

„Невероятните“ разкази на Светослав Минков в контекста на модерната литература

Цветанка Атанасова

„Невероятни разкази“ – това е подзаглавието на сборника с разкази „Автомати“ на Светослав Минков от 1952 г. Точно самоопределение, валидно в по-голяма или по-малка степен за всичките му разкази. Една от основните им характеристики, изтъквана неведнъж от критиката, е високата им степен на условност. Светослав Минков отхвърля не само изискването на реалистичната проза за достоверност, но и изискването за някаква степен на вероятност на изобразеното. По същество това е скъсване с всякакъв мимезис и прегръщане на естетиката на предромантизма и на ранния романтизъм (Стърн, Ленц, Клингер, Бонавентура, Тик, Жан-Паул и Хофман), заявена директно в метатекстове на Фр. Шлегел, Жан-Паул и Новалис. Това е приобщаване към О.-Уайлдовата носталгична апология на „упадащата лъжа“ (есе то „Упадък на лъжата“) и към уверенията на учителя Густав Майринк, че неговото въображение е „само един магичен приемател“, че „нещото“, което движи ръката му при писане, е „вечна, свободна сила, вгълбена в себе си и лишена от образ и форма“ („Предислов“ към „Белият доминиканец“).

Светослав Минков отива и по-нататък – той деконструира пред очите на читателя самата художествена конструкция, за да взриви по подобие на Луиджи Пирандело („Шест персонажа търсят своя автор“) един от основополагащите принципи на изкуството изобщо – художествената илюзия. В разказа „Американското яйце“ („Made in USA“, 1928) разказвачът още в самото начало разбива и демистифицира механизмите за изграждане на сюжет, за завързване на интрига и създаване на очакване, като разкрива стратегията си: „Впрочем, всички тия подробности са напълно излишни, тъй като настоящият разказ е изграден върху събитие, което ще ни представи господин професора не като спортист, а като един гениален човек на науката.“ Хоризонтът на читателските илюзии се ограничава и чрез предварителното разкритие, че главният герой – професор Честер Честертон, „не можа да преживее вълнението и умря от внезапно пукване на сърцето.“ Същевременно, цитирайки пародийно едно от риторичните клишета на устната словесност, разказвачът се обръща пряко към читателите: „И тъй, слушайте!“ Впоследствие диалогът между фигурата на разказвача и фигурата на читателя с превръща в един от обичайните компози-

ционни похвати на Минков, доведен в по-късните му разкази до оголена публицистичност¹.

В разказите на Св. Минков се случват ред невероятни неща: дрехите във вехтошарницата на Давид Сабатай оживяват („Полунощна история“), оживява и сламеното чучело в една казарма („Сламеният фелдфебел“), роботът и човекът разменят функциите си („Човекът, който дойде от Америка“), героите на „Маймунска младост“ се връщат от старостта в младостта и от любовта им се ражда шимпанзе, българският гений Хераклит Галилеев успява да изцеди Луната и да я кондензира в желатинови капсули („Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!“), Мими Тромпеева се сдобива с рентгенови очи („Дамата с рентгеновите очи“). В тези разкази стават много чудеса, но не се случва основното Чудо – чудото на живота. Героите на Минков тичат по дирите му без възможност да го уловят. Напразно воденичарят Стат иска да внесе чрез папагала „радостта и великото чудо на панаира“ в сивата си делничност. „Па-на-и-ра е сън!“ – крещи папагалът („Папагалът от панаира“). Героят на „Огнената птица“ се втурва в съня си подир огнената птица, за да се събуди в гробищата, „между повалените кръстове, потънали в буйно цъфнала метличина“. Полякът Тадеуш Валдек, подмамен от „великата илюзия, в чийто аквариум бяха угоявани още от дните на най-ранното му детство дяволските медузи на надеждите“, завършва на електрическия стол („Филантропична история“). Подобно на Дилетанта на Чавдар Мутафов от романа „Дилетант“ героите на Св. Минков напразно търсят „великото чудо“. За Дилетанта на Мутафов (а „дилетанти“ са и Минковите герои) „чудото на живота“ се оказва „върхът на конуса; краят на параболата, който става начало“, „точката на преобръщането, на безсмислието“, една „възможност, която тъкмо не е никаква“. Чудото е другото име на Нищото, на Небитието, на Смъртта. В разказите на Св. Минков, както и при учителя му Майринк, чудото е възможно само в мечтата, бляна и съня, когато душата се докосва до инобитието. Не и в реалното битие.

