник „Скъпи Аугустин“. Тук той обнародва разкази като „Черното кълбо“, съзвучно с общата сатирична насоченост на „Симплицисимус“: безпощаден към еснафското лицемерие, военщината, църквата, към хората с цилиндри и бомбета, търговци и банкери, към блестящите мундири — хофмаршали и хофмайстери, служители на бога Марс и служители на дебеломустакатия император Франц Йозеф.

В същото време ще открием беднотата, простия живот на тези, които живеят в покрайнините на блестяща Виена. Чувствува се подчертана симпатия към работника със силните ръце, укрепва доверието в една класа, която набира сили. Долу медалите и еполетите, долу кръстовете и расата, долу лъжливата мода на дамите не само от висшето общество, но и на тези от публичните домове, долу елегантните посетители на хиподрумите и „модерните сузани“, както ги нарича „Симплицисимус“, които предлагат голотата си като стока за продажба на стари мъже с нерезоподобни мутри. А и тези млади дами, които имат вид на грабливи птици.

През тези години освен хумористичният кръг около „Симплицисимус“ особено влияние върху Майринк оказва и движението на немските експресионисти. Групата, която се обединява в два центъра — „Синият конник“ и „Мост“, черпи своята естетика от фовизма на Матис, Хаим Сутин, Жорж Руо и най-вече от картините на Ван Гог, създадени в годините преди смъртта му. Но немският експресионизъм има една една по-бунтовна естетика, формирана като протест срещу войната, укрепила се след разгрома на Вилхелмова Германия, като зов към едно разбунено бъдеще. Това ще стане значително по-късно, когато вече Густав Майринк постепенно ще заживее в самотата на своите будистки и мистични видения. В годините, когато пише „Голем“, той не е чужд на художниците Ерих Лудвиг Киршнер, Емил Нолде, Ерих Хекел, Макс Бекман. В много от техните произведения са разкрити сиромашията на работническата класа, улицата в капиталистическия град, оскърбеният и ограбен свят на бедните хора („Свят“ на Макс Бекман). Но сякаш най-близък на Майринк ще стане Оскар Кокошка, един своеобразен художник, когото включват към немските експресионисти, без да е бил особено непосредствено свързан с тях.

Посочих двата идейно-естетически кръга, които в известна степен са влияли върху творческото развитие на Густав Майринк. Дори в късните си работи той запазва на места социалната сатира, острия рисунък на обществените нрави, обичта към обикновените хора. Запазва и онзи нервен, възбуден, наситен с чувства и изблици свят на експресионистите, без да е принадлежал непосредствено към тях, без да е споделял разбиранията им, без да е участвувал в техните търсения. Светослав Минков, който е посещавал Майринк и е водел при него Илия Петров, имал е по-късно кореспонденция, ни е оставил пестелива характеристика на отдалечения от живота писател, потънал в мистичен блян:

„Ние няма да го видим върху палубата на някой океански параход, изправен пред миражите на хоризонта с онова весело сърце, което търси приключения. Няма да го срещнем в игралните клубове или в кабаретата, където кипи пияната музика на джаз-банда.

Окоето му е сляпо под монокъла. Светлата копринена пижама го прави смешен.

Привечер неговата тънка фигура, загърната до шията в черно старомодно облекло, минава край езерото на малкото баварско селце Щариберг, спира се, гледа закъснелите лодки — сетне изчезва в къщата при Последния фенер.

Густав Майринк ни напомня онзи древен мъдрец, чийто живот е заключен в тревожния копнеж на Фауста.

Душата му бди над изровените изпод вековете книги, пие блясъка на тяхната мъдрост и сама се превръща в сияние. Той търси Абсолюта

на Битието в прашната реторта на алхимиците и знае магичните заклинания, що възкресяват из мрака всички чудовища на легендите. . .“

Позволих си един по-дълъг цитат от послеслова на Светослав Минков към „Голем“. В него, разбира се, не намираме тайната на „Абсолютата на Битието“, но поне попадаме на ключа към една творческа съдба, която ще завърши в мистично уединение, в нездравото отчуждение, пробудено от отчаянието, във връщане към старите юдейски митове на заклинанията, на кабалата. . .

Смята се, че най-добър роман, излязъл под перото на Густав Майринк, е „Голем“. Обнародван през 1915 г., той е бил многократно издаван по-късно не само в Германия, а и в твърде много страни.

Действието се развива в Прага, онази Прага, която и досега не е забравила легендите за алхимици и мрачните разказа от старото еврейско гето.

По високия хълм Храдчани и сега дворците и църквите в готически стил се оглеждат във Вълтава. По-късно тук е настъпил и барокът. Катедралата „Свети Вит“ и Лобковицкият дворец, Карловият мост и Тинската църква, църквата „Свети Николай“, а отвъд реката „Прашка Брана“ — всичко това ни води към романтиката на далечни векове, но и към просветения героизъм на хуситското движение, към делото на учени и поети, които създават самочувствието на един славянски народ. Аристокрацията обитавала Чернинския и Валдщайнския дворец, а йезуитите създали знаменитата своя резиденция, наричана „Клементинум“ — тук и сега се съхраняват стари ръкописи, старопечатни книги, глобуси и карти.

Това е романтична Прага, извезана от средновековна мистика, над която и днес бдят готически дървени или каменни скулптурни фигури на светци, а в огромните библиотечни хранилища йезуитите криели своите тайни. Каменните стени в тази част на града са посивели от дъждовете и влагата. Вървите по тесни улици, край къщи с островърхи покриви, опушени от времето комини. Спирате пред ниски врати, които, отворят ли се — виждате вътрешни дворища. Изкачвате ли се — дървените стълбища зловещо скърцат под нозете ви, за да ви отведат в стаи, които сякаш имат стени, напоени не с влага, а с тайни. Заслушате ли се, у вас ще прошуми тишината, разсечена от ударите на часовници или камбани. Тръгнете по тези улици, за да чуете мекия и провлечено-напевен говор на старите пражани, дъждовните капки от ниските стрехи и да потънете във влажната пелена, която загръща в тайнственост този средновековен град. . .

Ето тук се намира и „Златна улица“, където са живели средновековните алхимици. Те търсели за своите крале как да превърнат неблагоприятните метали, които могли да се намерят в изобилие, в благородни, които трудно се откривали. А за това е било необходимо, както те казвали, да се домогнат до онзи тайнствен камък, наречен „философски“.

Нито алхимиците от „Златна улица“, нито където и да било по света са успели да „трансмутират“ неблагоприятните в благородни метали. Но те направили изумителни открития и създали метални сплави, изчистено стъкло, редки соли, лекарствени препарати, успели да сътворят нови лабораторни прибори за смесване и филтриране на течности, досещали се за много неща, свързани с произхода на металите. В историята на науката и сега се говори за забележителни съчинения като „Огледало на алхимията“ или „Могъществото на алхи-

мията“ на Роджър Бейкън, „Завещание, излагащо в две книги общото химическо изкуство“, „За металите и минералите“ на Алберт Велики.

Алхимиците рисували символи, с тях обозначаваха не само научни понятия, но и алегории и образи, които тревожели въображението им. Това била „тъмна реч“. В нея се сливали естествоизпитателските им сполуки с мистични художественообразни представи за света. Преглitalи се истински научни достижения с езически наслоения и християнска теология.

Оживял и светът на магията. Едната била „бялата магия“, в нея господствували християнски внушения, но имало и „черна магия“, която водела към дълбините на античния езически свят или юдеизма. Алхимията струвала живота на Роджър Бейкън, на Александър Сетън Космополита и още много средновековни естествоизпитатели, които не могли да подарят на своите крале злато, а от другите им постижения малцина се интересували. Те били в известна степен схоластици, които търсели невъзможното по пътя на мистичното дирене, поети и художници, магьосници чернокнижници и правOVERни християни, теоретични експериментатори и практики занаятчии...

Разказвам всичко това, защото атмосферата на алхимиците е неотделима от въздуха, духа, наслоеното минало на средновековна Прага, изградена на хълма над Вълтава. И от творчеството на Густав Майринк...