В „невероятните“ разкази на Минков „чудесното“, фантазното, ирационалното добива плът и оживява, докато живото тяло се обезплътява, човекът се превръща в схема, в конструкция, във фигура „без лице“. Тези транспозиции са съзнателно дирени, плод на концепция, кореспондираща с идеологията на модерни белетристи като Кафка и Роберт Музил. В разказите на Минков интериорите и предметите „говорят“ много повече от героите. По-точно, истинските „герои“ тук са предметите, които властват над човека и от чиято злокобна мрежа той напразно дири изход. Фатална рулетка, меланхолична цигулка, демодирани канапета със звънящи пружини, паяжинявали огледала – „семеини гробници“, зловещи

¹ „Откритото обсъждане на литературния аксесоар“ и „образът на читателя“ в разказите на Св. Минков са детайлно анализирани от В. Стефанов в книгата му „Разказвачът на модерните времена“. С., 1990, 47–81.

часовници, които си играят със съдбата на човека (любими образи също на Ч. Мутафов и на Ат. Далчев) – това са все образи-знаци, характерни за поетиката на диаволизма. Те задават атмосферата, настроението в ранните разкази на Минков. Към техния оркестър се присъединяват злокобно-ироничните сигнали на топосите – кръчма „Дяволска пеперуда“, магазин за погребални аксесоари, гробища, мелница.

В края на 20-те и през 30-те години с нахлуването на „американската“ тема в разказите на Минков и с все по-засилващата се сатира срещу грубия прагматизъм и фалшивия филантропизъм на технократското общество, срещу стандартизирането и обезличаването на човека в него, предметният свят се променя: за българската литература – очевидно не без инвенции от страна на Карел Чапек (драмата „Р.У.Р.“), се ражда роботът („Човекът, който дойде от Америка“); функцията на часовниците и огледалата се поема от сламено чучело, от гигантско яйце, от електрическият стол или от „самотна бегония“. Диаболичната атмосфера на тесните пространства от ранните разкази е заменена от смазващата гигантомания на небостъргачите и лабораториите на презокеанския символ на техническата цивилизация. Вместо във вертепи, гробища и провинциални панаири героите от „американските“ разкази на Минков се скитат по лазурния бряг или се озовават на „шестстотин и осмия етаж“ на някой небостъргач, в квартира, която прилича по-скоро на „физико-химическа лаборатория“, ползват „хладилен конус против силни усещания“, „хапчета със сгъстен въздух от Хималаите“, „малки желатинови пилули с лунни лъчи“, „фантаскоп“ за надникване в бъдещето...

Образите и събитията в „невероятните“ разкази на Минков следват вътрешната художествена логика на творбата в съгласие с една нова естетика, прокламирана от Ч. Мутафов в есето „Зеленият кон“ (сп. „Везни“, 2, 1920, № 3). В този манифест на креативното изкуство, който е един от най-радикалните в постсимволистичния ни модернизъм, Мутафов защитава абсолютната условност и независимост на художествения образ от видимостта. Техниката на формообразуване при Св. Минков може да бъде определена най-общо като гротескова, като техника на абсурдните съвместявания, на хетерогенните прониквания. Тя е плод както на определена философия на живота (животът като абсурд), така и на свързаните с нея естетика и поетика, конституирани от ранния романтизъм и от модернизма в гротесково-фантастичната „литература на ужаса“.

Върху невероятно свободната и в жанрово, и в стилово отношение форма на гротеската, претърпяла множество преображения от архаичните времена до нашата съвременност, отделните културни епохи са слагали своя отпечатък, приспособявайки я към определени философски и естетически конвенции. В книгата си „Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса“ (1965), чиято уводна глава „Постановка на проблемата“ представлява съществен принос в съвременното изследване на историята и теорията на гротеската, М. Бахтин акцентува върху средновековната смехова култура и свързаната с нея литература на Ренесанса, като твърди, че „проблемата за гротеската

и за нейната естетическа същност може да бъде правилно поставена и разрешена само въз основа на материала на народната литература от средновековието и на литературата от Възраждането², и въвежда термина „гротесков реализъм“.

Същевременно обаче Бахтин признава, че „романтичната гротеска е много голямо и оказало силно влияние явление в световната литература“³ и прави сериозна социокултурна и естетическа характеристика на този тип гротеска. Като проследява трансформациите на гротеската в предромантизма и в ранния романтизъм, където той поставя и готическия, или „черния“ роман⁴, Бахтин подчертава, че една от основните отлики на „новата“ гротеска е, че тя „става форма за изразяване на субективното, индивидуалното светоусещане“, че тя в известна степен е реакция срещу класицизма и Просвещението: „срещу тесногърдия разсъдъчен рационализъм“, „срещу стремежа към готовост, завършеност и еднозначност, срещу дидактизма и утилитаризма на просветителите, срещу наивния или казионен оптимизъм и т. н.“⁵. Оттам и една от основните ѝ особености – тя е „камерна“⁶. Бахтин разглежда преobraженията на основните гротескови мотиви – маската, куклата, дявола, за да заключи, че динамичната амбивалентност на средновековната и ренесансовата гротеска бива заменена с „рязък статичен контраст“, със „застинала антитеза“ и още, че романтичната гротеска е „предимно *нощна* гротеска“, „за нея изобщо е характерна тъмнината, а не светлината“.⁷

В теоретичния си труд „Гротескното в живописа и в литературата“ (1957, 2. изд. 1961) Волфганг Кайзер, за разлика от Бахтин, анализира изключително романтичната и модернистичната гротески и от типологията им извежда характеристиките на гротеската изобщо. Общовалидността на изведените от Кайзер белези на гротеската и гротескното изглежда оспорима и е оспорвана от мнозина, включително и от Бахтин в цитираната книга. Но приносът на немския изследовател към теорията на романтичната и модернистичната гротеска е несъмнен и с оглед на анализираната тук литература смятам позоваването на този основен теоретичен труд за задължително.

Едно от достойнствата на „Гротескното в живописа и в литературата“ е, че тук гротеската се разглежда като самостоятелна категория, а не като подчинена на сатирата. Без да отрича връзките и сложните преплитания на гротеската с карикатурата и сатирата, Кайзер подчертава, че като „чист феномен“ тя е „съвсем различна от смешната карикату-

² Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 67.

³ Пак там, с. 52.

⁴ Пак там, с. 51.

⁵ Пак там, с. 52.

⁶ Пак там.

⁷ Пак там, с. 56.

ра и от тенденциозната сатира⁸. Ново и съвсем основателно е разграничението между „гротеска“ и „гротескно“, тъй като второто понятие, както подчертава авторът, е много по-богато по съдържание и обхваща явления далеч извън рамките на гротеската като жанр. В опита си за дефиниране на гротескното Кайзер откроява следните основни белези:

- „Гротескното е структура. Бихме могли да я характеризираме с израз, който прекалено често ни се натрапва: ГРОТЕСКНОТО Е ОТЧУЖДЕНИЯТ СВЯТ. Но това предполага още едно уточнение. Животът може да бъде приказка, но това не е „отчужденият свят“. Тук принадлежи това, което ни е било близко и скъпо и изведнъж ни се разкрива като чуждо и необичайно.“⁹;