А сега нека слезем по хълма към „Мала страна“. Нея видях през една късна есен, покрита в убийствено виолетова тъга, която разпаляше мислите и завладяваше със своята меланхолия. Сега вече еврейското гето не съществува, но тази атмосфера на тайнственост и на сенки, които се плъзгат по мокрите стени, на загадки, които се крият зад захлупените дървени капаци остава — не е нужно разпалено въображение, за да се поддадете на литературното внушение. То е постигнато пестеливо и съгъсено, но силно и завладяващо в романа на Густав Майринк „Голем“. И ако обитателите на „Златна улица“ са били близо до господстващата аристокрация на Храдчани, то в гетото е витаела безнадеждност, скритост, някаква тайнственост, която внушава престъплението. Тъкмо тук е заживяла старата легенда за Голем...

Едно необикновено същество е обитавало еврейското гето. Представата за него идвала от дълбините на вековете и изпълвала с ужас сънищата на съвременниците. В гетото живеели хора, които носели и пазили у себе си от далечната земя не само начина на живот, но и своите религиозни схващания, легенди, бит. Това бил един затворен свят, понякога разкъсан от мизерията, но и от жажда за възвръщане на някакво могъщество. А до него се стигало с „адска хитрост“ — „да дебиеш като паяк, който знае всички хора в града и познава техните отношения и средства до най-малки подробности“ — свидетелствува писателят. Тази характеристика вече предпоставя един сюжет с престъпни ходове, лукавство, интриги, над който лежи зловещата сянка на Голем.

И тъй, какво е това същество Голем, за което в романа на Густав Майринк е написано:

„Открай време, откакто живея тук — разказва героят на романа майстор Пернате, — у мен се е вгнездило едно впечатление, от което не мога да се избавя: нощем и в ранните утринни часове, те (става дума за старите полурухнали къщи в гетото, б. м.) сякаш устройват

помежду си оживени тайнствени съвещания. Понякога през техните стени минава леко, необяснимо сътресение, някакъв шум пробягва над покривите им и пада долу, в дъждовните тръби — а ние възприемаме всичко това равнодушно, със затъпено съзнание и не мислим за причините.

Често ми се присънваше, че аз подслушвам дъха на техния призрачен живот и в почуда и страх узнавах, че те са същинските тайни господари на улицата, че те могат да се откажат от живота и чувствата си и после да ги възвърнат отново в себе си — да ги дават през деня под наем на техните обитатели, за да ги искат нощем обратно с незаконна лихва.

И щом си представех странните хора, обитаващи тези къщи като сенки, като същества, родени не от майки, които в мислите си и делата си изглеждаха безредно слепени от малки късчета, аз все повече бях склонен да вярвам, че моите сънища крият в себе си тъмна истина, тлееща у мен, в будно състояние, само като впечатление от някаква цветна приказка.

Тогави в душата ми се пробужда скритом легендата за призрачния Голем, за онзи изкуствен човек, който бил създаден някога тука, в гетото, от един равин, посветен в учението Кабала. Този последният събудил в него безчувствения живот на автомат, като пхнал зад зъбите му някаква магическа формула.“

Позволих си по-обширен цитат, защото художественото внушение на книгата се крие в пресъздадената атмосфера на сенки от тъмното средновековие, легенди, които плашат сънищата на хората, загадъчният силует на едно същество, което вдъхва ужас — Голем.

И тъй, ще трябва да потърсим справки в речниците по митология, където на Голем се отделя достойно внимание.

Голем — това на староеврейски значело нещо недоизпипано докрай, неформено, бездиханна буца глина. Названието е извлечено от тайнствения кръг на кабалата, която внушавала, че с магически средства може да се вдъхне живот на глинени великани.

Това всъщност ще открием още в мита за създаването на Адам: „И създаде Господ бог човека от земя пръст и вдъхна в лицето му дихание за живот; и стана човекът жива душа“ (2,7 в „Битие“). Оттам нататък човекът ще бъде настанен в Едем—рая, на изток, и там ще има дървеса, „хубави наглед и добри за ядене“, и дървото на живота, както и дървото за разпознаване на доброто и злото. После всичко вървяло по мед и масло, докато Бог нямал неблагоприятното да създаде от реброто Адамово жената. Знае се как Адам и Ева били прогонени от рая.

Според кабалата съществували магически сили, които можели да бъдат обладани от човек с божествени дарби, имало тайнствени слова, които раждали чудото. С една дума, още в най-древни времена се заговорило за възможността да се създаде човек, сиреч „робот“, или както днес се казва — ново поколение електронноизчислителни устройства на биологична основа. Но заедно с това се развихрил и страхът, че изкуствено създаденото същество лесно може да се изплъзне от властта на човека. Напомня се предупреждението на Маркс: „Кulturата, ако тя се развива стихийно, а не се направлява съзнателно... остава след себе си пустиня“ (съч., т. 32, с. 43). Речниците сочат още у Омир изкованите от Хестат златни „прислужници“ в „Илиада“. Поетът разказва как Хестат изработил оръжие за Ахила Пелеев. И

ето, ние го виждаме как се отделя от наковалнята, намята хитона си и тръгва, „накуцвайки силно“:

„... Две верни прислужници тръгнаха с него /цели от злато, напълно подобни на живи девизи,/ имаха разум в главата, и говор, и сила голяма /знаеха всички изкусни дела на богините вечни./ Двете подкрепяха бога, че той се придвижваше трудно“ (XVIII, 417—421).

Този сюжет ще открием и в „Любителят на лъжата“ от Лукнан. В практическата кабала, за която се говори в по-ново време — късните средни векове и епохата на Ренесанса, — за да се създаде Голем, трябва да се излепи от червена глина човешка фигура, като се имитират по този начин деянията господни, когато той сътворил Адам. Тя не бивало да бъде по-голяма от фигурата на десетгодишно дете, а можело да се оживи или като се произнася по особен начин името Йехова, или като се напишат тайнствени знаци на челото на глинената фигура, които да значат живот. Но Голем не говори и не притежава човешка душа, с други думи, неговият земен създател може до известна мярка да съперничи на бога, но силите му имат своя предел. Това глинено дете започнало бързо да расте и в кратко време достигнало не само исполински ръст, но и нечовешка тъмна сила. Голем ще изпълнява заповедите на своите стопани, особено в събота, когато юдеизмът забранява всякаква работа, но ако се изплъзне от контрола на човека, може да разкъса своя създател, да разруши всичко, което му попадне пред очите.

Имало ли много гюлеми?

Имало, казват, и най-известен бил случаят със създадения от равина Лев от пражкото гето някъде в края на XVI и началото на XVII век. Всичко било описано подробно в книгите за кабалата и нейните символи.

За това се разказвало и в много съчинения на „теоретиците“ на юдеизма.

В литературните речници се споменават няколко по-известни книги: Ахим фон Арним (1781—1831), предшественик на немския романтизъм, използвал този мит в „Изабела Египетска“, Е. Т. Хофман в „Тайни“, и особено внимание ще отделим на Мери Шели в нейния роман „Франкенщайн“. Изкуствено създаденото чудовище възненавижда своя „родител“ и започва да убива и руши. В по-ново време като най-завършено и художествено убедително произведение в това създаване на стария мит смятат романа на Густав Майринк. Но той не е единствен, нито пък гледната точка в тълкуването на образа на роботизираното същество е единствената. Напомня се за пиесата на Карел Чапек „РУР“ и дори за една опера (на Е. д'Албени — „Голем“: там въстаналите срещу хората изкуствени същества опознават любовта и придобиват човечност).

Тези литературни справки са достатъчни, за да се види, че един мит търпи своите превращения в творческото въображение на писатели, художници и музиканти, кинорежисьори, защото сюжетно и философски разкрива много възможности, включително и за това, да бъде впрегнат в услуга на кабалистите и окултистите. Но да не забравяме, че митът може да бъде осмислен и от гледна точка на хуманизма: острата социална сатира на Карел Чапек.

От прашните лавици на времето бе извлечен романът на Мери Шели, който самата авторка е озаглавила „Франкенщайн, или новият Прометей“, издаден в късната есен на 1831 г. Като мото автор-

ката е припомнила стиховете на Джон Милтън от „Изгубеният рай“: „Нима, Създателю, съм искал човек да ме изваеш от пръстта, нима самият аз с молба към теб съм се обръщал, от мрака да ме извлечеш?“

Създателят на Франкенщайн отдал своето „огромно прилежание в търсенето на философския камък и еликсира на живота“. Но той ще стигне до убеждението, че вече имало учени, които се домогват и „проникват в най-затътените кътчета на природата и разбулват нейните най-съкровени тайни. Те се издигат в небесата: „откриха кръвообръщението и естеството на въздуха, който дишаме. Придобиха нова и почти безгранична власт; командуват небесните гръмотевици, възпроизвеждат земетресения и дори предизвикват невидимия свят със собствените си сенки“.