- „...ГРОТЕСКНОТО Е ИЗОБРАЗЯВАНЕТО НА „ТО“, на онова „призрачно То“¹⁰;

- „...ВЪПЛЪЩЕНИЯТА НА ГРОТЕСКНОТО СА ИГРА С АБСУРДНОТО“¹¹;

- „...изобразяването на гротескното е опит да се прогони чрез заклинание демоничното в света“¹²

Две от книгите на Св. Минков носят жанровото определение „гротески“: „Часовник. Гротески“ (1924) и „Сърцето в картонена кутия. Роман-гротеска“ (1933), в съавторство с К. Константинов). Всъщност обаче творбите от сборниците „Синята хризантема“ (1922), „Огнената птица“ (1927), „Дамата с рентгеновите очи“ (1934), определени като „разкази“, от „Автомати“ (1932) – „невероятни разкази“, както и от сборниците „Игра на сенките“ (1928) и „Къщата при последния фенер“ (1931), оставени без жанрово определение, са издържани в стила на модерната гротеска. Етиктирането им като „гротески“ може да изглежда спорно от гледище на някакви абстрактни жанрови канони, които на практика винаги биват разбулвани. Но отнасянето им към гротескно-фантастичния и гротескно-сатиричния тип образност според мен е напълно уместно.

Авторката на първия литературно-критически очерк за Св. Минков Милена Цанева свързва „гротеския рисунък“ с „Американското яйце“, „Сламеният човек“ и с последвалите ги сатирични разкази¹³. Измежду изследователите на Св. Минков на гротескното в разказите му набляга най-много Симеон Султанов. Според него Св. Минков „постави началото на една оригинална гротескова литература“¹⁴; „Неговите образи са гротесково щриховани.“¹⁵; „Образите са изградени с помощта на една

⁸ Kayser, W. Das Grotleske in Malerei und Dichtung. 1961, S. 28.

⁹ Пак там, с. 136.

¹⁰ Пак там, с. 137.

¹¹ Пак там, с. 139.

¹² Пак там.

¹³ Цанева, М. Светослав Минков. Литературно-критически очерк. С., 1961, с. 21.

¹⁴ Султанов, С. Насаме със Светослав Минков. С., 1972, с. 57.

¹⁵ Пак там, с. 69.

марионетъчна техника.“¹⁶ Като полага Св. Минков сред „кавалкада от майстори на смеха“, С. Султанов го определя като „ненадминатия създател на българската гротеска“¹⁷. Последното твърдение издава изследователски пристрастия и не е съобразено както със заслугите на предшествениците – Каравелов и Ботев, така и с постиженията на следовниците – в началото на 70-те години, когато излиза книгата на Султанов, Радичков е автор с изграден гротесков стил. В случая обаче по-съществено е че като провъзгласява Минков за първомайстор на българската гротеска, С. Султанов има предвид изключително „американските“, сатиричните му гротески. Тоест и той като М. Цанева недвусмислено свързва гротеската със сатирата, не и с литературата на мистиката и ужаса. А нека напомним, че в редица етапи от хилядолетното си битие – в епохата на архаиката, готиката, ранния романтизъм и модернизма – гротеската в много по-голяма степен е сплетена с уродливото, демоничното, отколкото с хумора и сатирата.

През 20-те години „гротески“ пише и Ч. Мутафов – автор, който и с мирогледната си нагласа, и с условно-декоративния си стил стои твърде близо до Св. Минков. През 1922 г. в сп. „Листопад“ (№ 8,9 и 10) Мутафов печата четири „гротески“ – „Покерът на темпераментите“, издадени като отделна книга през 1926 г. в библиотека „Стрелец“. По същество обаче първата книга на Ч. Мутафов – „Марионетки“ (1920), съдържа чиста проба гротески. Това не е убягнало от зора на Гео Милев, който в рецензията си за книгата в сп. „Везни“ (г. II, 1921, № 4–5) я определя като „първа по рода си книга в нашата литература (...) като замисъл и стил“ и още в началото изтъква, че авторът „разиграва пред нас един марионетен театър – и в този театър ни дава един „гротескен“ синтез на живота“.

През 20-те години на ХХ век в синхрон с тогавашната европейска мода Св. Минков и Ч. Мутафов налагат у нас модернистичната гротеска. Те легализират не само гротескния стил, но и гротеската като жанр в българската литература. Ако дотогава гротескното е било придатък на сатиричното, сега то заживява самостоятелен живот. В стила на романтичната и на породената от нея модернистична гротеска Мутафов и Минков съчетават гротескното не толкова с комичното, колкото с трагичното и с горчивата ирония („Марионетки“, 1920, „Дилетант“, 1926, и „Покерът на темпераментите“, 1926, на Ч. Мутафов; „Синята хризантема“, 1922, и „Часовник“, 1924, на Св. Минков).

В края на 20-те години от диаболиста Минков се ражда сатирикът Минков. Диаболичната гротеска се трансформира в сатирична. Първата типично сатирична гротеска на Минков е „Американското яйце“ (1928), последвана от „Разказ с витамини“ (1929), „Сламеният човек“ (1931),

¹⁶ Пак там, с. 71.

¹⁷ Пак там, с. 136.

„Маймунска младост“ (1932), „Човекът, който дойде от Америка“ (1932), „Водородният господин и кислородното момиче“ (1932), „Лунатин!..., Лунатин!..., Лунатин!“ (1932), „Една възможна утопия“ (1933), „Жената в златния ковчег“ (1933), „Дамата е рентгеновите очи“ (1934) и др., събрани в сборниците „Автомати“ (1932) и „Дамата с рентгеновите очи“ (1934). И така пътят на разказвача Св. Минков се очертава като път от дяволичната към сатиричната гротеска.

Още с първата си белетристична книга „Синята хризантема“ (1922) Св. Минков се опитва да преодолее регионално-битовата затвореност на българската литература и се присъединява към авангардните търсения на автори като Н. Райнов, Г. Милев, Ч. Мутафов, С. Скитник, без формално да принадлежи към техния кръг. Немски възпитаник, подобно на Г. Милев, Ч. Мутафов и Вл. Полянов, Св. Минков се формира като белетрист под влияние на модерната немска литература и по-специално под въздействието на немско-австрийския диаволизъм. Между 1910 и 1925 в Германия и Австрия се създава гротесково-фантастична белетристика, чиито представители се определят като „разказвачи на ужаса“ или „диаволисти“. Философско-екзистенциалните възгледи на тези писатели се коренят в модернистично-декадентското краевековие, родило немския сецесион, или Югендцил. Релативността на нещата, включително на етичните категории, разколебаната идентичност на Аза, силата на нагоните, борбата между половете, абсурдността на човешкото съществуване, безпомощността, самотността и чуждостта на човека в един враждебен нему свят са сред основните теми на тази литература. Естетическите възгледи на немските „диаволисти“ са формулирани от Карл Ханс Щробл в програмния му предговор към сборника „Страшната книга“ (1913). Като сочи за пример художниците на ужаса Йеронимус Бош и Брьогел Стария и „класиците на ужаса“ в литературата Е. Т. А. Хофман и Е. А. По, Щробл набляга на родството между ужаса и хумора, които той определя като „деца-близнаци на майката фантазия“. Според него и ужасът, и хуморът нямат доверие в рационалния строеж на света и боравят „самовластно с живота“, като трансформират, подчертават и стилизират нещата. Щробл оборва представата, че „писателят на ужаса“ е гонен от смъртен страх или преследван от халюцинации. Напротив, тъй като се занимава с бездната и със сенките, той трябва да бъде много по-силен от всеки друг писател, трябва да притежава „сантиментална душа, най-остра мисъл и най-твърда ръка“. „Кой ще разбере – възкликва Щробл, – че при тези майстори (нидерландците Бош и Брьогел – б. м., Ц. А.) насладата да се сгромолясват от ужас и да се боричкат с дявола произлиза от максимална смелост и дързост? И че към ужаса се присъединява и неговият брат хуморът? Хуморът, който понякога особено изпъква, но понякога се съединява с ужасното и от това произлиза нещо съвсем странно и чудесно – гротеската?“¹⁸ Както подчертава В. Кайзер,