И ще каже героят на романа: „... това бяха думите на съдбата, произнесени, за да ме погубят“.

Франкенщайн, тъкмо с намесата на човешката ръка, ще стане „зловещо творение“.

В това можем да разчетем едно предупреждение и към учените в наше време. Книгата на Мери Шели отдавна вече е влязла в историята на литературата. Влязъл е и терминът Франкенщайн, сиреч „работа или дейност, опасният резултат на която излиза от контрола на създателя“ (според речника на „Уебстър“).

Нека заобиколим проблемите на биологията, тъй шумели в последно време както в науката, така и в научнофантастичната литература, да прескочим еволюцията на видовете, разкрита ни още от Чарлз Дарвин, нека се доверим, че генното инженерство не ще внесе смут в природните тайни.

За нас е важно, че още в Библията образът на човека е художествен образ. И този на Голем. И Франкенщайн на Мери Шели. И образите на жестоки подобия на човека, създадени по изкуствен път, които шествуват в съвременните филми и романи. Важното е, че Голем е литературен образ и това оправдава нашия интерес и към романа на Густав Майринк.

Образът на робота ще бъде тема не само в творчеството на Карел Чапек, а и у нас — на Светослав Минков. Би било най-малкото несправедливо да ги поставим в тази група писатели, които третират изкуствения човек върху митологично-библейски план. Би било несправедливо, защото Чапек или Минков ще се утвърдят в нашето съзнание като твърде земни писатели, а тяхната социална сатира не би могла да съществува извън нашата човешка действителност. Фантазното в творчеството им приема характер на условна среда, в която живее художественият образ. Героите могат да бъдат измислени, да са плод на писателското въображение, но чрез тях ни се внушават ясни и човешки мисли. Писателите призовават разума и бъдещето.

Не е тъй у Густав Майринк. От целия му роман лъха призрачният ужас на мистиката, на кабалистичните заклинания и злодеянието, което пълзи в студените есенни вечери. Тук и къщите тайнствено шептят, тръпнещи от легендата за чудовището Голем, което не знае милост към никоя от своите жертви: „... Ден и нощ невидимият призрак на престъплението пълзи по тези улици и иска да се въплъти. Той е във въздуха, но ние не го виждаме. Изведнъж се спуска в душата на някой — ние не забелязваме и това — докато успеем да го усетим, той е обезпътен и изчезнал вече.“

Но в романа на Майринк Голем губи своя физически образ, за да заживее като метафора на престъпната злина, която ще движи действието на романа по нанадолнището на лъжата, на завистта, на сребролюбието и отмъщението.

Редом с това израства образът на главния герой майстор Атаназис Пернат, непоковарен, всеотдаен, романтичен. Ще бъдем свидетели на чистата любов, въпреки че тъкмо в този квартал няма радост, „в цялото гето едва ли живее човек, който би могъл да се смее весело“. Не, в този роман на ужаса и тайнственото заклинание живеят и светли образи, които вълнуват със своята непорочност и тъжна съдба. Спомнете си Мириям. И любовта им с майстора, който изризва скъпоценни камъни и приема съдбата на автора на „Голем“, ако съдим по последните му думи:

„Господин Атаназис Пернат ви благодари учтиво и моли да не го мислите за негостопримен — той не ви кани да влезете в градината, защото открай време това е строго правило в нашия дом...“

Градината на Густав Майринк ще е някъде до къщата при последния фенер. Писателят ще ни остави блестящи страници на социална сатира, която напомня Кафка, или романите на Кафка напомнят за книгите на Майринк. Ще се запази и неговото влияние върху Светослав Минков. Тайна ще остане защо се оттегля от живота, за да потърси тайнствените знаци на небето, заклинанията на кабалата, превъплъщението на душата в будизма. До „откритие“ той няма да стигне. Няма да доживее и часа, когато книгите му ще бъдат прокълнати и изгорени от настъпващия хитлеризъм.

Густав Майринк ще запази името си в литературата, като явление противоречиво, с книги, в които се преплитат истината и бълнуването, живият живот и призрачното бдение на сенките. Но и такъв той ще продължава да бъде интересен за съвременния читател...

3.

Всъщност „Голем“ е преведен на български два пъти.

Има двама преводачи: Гео Милев и Светослав Минков.

Но едно издание: преводът на Светослав Минков.

Книгата излиза при Филип Чипев, един от братята, които образуваша издателството „Т. Ф. Чипев“. Споменатият Филип Чипев бе познат като висококултурен книгоиздател в периода между двете световни войни. Той умееше да цени истинското изкуство, не жалеше сили и средства, за да издаде истински ценни книги: „Рицарски замък“ на Христо Ясенев, преводите на Георги Михайлов — „Поemi“ от Едгар Алън По и „Прокълнати поети“, малко по-късно „Дъга“ на Никола Фурнаджиев... Трудно ще ми бъде да изброя това, което бе извършил този културен и достоен мъж, за да утвърди не само добрата книга, но и да издаде тези книги като истински библиофилски бисери...

Не мога да кажа кога Гео Милев е превел „Голем“, но във всеки случай това ще е било някъде между 1920—1923 г. Преведен е от същото издание, което ще ползва вероятно по същото време и Светослав Минков — това на лайпцигското издателство „Курт Волф“, снабдено с осем литографии от Хуго Щайнер. Но издателството е имало и свой клон в Прага. Майринк е поддържал редовни връзки с Курт Волф, а по-късно минава към берлински издателства, и особено из-

вестното „Улщайн“. Но ако „Голем“ излиза в 1915 г. и минава почти незабележимо, то по-късно Майринк ще бъде търсен и широко издаван автор, включително и на руски, чешки, полски и други езици.

Преводът на Гео Милев сега се намира в архивния фонд на Народната библиотека: фонд 26, архивна единица 27, ст. 279 и нат. Върху първата заглавна страница на превода намираме „ex-libriss-a“ на Гео Милев. Преводът е изписан върху малки правоъгълни листчета, с черно мастило, а към края — виолетово. В онези години това са „модните“ мастила, както по-късно „модно“ ще стане зеленото мастило, с което пишеше Светослав Минков. Запазил съм няколко книги с автографи на писатели от поколението на Светослав Минков и всички са надписани със зелено мастило.

По превода на Гео Милев има малки поправки, та предполагам, че това е препис, още повече че слогът на Густав Майринк е сложен, образите — символично многозначни, дори препинателните знаци и новите редове носят своеобразието на едно авторско внушение, което Майринк търси чрез графичното разположение на своята проза.

Но няма никакво съмнение, че се касае за два превода, които не са имали вероятно възможност да си влияят един върху друг.

Ето началото на романа.

У Гео Милев:

„Лунната светлина пада на отвъдния край на леглото ми, сложена там като голям, светъл, плосък камък.

Когато пълният кръг започна да разръфва и дясната му страна започна да се рони, — тъй както лице, което старее, започва най-напред от едната буза, като се сбръква и хлътва — тогава нощем по това време ме обзема някакво тъмно мъчително безпокойство...

Аз не спя, нито пък съм буден...“

У Светослав Минков:

„Лунната светлина пада на края на леглото, върху нозете ми, и лежи там като голям, светъл и плосък камък.

Когато пълният месец намалява своя кръг и лявата му половина почне да тъмнее — също като лицето на застаряващ човек, което съхне и се покрива с бръчки — тогава, през тия нощни часове ме обхваща тежка и мъчителна тревога.

Аз не спя и не бдя...“

Трудно е да се прави успореден анализ на тези преводи, но може да се забележи дори от тези няколко реда различният подход. Гео Милев стои по-близо до експресионистичния образ, причудлив, малко разбъркан, експлозивен, а Минковият превод е овладян, съдържан, подреден по един начин, който ще характеризира цялата му проза.

Налице са два превода и два подхода.

Налице е направеният преди повече от шестдесет години опит да се претвори трудната проза на Майринк на български език.

Налице е обстоятелството, че и днес можете да четете превода на Минков, който ви уважава със своята отмереност, точност, що се отнася до българския език, красота. Този превод е издаден от Филип Чипев в 1926 г. Тогава Светослав Минков не е имал и 25 години. Нека пресметнем, че е трябвало време за превод и печат, за да бъдем най-малкото изненадани: един младеж прави превод на така трудна книга и след повече от шестдесет години от нея може да се учите на хубав и звучен български език.