¹⁸ Цит. по: Kayser, W. Das Grotleske in Malerei und Dichtung. 1961, S. 101–102.

най-интересното в тези програмни редове е акцентът върху ужасното и комичното като неотделими съставни части на гротеската¹⁹.

Организатор на групата е Ханс Хайнц Еверс. Дебютирал със студия за Е. А. По (1905), в рамките на няколко години той издава романите „Учителят по магьосничество“, „Алрауна“, „Вампирът“ и множество разкази, определяни често като „гротески“. Изобщо лексемата „гротеска“ е често употребявана в заглавия, предговори и други текстове на писателите диабололисти, но постепенно, особено през 20-те години, тя се оказва недостатъчна да означава тази обемна и разнообразна литература. Названието „литература на ужаса“ се оказва по-уместно. То подчертава и успоредността между модерните диабололисти и техните предходници – Бонавентура, Жаж-Паул, Хофман, По.

Сред писателите от тази доста разнообразна общност е Густав Майринк, който принадлежи към пражкия кръг на немскоезичните модернисти (от 1884 до 1904 той живее в Прага). Според В. Кайзер при Майринк е налице „истинската същност на гротескното“; по проблема за раздвояването на Аза той „кръжи съвсем близо до teatro del grottesco“²⁰.

Горещ поклонник и популяризатор на Г. Майринк в България е младият Св. Минков, а сред преводачите на Х. Х. Еверс се нареждат Вл. Полянов и Ч. Мутафов. От 1918 до 1930 г. на български излизат шест книги на Еверс, както следва: „Годеницата на Тофар“ (1918), „Моето погребение“ (1918), „Ужасът. Разкази“ (1922) – в превод на Вл. Полянов, „Из дневника на едно портокалено дърво“ (1925) – в превод на Ч. Мутафов, „Алрауна. Роман“ (1929), „Гробокопачът“ (1930). Мистикът Г. Майринк, определян от едни като „неоромантик“, а от други като „експресионист“, е представен на българския читател с три книги в превод на Св. Минков: „Голем“ (1926), „Кардиналът Напелус“ (1927) и „Белият доминиканец“ (1931). Преди това обаче Св. Минков се изявява като преводач на друг от големите майстори на гротескно-фантастичната литература – Едгар Алан По. През 1921 и 1922 г. излизат „Лигейя и други фантазии“ и „Фантазии“ на Е. А. По в превод на младия, наскоро дебютирал в сп. „Българан“ Св. Минков. Преводът е направен през руски език.

Въпреки че зрелият Св. Минков, съобразявайки се повече или по-малко с догмите на соцреализма, отрича „ранния“ Св. Минков и поставя като начало на сериозното си творчество разказа „Американското яйце“ (1928), въпреки че не включва в избраните си съчинения нито един от разказите, поместени в сборниците „Синята хризантема“ (1922), „Часовник“ (1924) и „Огнената птица“ (1927), ранното творчество на писателя е културно-исторически факт и като всяко творчество, напуснало лабораторията на художника и придобило гражданственост, то – мимо волята на създателя си, заживява свой независим живот. През последните едно-две десетилетия, във връзка с повишения интерес към българ-

¹⁹ Пак там, с. 102.

²⁰ Пак там, с. 103.