Не е излишно да почерпим и примера, който ни дадоха най-добрите преводачи у нас през тридесетте години: Димитър Подвързачов, Георги Михайлов, Гео Милев, Николай Лилиев, Дора Габе, Атанас Далчев, Константин Константинов... У тях втръсналата се формулировка, която често се повтаря, когато се говори и пише върху превода, придобива характер на закономерност: „Преводачът е длъжен да познава добре езика, от който превежда, и многократно по-гълбинно да е овладял езика, на който превежда.“

Гео Милев за удивително кратко време ни поднася прекрасен пример, когато пресъздава на български език автори като Емил Верхарн, Франц Верфел, Рихард Демел, Райнер Мария Рилке, Жорж Роденбах, Хуго Хофманстал, Ернст Толер, Уолт Уитман, та до класиците — преводите му от Шекспир.

Тези преводи и днес са хубави.

А Минков? Случаят „Майринк“ (от него превежда също така романа му „Белият доминиканец“ и книжка разкази), но и „Хиляда и една нощ“, приказките на Андерсен, разказите на Чехов, повестите на Гогол и още толкова други автори.

А сега искам да се върна към Гео Милев. Трудно ми е да обясня кое го е накарало да спре своя избор върху романа на Майринк. Може би близостта или известно признание, което е намирал авторът на „Гдлем“ всред немските експресионисти, а тях Гео Милев неотклонно следи.

В едно писмо от 17 март 1918 г. от Берлин той съобщава на Николай Лилиев, че излязла поема от Оскар Кокошка. И в още една картичка, този път от 25 ноември 1918 г., отново споменава Ханс Кукла и Оскар Кокошка. Знае се какъв жив интерес той проявява към списанието на немските експресионисти „Акцион“, а по-късно как популяризира на страниците на „Везни“ художниците и поетите на експресионизма, превежда и пиесата на Ернст Толер „Маса—човек“. Когато си помислим, че Гео Милев загива, едва навършил тридесет години (15. I. 1895—15. V. 1925), той представлява изумително явление на трудолюбие, на всестранны интереси в областта на изкуството — поезия, критика, театър, — на талантиливи осъществявания и, разбира се, на едно стремително и буйно развитие. Гео Милев пише, превежда, търси сцената, разсъждава върху развитието на изкуството, кореспондира си със знаменити люде на изкуството, сътрудничи и сам е издател и редактор на „Хвърчащи листове“, на „Везни“, на „Пламяк“, а това значи, че създава около себе си обкръжение от млади, напористи, буйни хора на изкуството.

Великолепното у Гео Милев е онази чувствителност, отправена към съвременното, новото, стремително завладяващото терена на изкуството. Нека като илюстрация послужи неговият интерес към живописца на Оскар Кокошка и адепта на експресионизма — критика Херварт Валден.

От годините преди Първата световна война, когато Кокошка взима живо участие в „Дер Шурм“, искам да напомня портрета му на Херварт Валден, теоретика на немския експресионизъм, рисуван в 1910 г.: мрачни тъмносини и тъмнисиви багри, едри ръце, покрити с червено, високо чело и нос, по който се стича червеният тон. Остър поглед, прибран зад очилата, напрегнат израз в лицето на човек, който е разтревожен от мисъл и живее с устрем — целият портрет е издържан в онзи напрегнат ритъм на Кокошка — нервен, жилест, стре-

мителен. Сякаш Валден е тръгнал наистина на шум — интелектуалец, у когото работи напрегната мисъл, наблюдателност, търсене. Зад него тъмночервени и черни багри сякаш го изтикват напред, дават стремителност на позата, защото Валден е сложил ръце на кръста и върви, той наистина върви... Но това не е случайно. Очевидно Кокошка е дълбоко привързан към „чистия експресионизъм“ и следователно уроците на Херварт Валден го увличат. Поне дотолкова, доколкото този виден теоретик на вулканичния изблик на ливия и багра в изобразителното изкуство вълнува с еднаква сила Гео Милев в София или Мирослав Кърлежа в Загреб. Не е случайно, че и двамата издават списания с едно заглавие „Пламък“, но тук няма нито съвместна договореност, нито подражателност. Върху това заглавие тежи печатът на времето.

Гео Милев преживява духовно развитие, което е обусловено от естетическа чувствителност, съобразена с епохата, социалните движения, техния патос. Той ненавижда патриотството, немския шовинизъм и филистерството. Вярно отделя изкуството за народа от изкуството за масите, за „филистертумът“, по един негов израз, онази тъпла посетители на мюзикхолове, кина, локали, които търсят преди всичко и над всичко „сензацията, забавленията, пикантерията“. Има явления, които той нарича „демократизиране на изкуството“, но има явления, които назовава „профанизиране“.

Сега за нас става по-ясен този изминат път от Ницше и Верлен през Рихард Демел и Верхари до Ернст Толер, Блок и Маяковски. Ще бъде неразумно да разделяме едно така кратко духовно развитие, минало през разочарованията на Балканската война, естетизма на „Мисъл“, но и на „Звено“, на Димчо Дебелянов и Димитър Подбързачов, както и първите две години на „Везни“, до онова състояние на човека, чиято глава е „кървав фенер с разбити стъкла“.

Той живее сред атмосферата на надигналите се за революция маси: минава през естетическия бунт на експресионизма, следи зараждането на политическия театър в Германия, вълнува се от жестокото изобличение на богатеешите финансово-индустриални кръгове, изобразени в рисунките на Георг Грос. Ние сме изправени пред едно динамично естетическо и идейно развитие, постигнато в малко години, в които всеки ден е напрежение, пред опита да се синтезира в едно цяло осъзнатото разбиране за поезия, проза, театър, изобразителни изкуства, критика и публицистика. От тях се ражда и гражданското поведение, изтъкано от явлението, което някои наричат „естетическо волнодумство“, а то по същина е поезия, плод на дълбок размисъл, на сродяване с развитието на европейското изкуство, до приемане патоса на Октомврийската революция и осмисляне пътя на една наша народна съдба.

Не може да се дели механично Гео Милев на части: от — до. Това е наистина един непрестанен развой, подем на духовните сили, които търсят измеренията и духовната динамика на времето, бременно от революция, от необходимост да се заживее по нов начин, да се разгроми светът на фабрикантите на оръжие, спекулантите, банкерите, царските генерали. Сега вече естетическата изисканост, която Гео Милев е търсил в критичните си статии в „Звено“, постигнала своята известност в първата годишнина на „Везни“, ще стигне до тревожната трета годишнина, за да се разгори в тревожния бунт на „Пламък“.

Когато се търси тъй упорито обществен и естетически идеал, никакво усилие не е излишно, никога изминат път не е могъл да бъде заобиколен, никое изпитание на словото и съвестта не бива да бъдат отбегнати. Това, което се явява естествено развитие на творческата личност, развитие, което носи личната обреченост и става жестока съдба на толкова български творци на словото, не трябва да бъде механично разкъсвано и периодизирано за удобство на литературната история.

Нека само да скърбим, че жизненият път на толкова големи представители на българската поезия е бил без време прекъснат. Нарушена е онази естествена и закономерна приемственост. За съжаление в нашия духовен живот едва се забелязват чертите ѝ: всяко извисяване на духа сякаш трябва да започне отново, защото демографските взривове, резултат от историческото развитие на нашия народ, водят след себе си забравата на традициите или най-малкото порождават необходимостта да се започне от по-ниска точка на духовно развитие, да влезем в ритъма на едно непрекъснато застигане. То ще стане повод за неубедителни обяснения, които, разбира се, не могат да носят печата на задължителност.

Към такива явления като Гео Милев ние трябва да се връщаме непредубедено, с желанието да ги разберем и после да ги обясним. А това най-малко може да стане с предубедено съчинената историческа схема, в която всеки поет трябва да намери своето място.

Поетът Ламар допускаше, че Гео Милев се е явил при свети Петър, той сигурно му е заговорил на английски, въпреки че е бил християнин от Стара Загора, напуснал „земните селения поради много патос“.

Ламар имаше неподражаемо чувство за хумор, той обичаше много Гео Милев, често разказваше спомени за него. И той, селянинът, бе намерил място всред модерните, братееше се с Гео Милев, дълбоко ценеше неговата културна чувствителност, която волю-неволю приближи нашата литература до онова, което бе тенденция или стремеж у народите, които изпитаха кървавия ужас на Първата световна война. Та пишеше Ламар още през 1936 г.:

„Паул Клее конструираше пръчиците на примитивизма; Кандински разливаше *зеленото на Волга*, — когато експресионизмът на следвоенна Германия обобщаваше изкуството като висш синтез, — тогава нашето „младенческо“ изкуство разкъса ръцете си и каза: да!

И у нас, и в победена Германия се прави опит чрез изкуството да се откъне задухата. Да се тръгне напред. Но в полето имаше още много влага и сълзи и тия, що бяха тръгнали с гумените сандали на естетизма, затънаха в световната Мазурия.“

Та дори Ламар от село Калейца, Троянско, като ненавиждаше тези, които изорали паркета и оглушили Бетовена, ще каже: „Нашето изкуство не е било чуждо на всички прояви на Запада и доколкото е могло, е пулсирало с ритъма на по-високата култура.“ Но казваше още, че нашето изкуство, закърмено от руските революционни традиции, се бореше, а между тях Гео Милев заемаше видно място.

Самият Гео Милев в един от своите парадокси бе декларираше като лична съдба: „Днес изкуство и култура са самата борба за възможността да съществува изкуство и култура.“

Със своята жертвостепенност Гео Милев потвърди, че той загина,

за да възтържествува истината за живота, а тази истина за него бе немислима, без да съществуват истинското изкуство и култура...

4.

Както вече знаем, преводът на „Голем“, направен от Гео Милев, ще бъде запазен в литературния архив на Народната библиотека.

Преводът на Светослав Минков е запазен в издадената от Филип Чипев книга.

Между Гео Милев и Светослав Минков съществува разлика във възрастта от шест-седем години. Но те принадлежат към едно поколение в нашата литература, живяло в трескавите лета на Първата световна война, почувствувало необходимостта да се търсят нови пътища. Те преминават през младежки увлечения, за да стигнат здравия бряг на социалния критицизъм и политическата надежда. Разбира се, всеки има свой път, своя съдба, свое място в историята на нашата литература...

Гео Милев се вписва дълбоко в биографията на поколението, към което принадлежи. Ние четяхме творбите му, неговите преводи, списания и се възхищавахме от всестранната му култура, от широките му познания за световна поезия, от неговите вулканични и гръмки поеми, в които зовеше революцията и бъдещето...

Към Светослав Минков изпитвах дълбоко и нежно приятелско чувство. Очароваше ме неговото поведение, изтъкано от сдържаност, достойнство и в същото време топлота и отзивчивост. Много години ние живяхме в съседни апартаменти и това укрепи още повече нашето другарство: улица „Вишнева“ 166, вход Б, втори етаж. Това бе един скромен, маломерен, скучен общински жилищен блок. След два инфаркта вече сърцето на Минков не издържаше дългите разходки. Той ме очакваше вечер да се прибера и ме предизвикваше да разказвам случки. Несъзнателно попадах в неговия стил: търсех остроумието, язвителната закачка, гневния размисъл. Седяхме в двата дълбоки фотьойла, тапицирани със зелена кожа. В сиво-синьо-зелені тонове Минков бе нарисуван от Илия Петров. Това бе портрет от мюнхенските години на писателя. Под него — тежка трапезарийна маса и бюфет от тъмноорехово дърво. Тези мебели сякаш зеленееха от излъчването на портрета на писателя. А творбата на Илия Петров бе от същото време, когато той бе рисувал и Густав Майринк. Все ни се струваше, че в тази атмосфера имаше нещо ако не дяволично, то поне напомнящо за един изминат развоен кръг в неговото творчество.

Минков не обичаше тези мебели и предпочиташе да седне зад малкото бюро, редом с един библиотечен шкаф от бял ясен — в шестдесетте години светлата мебел излезе на мода, — шкаф, в който бяха наредени руският превод на „Хиляда и една нощ“, съчиненията на Е. Т. А. Хофман, А. Чехов, Н. Гогол, Марк Твен, Хашек, Илф и Петров... Той бе наистина от хората, които не губеха никога своя усет към новата книга, но обичаше и да препрочита любимите си автори.

Помня неговите оценки за млади и по-малко млади писатели. Това бяха точни, отчетливи характеристики. В тях имаше любов към художественото слово и чувство за висока отговорност пред развитието на литературата ни.

После пътувахме в нашите разкази заедно по мрачните приста-

нищни улици на Копенхаген, споменавахме слънчевата омая в ривиерния Ванс, където живееше неговият приятел художникът Жорж Папазов, кръстосвахме по „Рю де ла Пе“, за да видим какво се предвижда по бутиците за истински елегантния мъж. Накрая коментирахме едно-друго в политическия живот на света по страниците на „Пари Мач“ и „Щерн“, които измъквах въпреки забраната от редакцията, където работех.

По едно време го убедих, че той изостава от времето и трябва да си купи електрическа самобръсначка и телевизор. Стори го. Заедно гледахме футболното първенство от стадиона „Уембли“ в Лондон. Той се вълнуваше искрено, макар че не му бяха ясни докрай правилата на играта.

За него казваха, че е мълчаливец, а Минков бе просто стеснителен човек или човек, който имаше чувство за мярка. Но понякога изпадеше в гняв и говореше много. Носеше у себе си високото чувство за справедливост, търсеше онова нравствено равновесие в света, без което не би могло да се изгради здрав път към бъдещето.

Когато се прибирах в съседното кутнесто апартаментче, което обитавах, казвах си: на другата сутрин трябва да запиша нещо от неговите оживени монолози.

А когато се пробуждах и сядах на масата, гледах дълго в листата на едрия орех, който достигаше прозореца на втория етаж, за да видя една сутрин как моите съседи безжалостно удариха секиратата на многогодишното дърво и знаех, че пак нищо няма да запиша, просто защото не биваше. Чувствувах, че това щеше да прилича на кражба на чужди мисли, да приличам на тези, които влагат пари на дълго съхранение, за да чакат техните лихви, въпреки че процентът е твърде нисък. Усещах, че има нещо мародерско да се ровиш в чуждите мисли и да ги записваш следователски, за да може след това да ги анализираш, да пречениш къде е вината и къде е истината. Подло е да се ровиш в писмата и случайните бележки, в изпуснатите думи или преценки, в които понякога побеждава временният гняв, а не винаги разумът или убеждението. Разбрах, че нямам морално право в името на това дълго и вълнуващо приятелство, което минаваше от ден в ден, от вечер във вечер, пред телевизора или „Дуала“, на който пусках една или друга плоча (помня една антология на песни от „Ла бел епок“, издадена от „Шан дю Монд“ — бях я донесъл някъде в петдесетте години от Париж). Те го забавлявах, караха го да се отпуска, да тананика, да импровизира смешки в размерена реч или да намери остроумна рима. Непочтено ми се струваше да правя от всичко това систематичен каталог и отгоре на всичко да получа за своето архиварско старание и хонорар. Аз обичах и уважавах твърде много човека Минков, за да си позволя това да направя регистъра на неговите навици, слабости и спонтанни реакции, което постепенно да се капитализира и да послужи за здрава основа за изграждане на собствена слава или поне съчинения, които повече или по-малко могат да ти бъдат полезни.

Не знай дали мразеше природата в такава невероятна степен, както разказват някои. Голям е броят на очевидците на случая, когато веднъж в градината на Ламар около него бръмчало някакво насекомо, той залял костюма си с вино, за да рече: „Природата е най-неудобното място, където можеш да пиеш вино!“ Това днес се разказва като анекдот за известни писатели, но твърдя, че дори и да е

истина, Светослав Минков е бил прав: природата не е място, където се пие вино. Но той наистина се плашеше от всякаква пълзяща и летяща гад, гонеше неистово мухите, а в привечерния здрач на гората твърдеше с насмешка, че виждал гноми. Струва ми се, че за него природата, доколкото я познаваше, защото рядко напускаше градската среда, бе пълна с тайнствени сили. Едва ли това ще е останало от онези години, когато литературните историци го причисляват към „българския диаволизъм“.

Не зная дали има такова течение.

Зная, че Светослав Минков, Владимир Полянов и дори Георги Райчев са написали по нещо в „жанра“, дори това е оставило тежък отпечатък върху първите им книги, че са превеждали Густав Майринк и някои други, че са писали писма до него. Но ако Светослав Минков е превел „Гюлем“, то това е сторил и Гео Милев, без да го включваме в кръга на „диаволистите“. Очевидно обяснението на това явление ще търсим върху друг историко-психологически план и най-малкото като възприета школа, поетична теория, литературнокритическа обосновка. Едно пренасяне или частично влияние от чужди литературни школи не е основание да приемем, че се е изградил литературен кръг. Вероятно, нека повтора, другаде ще трябва да дирим обяснението...