ския модернизъм и авангардизъм, а и в контекста на една нова, постмодернистична фантастика, ранните диaboлични гротески на Св. Минков, които много дълго време бяха пренебрегвани, се възродиха за нов живот. Изследователите на фантастиката – Елка Константинова, Людмила Стоянова, Огнян Сапарев, на модернизма и авангардизма – Розалия Ликова, Едвин Сугарев, погледнаха от нов ъгъл на тези разкази²¹. Тяхната поетика анализира и авторът на проблемната монография за Св. Минков Валери Стефанов²². Към българския диaboлизъм прояви интерес дори изследователят на възрожденската ни литература (но и активен литературен критик) Николай Аретов²³. Няма да проявя излишна скромност и ще спомена, че принос за изследването на диaboличното творчество на Св. Минков имам и аз²⁴.

Като мирогледни внушения, мотиви, образи и настроение диaboличните гротески на Св. Минков стоят най-близо до Майринк и Еверс. Лайтмотивът им – животът е „игра на сенките“, изведен в заглавие на сборник („Игра на сенките“, 1928), перифразира Майринк и Еверс. В разказите от „Игра на сенките“ четем различни варианти на този мотив: „Ние сме сенки и нашият живот е игра на сенките.“ („Полунощна история“); човекът е „играчка на оная невидима, ала могъща власт, що дебне хората на всяка стъпка“ („Игра“); „Цял живот ние бродим като сомнамбули по земята, разяждани от неизлечима болест. Всяка наша стъпка из тъмния кръг на земното битие е само кошмарно пътуване на болни, които търсят божията милост.“ („Заклучени“). Показателна е и метафориката на цитираните заглавия – „Игра“, „Заклучени“, „Полунощна история“. Метафората на сянката заема възлово място в романа „Белият доминиканец“ на Майринк. Доминиканският монах Раймунд де Панафорте присъства в творбата като сянка: „Говори се, че през някои нощи на новолуние, когато е тъмно като в рог, църквата хвърляла върху черния пазарен площад една бяла сянка. Тая сянка била образът на белия доминиканец Панафорте.“ И още за сянката в есеистичен план: „Сянката – разсъждава главният герой Христофер – връзката, що ни свързва със земята, черният призрак, който израства от нас и който разкрива живеещата смърт в нас, когато светлина озари тялото ни.“ Мотивът за човека-заклученик –

²¹ Константинова, Е. Фантастика и съвременност. С., 1985; Въображаемото и реалното. С., 1987; От утопия към черногледство. Българската фантастика в модерността и в постмодерността; Образът на лудия в диaboлизма. // Константинова, Е. Какво ще кажем ние на младите сърца. С., 2002; Стоянова, Л. Българският диaboлизъм. Щрихи към поетиката му. // Лит. мисъл, 1983, № 3; Сапарев, О. Българската диaboлична фантастика. // Игра на сенките. Антология. Пловдив, 1983; Ликова, Р. Българската белетристика между двете световни войни. С., 1965; Сугарев, Е. Българският експресионизъм. С., 1988.

²² Стефанов, В. Разказвачът на модерните времена. С., 1990.

²³ Аретов, Н. Българският диaboлизъм в европейски контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя. // Езиците на европейската модерност. С., 2000, 70–79.

²⁴ Атанасова, Цв. Светослав Минков и диaboлизмът. // Лит. мисъл, 1975, № 3.

един от основните неоромантични и символистични мотиви, също е интерпретиран в „Белият доминиканец“: „Тоя, който се ражда на земята, не е нищо друго освен жив погребан!“ – твърди Майринк чрез един от своите протагонисти, като разгръща мотива и на сюжетно равнище: двама от героите – стругарят Мучелкнаус и Христофер Таубеншлаг, единият като житейска, а другият като психическа реалност (в съня си) преживяват затварянето в ковчег. А в българската литература един от най-популярните варианти на мотива е Дебеляновият: „Аз съм заключеник в мрачен затвор...“