... Мюнхен. Годишите след Първата световна война. Инфлация. Един хляб струва милиони. Продава се всичко, за да можеш да оцелееш в тази разруха. Георги Райчев ще разкаже за това време в „Лустиг“ с острота на художническия шрих, приличен на рисунките на Георги Грос или платната на Бекман. Търсят се опорни точки. Най-вече търсят ги младите. Те носят у себе си разочарованието от войните. Патриотарският патос на поезията ги отдалечава от официалната алитература и ги хвърля в недрата на нереалното. Не до всички са достигнали внушенията на Маркс и Ленин, за да си обяснят историческите явления. Но всички носят у себе си недоволството от всеобщото угнетение, терзанието, болезненото очакване. Какви ще са тези иреални сили, които управляват човешкото битие? Що е живот и що е смърт? Какво всъщност знаем ние за онова, което влече човека към злото?

В Мюнхен през тази година ще намерим бъдещия цвят на наше то изкуство: Лилиев, Багряна, Светослав Минков, Иван Пенков, Дечко Узунов, Илия Петров, Вл. Полянов, Димитър Ненов, Н. Марангозов. Главолонната инфлация в Германия дава възможност дори на българския лев да обезпечи сносно препитание на нашата студентска младеж.

Светослав Минков слушал лекции на Вьолфлин. Никога, поне аз, не съм чувал да говори с някакво въодушевление за неговите естетически построения, свързани с „Основни понятия на историята на изкуството“. Но че търси по други пътища отговор на загадките, които поставя пред себе си, в това няма никакво съмнение. Увлечението му ще останат жизнен епизод, към който не обичаше да се връща. Както не обичаше да си спомня юношеските години, преминали в австрийско военно училище, или студентските си занимания по икономика в Свободния университет. Но от тези жизнени епизоди нещо ще се вдълбае в по-нататъшния му творчески път: въображението, условността, фантазмагоричното, гротеската, и още много черти, вече тъй подробно изследвани от неговите критици.

Характерно е, че Минков обичаше да проучва съвестно, търсеше литературата, правеше го с упоритостта на научен работник. В Мюнхен той се интересувал от историята на немските студентски корпорации. Очевидно там се запознава не само с творчеството на Майринк, но и с кръга около „Симплицисимус“. Търсел е и разгадката на немца в униформа. А когато говорел за студентите с набраздени от дуели с шпаги лица, казвал, според неговата съпруга Мария Томова: „Те винаги намират предизвикателство, за да се дуелират, най-лесно между различни култур-корпорации, никога с простосмъртни хора — нещо като рицари-благородници. В тази надменност, склонност към агресивност и сервилност се крие най-лошото и опасното в немския дух.“ Разказът на Мария Томова е изтъкан от искрено възненение към големия наш писател, за да не се съмняваме в неговата достоверност. Но ще напомня, че много години по-късно Томас Ман ще стигне до приблизително същите изводи в своите есета срещу фашизма и хитлеристката военщина.

В същите спомени ще намерим и сведения, че към Майринк „Минков проявяваше голям интерес“. Това трябва да поставим във всякакво съмнение. Вече споменах, че завел Илия Петров при Майринк и големият наш художник му направил портрет.

Та Николай Лилиев щял даже да каже много години след тези мюнхенски студентски дни за толкова много наши добри писатели и художници:

„Те не станаха експресионисти, но не бяха далеч от експресионизма, макар и със своето в себе си, съществено, обаче различно от проявената индивидуалност на големите майстори, отразена в поезията, прозата, в безсмъртните картини в двете пинакотеки, в художествените галерии. Те научиха много там, за което мнозина може да им завидят“ (вж. спомените на М. Томова, с. 265 на тома „Галев, Минков. Димов в спомените на съвременниците си. С., 1973, Бълг. писател“).

Минков наистина носеше в чувствителната си душа живо възбуждение, изключителна интелигентност, твърде много от нервната възбуденост на следвоенния Мюнхен. Но още преди заминаването си за Германия, където прекарва 1921—1922 година, той превежда неопикновените разкази на Едгар Алън По. Очевидно този свят на непознатото, загадъчното, необяснимото е тревожел душата на младежа. Само че ще открие у Е. А. По и „незабележимото положително зърно на ироничност, саркастичност“. Тази бележка ще ни обясни много неща в самото творчество на Минков.

Отначало тайнственото надделява.

Това са младежки увлечения.

Бях открил у един антиквар „Синята хризантема“ — неговата първа тънка книжка. Купих я и исках да му я подаря. Казах му. Той ме изгледа мрачно и рече: „Скъсай я! Или ако щеш, пази я за себе си. Аз съм я забравил.“ И винаги се дразнеше, когато критиците му напомнях за тези първи негови литературни опити, оплетени в загадъчни явления, недоизказаност, призрачност. Но истина е, че след завръщането му от Мюнхен започват да издават с Владимир Полянов библиотеката „Галерия на фантастите“, а там ще бъдат включени разкази на Емил Верхарн, на Х. Х. Еверс, пък и неговите дяволични гротески, събрани в „Часовникът“ и „Огнената птица“. Дори когато попада в ареста след събитията в 1925 г., той ще моли да му се

изпратят суха храна и преводите му на Верхарн, както и съчиненията на Вилие дьо Лил Адан („Конт Крюел“).

Към „Гולם“, свидетелствува Мария Томова, Минков имал и свои резерви. Признавал силния автор, неговото въображение, внушението, което достига до читателя. Забелязвал също така, че „неговите големи познания компрометират интуицията му и утежняват вървежа на романа“. Той и тогава се дразнел да го смятат за ученик или последовател на Густав Майринк. Дразнел се и затова, че у нас не познавали тогава, а и сега онова, което Минков наричал в ранното творчество на Майринк „неговите сатири с един удар като нож са врязани в разточителния немски живот по това време и нямат равни на себе си в немската литература“. Тук Минков сам ни разкрива кое го е привличало у Майринк. Той ще преведе не само „Гולם“, но и „Белият доминиканец“ и „Кардинал Напелемус“. Но именно в тази втора книжка ще открием сатиричния нож, насочен срещу Вилхелмова Германия, за който той говори.

Минков не ни е оставил писмени декларации как той гледа на този изминал период и как в разстоянието на годините преценява писатели като Майринк. Но всички помнят, че той се дразнеше, когато му попомняха неговите първи литературни стъпки.

Няма никакво съмнение, че Густав Майринк е упражнявал тогава почти магическо въздействие върху Светослав Минков. За това ни свидетелствуват сравнително големият брой преводи, срещите и писмата му с Майринк и дори горещата защита срещу всякакви нападки (те не са така много). Самият той рисува Майринк и неговите книги като „требници на магията“, „древен мъдрец, чийто живот е заключен в тревожния копнеж на Фауста“, романи, в които се откриват „мистични откровения и сонмабулни съзercания, страшни кошмарни огледала, в които горят многообразните преобразования на дявола и архангела“. Нещо повече — Минков вижда пътя, по който върви Майринк; това отдавна вече не е пътят на „Симплицисимус“, на ранния немски експресионизъм, на големите негови художници, поети, драматурзи:

„В едно свое писмо до пишещия тези редове — забелязва Светослав Минков в написана от него статия, в която полемизира в защита на автора на „Гולם“ — Густав Майринк съвсем недвусмислено и открито заявява, че „принадлежи към будистите от северната школа и че неговите творби нямат нищо общо с изкуството, защото са градени върху магическото внушение.“

И на други места забелязваме, че Майринк обича театрализацията в своето поведение, оценки, отношение към своята личност. А що се касае до това, че принадлежал към северната школа на будизма, това е декларирано от него и познато твърде добре на изследвачите му. Мистицизмът му се задълбочавал чак до неговата смърт. А това значи, че както в своите книги, тъй и в своята философия Майринк напуска гротескните сцени на социалния живот, онези остри шрихи, с които пресъздава в отделни страници беднотата, гетото, унижението на човека. Изобразителната сила на таланта си той покрива с плаща на мистичното съзercание. Или с други думи — наистина постепенно в творбите му се губи изкуството и то се измества от тайнствени формули, магични заклинания, подсказвания, че се домогва чрез кабалата или будизма до непознатото в живота на човека.

Няма никакво съмнение, че пластичната сила на изобразявания живот отстъпва място в книгите на Майринк на многословни тъмни защити на религиозни „истини“, видения и пророчества, диалози върху тайнствените сили, които управляват човешката участ и насочват съдбата на планетата. В тях надделява господството на призрачно-болнавото над здравия разум. Затова Майринк продължава да търси манастирската тишина, гетото, сънищата в прозрачни нощи. А още в „Голем“ едва ли може да се намери в Европа по-загадъчна атмосфера, по-напоени със средновековни тайни стари сгради, по-тайнствени вечери от тези в старата Прага, белязана от религиозни медитации, строга готика, загадъчната дейност на алхимиците от „Златна улица“. Те били ръководени не само от жаждата на техните повелители да имат злато, злато, много злато, а и от неосъзнатите или овладяващи ги знания за материята, за нейните реални тайни, за онези загадки на живота, които винаги са вълнували човека.

На една средновековна гравюра алхимик разпалва с мех силен огън, а в ретортата пред него се ражда „хомункулус“, създава се живот: едно детеще, съгнато в ретортата, сякаш се намира в майчината утроба със закачлив поглед, отправен към своя създател — оцъклил очи от изненада и щастие.

Забележете в тази редица какво място заема Прага: тайнственият Голем на Майринк.

Спомнете си и необикновените превръщания, които ще намерим у Кафка: загадъчната атмосфера на безизходница, в която се лутат героите му. Тя също е вдъхновена от средновековна Прага.

Но ако намираме сходни образи, в същото време откриваме и дълбоката разлика между тях. В романите на Кафка социалният фон на Австро-унгарската империя е този затворен в безнадеждна самота свят, у Светослав Минков в „Защо останах без двойник“ или „Човекът, който дойде от Америка“ тези образи приемат условен смисъл. Това са до дъно политизирани изобличения на един свят, в който мистиката приема реални стойности, а автоматизацията заплашва и обезличава човека. Само че, когато превежда и издава „Голем“, Минков е още роб на една илюзия, която той мисли, че ще го наведе до разгадаване тайните на един живот, изпълнен с толкова човешка болка, мъчителна безизходност, до мистична предопределеност. В послеслова към „Голем“ той ще защити Минков от нападите на съвременниците си:

„Неговите творби минават отвъд узаконеното изкуство и затова са чужди на учителите по литература — тия рахитични кърмачета на схоластиката, — които се опитват да ги тълкуват понякога, за да посочат автора им като опасен враг на немския национализъм.“

И ще повтори характеристиката на тъй зачитания от него писател:

„Преди всичко Густав Майринк е маг. И ако редовете, що се нижат под перото му, трябва да носят белега на изкуството, тогава нека неговото име бъде изсечено върху златната гробница на оня тъмен кипарисов остров, където почиват всички рицари от династията на Хофман.“

За Хофман Минков ще споменава и ще разговаря и до последните си дни при срещите с други литератори и негови биографи. Но Майринк ще бъде избягван. Дори ми е било неудобно да го разпитвам повече, защото очевидно това му бе неприятно. И въпреки всич-

ко дори в тези малко извлечени от послеслова редове вие виждате великолепия стилист Светослав Минков, у когото образното слово е овладяно, стегнатата мисъл е в неговите здрави ръце, острието на сатирата жили. Ще се досетим, че Майринк ще бъде надживян с неговия будизъм и кабализъм, но ще остане като влияние у Минков условността в изкуството, въображението, което ще може да свързва жизнено неправдоподобното с жизнено наблюдаваното в една убедителна образна система. Ще бъде запазен пиететът към приказното и докрай уважението му към Хофман и Гогол. Най-после като влияние у Минков ще бъде това сплитане на остросатиричното с фантазно-находчивото, на суровата действителност, бедността, мрака [на къщите при последния фенер (този Майринков израз ще остане като заглавие и върху една Минкова книга) и в същото време онзи свръх-естествен, въображаем или достигнал въображението техницизиран свят.

Не, влиянието на Майринк върху Минков ще се запази в определена степен, но то ще бъде творчески преосмислено, ще бъдат използвани похвати и стилистични отлики в изясняване на проблеми, които лежат на социален план, ще се потърси единството между фантазното и реалистичното, дори между „играта на сенки“ и живите участници на хора от нашия живот, от обобщени образи на една отблъскваща капиталистическа действителност и на нравствени подсказвания за желаното.

Разбира се, пресилено ми се струва да се говори за диаволическа школа или течение в нашата литература, както няма имажинистично течение, както няма обобщено или стилистически изяснено използване опита на руския футурализъм или късния Маяковски. Всичко това ще бъде пресилено, защото отделните влияния върху отделни писатели не са никакво основание да говорим за школа-та на български диаволизъм. Това е необходимо на тези стари и млади литератори, които подхранват своето въображение и творчество с разпределяне на книгите по жанрове, по епохи и подепохи, на течения и школи. Разбира се, тези явления съществуват, но не в такъв раздробен вид. Тъй като съществува постоянен стремеж да не изоставаме от проблемите на литературата в света, но това не е никакво основание един стремеж или домогване да бъде категорично формулирано като „закон за закъснялото ускорено развитие на литературата“...

Ще бъде несериозно да се твърди, че явленията Светослав Минков или Гео Милев трябва да се тълкуват като отклонения „под остър ъгъл“ спрямо общата реалистична линия на дотогавашния литературен развой, защото би било по-вярно да приемем, че модернистичните търсения след войната са естествено продължение при други коренно променени исторически условия на Пенчо-Славейковата „Мисъл“, на Димчо-Дебеляновото и Димитър-Подвързачовото списание „Звено“, на линията, която се обозначава като индивидуализъм или по-късно символизъм в нашата литература, без тези явления да носят строгите белези нито на западноевропейския индивидуализъм, нито на руския символизъм. А там, където ще отбележим една по-ярка приспособеност към тези западни явления, те не ще оставят живи литературни примери. Разбира се, това са доста раздалчени течения в нашата литература, но във всеки случай други по своето съдържание, проблеми, насоки, търсения, отколкото тези във велико-

лешното, ако може тъй да се нарече, „базисно дело“ на Иван Вазов, за развитието на реалистичната линия в нашата литература.

След войната увлеченията по модернизма носят съвършено нов подтекст в творческите търсения на млади писатели (да не забравяме, че дори зрелият Гео Милев ни напуска едва тридесетгодишен, че „диаболікът“ Светослав Минков превъзмогва това влияние, преди да е навлязъл в зрелостта си, а същото е със стихийната, почти футуристична поезия на Ламар или имажинизма на Фурнаджиев). Очевидно обяснението на тези явления трябва да търсим не върху тясно естетическия план, а върху една по-широка картина на социалния живот, на излизане от кръга на литературното увлечение, на онова мъчително гърчене на душата, оскърбена от войната, класовия терор, жаждата за един по-добър и справедлив живот. Очевидно за някоя това лутане може да премине и през „окултистките търсения за мистерия на битието“, през възбудения вопъл на футурализма, през паяжината на оная омая на литературния живот, затворен в „кулата от слонова кост“, от чието падане, както ще каже Людмил Стоянов, зле се натъртил, от онази димчодебеляновска и ясновска красота на видения, за да се стигне до една литература, социална в най-широкия смисъл на думата и класово насочена в едно по-категорично тълкуване на литературното ни развитие.

Изглежда, че сложните явления не могат да бъдат подведени под елементарните показатели на литературата, като се създадат школи и школички, течения и теченийца, подредени, класифицирани, означени в параграфи и подпараграфи. Тук трябва да се съглася с една изследователка на „българския диаволизъм“ (Л. Стоянова), че наистина внушенията на един Минков могат да бъдат приети и като „алегории на безчовечното, пагубното за душата царство на собствеността“. Това ще е особено характерно за него. Той имал, както разказват всички автори на спомени за него, остър усет за красивия предмет и го търсеше, към модерното облекло, към всякакви запалки, „паркери“ и „монблани“, че дори и пистолети, но не остави след себе си никаква собственост, живя като бездомник. За него над всичко стоеше осъзнаването на живота, на човека, на този свят, в който се гърчим и мечтаем за нов живот.

Светослав Минков ще мине по сложен път на развитие, за да достигне онзи предел, откъдето по собствено убеждение започва неговият истински творчески път. През 1920—1922 г. той ще обнародва на страниците на „Българан“ повече от четиридесет стихотворения, разкази, анекдоти, които, твърдят изследователите му (имам наум най-добрата студия, написана за Минков от Симеон Султанов), „нямат никаква художествена стойност в неговата писателска биография“. През 1922 г. заедно с Христо Смирненски ще издадат календарче на „Българан“.

После той тръгва по „криволичещ друм“.

Това е той.

По-сложно е да се определи като „свой“. Той ще търси още години себе си, докато напише разказите, които сам ще прецени като начало на едно истинско творчество: „Сламеният фелдфебел“, „Разказ с витамини“ или „Човекът, който дойде от Америка“.

Да търсиш себе си, дори когато се лутаеш в мрачни литературни лесове, все още не значи, че стоиш „изцяло в лагера на буржоазната декадентска литература“, или че си в „пълен плен на т. нар. диаво-

лизъм, декадентско литературно течение, чийто корени се намират в консервативния немски романтизъм, а това значи изцяло бягство от реалната действителност, от острите и съществени въпроси на обществения живот, проповед на мистика, на вяра в свръхестествените сили, поетизация на ирационалното и кошмарното — такива са характерните черти на това течение“.

Може и тъй да се приеме. Но по-точно е другото.

След младежките увлечения, в които видяхме несъгласие с една буржоазна действителност, отвращение от живота в Германия и у нас, в който господствуват жестокостта, спекулата, експлоатацията, Светослав Минков показва, че е обладал силен, здрав, трезв талант, който бързо ще се освободи от модното увлечение и ще стъпи на почвата на обществените истини. Тъкмо това го караше да не обича всякакво ровичкане в първите му литературни опити. Сега обаче ние ще открием онези литературни похвати, до които той може би нямаше да стигне, ако не бе минал именно по този път. За нас ще бъде важно къде е стигнал, а само като излазен пункт — откъде е почнал. Нима всеки от големите писатели от първите си страници навлиза в зрелия развоен кръг на своето творчество? Самият Минков ще каже: „За моя голяма изненада намериха се критици, които се отнасоха сериозно към тая моя „писателска проява“.

Спомням си, че когато една критичка твърде сериозно и задълбочено проследяваше „младия Минков“, той се гневеше. Гневеше се за това, че ако трябва да се пише, той сам означава в своите биографични бележки откъде трябва да се почне.

Но не може и да се превъзмогне „литературният факт“. Дори твърде интересно е да се видят етапите на едно творческо съзряване. Те говорят именно за неговия здрав, буден, подплатен от разум и будно обществено чувство талант. А от младостта? „Аз запазих в много свои творби фантастичния елемент, но вече като гротеска, която дава широк простор за изява на комичното“, ще каже той в едно интервю пред Радиото от 1966 г. (изцяло поместено в студията на С. Султанов).

Нека отново се върнем към започнатата мисъл.

И тъй — първа школа: „Българан“, срещи с Христо Смирненски.

По-сетне: помага на брат си Иван Минков в някои негови неlegalни деяния като комунистически функционер. Той познаваше добре и се срещаше до смъртта си с някои дейци от онова време, приятели на брат му. И те с него. Вярно е, че пребиваването му в Германия го поставя в досег с диаволизма и експресионизма. Оттук и срещите му с Гео Милев в книжарницата на Чипев.

Но в 1925 г. ще се стигне до неговия арест, по времето, когато загива героично Иван Минков — авторът на внушителната музика на „Покойници“. Това ще остави траен отпечатък в душата на писателя. Самият той ще попадне два месеца в ареста, „познал нечовешката, жестока ярост на човек към човека“.

Мисля, че делото на брат му Иван Минков и неговата героична смърт, арестът му, когато вижда гнусното лице на беснеещия фашизъм в 1925 г., безработицата, обидите, по-късно — дребната и унижителна чиновническа съдба — всичко у него ще изгради силата на социалния протест. Той няма да стане „релефовец“, но никога не ще се подвоуми да изрече най-дръзки слова срещу фашизма и за човека.

Нали той е автор на статия, в която ще пише: „Господа законо-

датели! Унищожете вашия срамен за днешното време законопроект за печата, който ви носи печалното безсмъртие на варвари... Запазете съдилищата и затворите за убийците и крадците, а полицията за политическите избори и оставете интелектуалните работници веднъж завинаги на мира!“

Нали той ще ни остави своята необикновена гротеска за крал Бодил III, който ще разреши всички социални проблеми на своите поданици, като им предложи да пасат трева?

Нали той ще събере телеграмите на европейските агенции за Гражданската война в Испания, за да ги коментира само с няколко думи — ясни и силни, — и се роди книгата му „Мадрид гори“?

И още много негови творби и обществени прояви могат да се напомним, за да се види как у него става освобождаването му от мъглата на тъй наречените диаволични разкази, за да навлезе в света на острите социални противоречия у нас и в света, да разкрие класовите неправди в капиталистическото общество, да потърси брод през времето.

Това време ще се обистря в съзнанието на Минков, за да израсне убеждението, че живее в несправедлив свят. Ламар казваше — „той бе тъждествен с Бешков“, сетне — „ти надмогна селските ни потури“, за да стигне до убеждението (пак цитирам Ламар, този съвсем автентичен български селянин) и за да израсне Минков над ония, „които продават литература, за да наситят средния читател“, „ония, които каканижат с лош език и лошо построени мисли и си мислят, че правят литература“.

Ще добавя: в това, което създаваше Светослав Минков, винаги съм виждал и виждам него: в такава неотделима сплав са прозренията и избистреното убеждение за необходимостта от развитието на литературата, която с изминаването на годините става все по-съвременна със своята сатира, със своята жажда за хуманизъм, със своята непримиримост с несправедливостта. „Не бива никога да се забравя, казваше Минков, че смехът винаги е бил светлина, а не дребнаво хихикане.“

Ламар мъдро ще отсъди в своите слова за вече покойния Светослав Минков, — той ни напусна в един ноемврийски ден на 1966 г.:

„Бяхме си все бунтари, че не беше всичко така ясно, както продължава и до днес!... (Някои ще кажат, че не ми е ясно и днес).“

Това би могъл да го рече и Светослав Минков: последователен, несъгласен, готов да брани своите мисли и размисли дори с цената на това, което някои смятаха за престиж, или възможността да вкуси повече от писателската слава, която не бе негова привилегия. Ще продължи Ламар: „Аз все си мисля ти дали беше присмехулник, или утвърдител на земните истини, омотани в двуличие и неспособност!“

И пред други Минков ще нарече по своему дори своето „бохемство“ — „бунтарско“.

Светослав Минков ще остави зад гърба си „играта на сенки“, ще задмине „къщата при последния фенер“, няма да иска да си спомня за онези тънки книжки, издадени в неговата все още юношеска литературна възраст, за да навлезе уверено, идейно и стилистично изяснено, със своя завършен творчески образ в българската литература. И все още се смята, че той нямал предходници, но нямал и следовници. Последното едва ли може да бъде съвсем вярно. Поне що се отнася до Йордан Радичков, Любен Дилов, а и до Павел Вежинов в

някаи от неговите разкази („История на едно привидение“). И още нещо: ако приживе за него излизаше по някоя статийка, сега за Светослав Минков се пишат книги, студии, спомени. А това би трябвало нещо да ни говори, нали? . . .

5

И тъй, една книга, преведена в началото на тридесетте години, принадлежаща на автор, който ще попадне в неразкъсваемата паяжина на окултизма, кабалата и трансценденталния будизъм, книга, преведена от двама забележителни писатели в нашата литература — Гео Милев и Светослав Минков, — отново привлича нашето внимание.

Тя вече не може да поразява въображението ни, както това е било за читателите ѝ преди повече от седемдесет години.

Ние днес трезво отделяме онези живи страници, написани стилистично изискано, с богат и изразителен език, от досадните проповеди за загадъчното и непознаваемото. А самият „Гьолем“ израства като метафора на социалната несправедливост, на престъплението, на тъмната страна в човешкото битие.

Тази книга за нас е важна, защото е спечелила вниманието на двама видни български творци в литературата.

Важна е и защото преводът ѝ разкрива гъвкавата сила на българския език, дарбата, която носи истинският превод, щом може да запази своята свежест през толкова десетилетия.

Нас не ни интересува особено много мястото, което заема творчеството на Майринк в развитието на немската литература, а неговото присъствие в развитието на българската литература в близкото минало чрез такива двама забележителни писатели и преводачи като Гео Милев и Светослав Минков.

А това напълно оправдава интереса ни да се върнем назад през десетилетията . . .