Централен в творчеството на Майринк е и мотивът за живота-сън: „Когато стават от леглата, хората мислят, че се пробуждат от сън. Те не знаят, че са станали жертва на чувствата си и плячка на един нов, още по-дълбок сън от този, от който са били пробудени.“ („Голем“) В „Белият доминиканец“ също се говори за „тоя мъчителен сън, наречен земен живот“. Там метафориката на съня е доста разгърната: докосване до отвъдното, до вечността и безкрайността, до тайните и откровенията на душата, до истинското знание и до истинското изкуство („Ала когато сънуването е насън, тогава ние се учим от притчите на образите. Всяко истинско изкуство се ражда също из царството на сънищата.“)

„Животът е сън, сънуван от някой чужд за нас“ – твърди и Х. Х. Еверс в разказа „С. з. з.“ от сборника „Моето погребение“.

Перифраза на тази мистична философия, формирана не без влияние то на будизма и на източните езотерични учения, срещаме и при Далчев, но в по-интимно-психологически план:

И сякаш, аз не съм живеел никога
и зла измислица е мойто съществуване!
(„Повест“)

В „Къщата при последния фенер“ – разказ, който се разглежда от изследователите на Минков като „сбогуване“ с диаволизма, като пародия (и автопародия) на диаволичната проза, също има „намигване“ към учителя Майринк, но то вече е в иронично-пародиен контекст. Образът на „къщата при последния фенер“, изведен в заглавие, цитира Майринк: „Съществува едно старо предание – се казва в „Голем“, – че там, горе, в уличката на алхимиците има една къща, която се вижда само в мъгливи вечери и то само от някои „щастливци“. Наричат я „стената при последния фенер“.“ В „Белият доминиканец, главните герои са потомствени фенерджии, а чудата им стара къща стои усамотена в края на улицата и в края на града. Успоредиците между ранния Минков и Майринк могат да продължат, но ще спрем дотук.

От света на призраците Св. Минков скача направо в бъсното движение на модерния град, в света на „рекордните скорости, където аеропланите, експресите, метрополитените, моторните лодки, автомобилите с висока мощност, телефоните и радиото гълтат лакомо разстоянието и времето“. Гротескното става израз на парадоксите на технократското

общество, на абсурдните обрати на техническата революция, чиито открития се сгромоляват върху самото човечество. Променя се и контекстът от майстори на гротеската. Аналозиите вече отвеждат към К. Чапек, М. Булгаков, Б. Брехт, Л. Фойхтвангер. Най-вече към Чапек – „Р. У. Р“, „Фабрика за абсолюти“, „Кракатит“, „Войната със саламандрите“. Първоучителите обаче не са забравени. Още повече, че редом с фигурата на мистика и фантаста Майринк, позната у нас благодарение на Св. Минков, съществува и фигурата на сатирика Майринк – сътрудника на „Симплицисимус“ и автора на сатирично-пародийни гротески, събрани в три томника „Вълшебният рог на немския еснаф“ (1909–1913). Освен това антипозитивистките и антициентистките тенденции, присъщи и на книгите му „Белият доминиканец“ (1921) и „На прага на отвъдното“ (1923), през втората половина на 20-те години се усилват успоредно с ориентирването му от теософията и окултизма към будизма.

Типично „американската“ гротеска „Човекът, който дойде от Америка“ може да бъде прочетена не само в контекста на „Р. У. Р“ и „Войната със саламандрите“ на Чапек, но и в контекста на романтични и неоромантични образци – готическия роман „Франкенщайн или Съвременният Прометей“ на Мери Шели, „Голем“ на Майринк, „Алрауна“ на Еверс. Това са все интерпретации на мита за изкуствено създадения човек – хомункулус, който се обръща срещу създателя си с невероятна разрушителна мощ.

Наличието на цитати, перифрази, иронични намеци, пародийно трагестирани заемки в разказите на Св. Минков, което също ги приобщава към модерната проза, отличаваща се с висока цитатност и колажна техника, дава широки възможности за аналогии. Ала настоящата статия няма за цел да навлиза в неизбродимото поле на междутекстовите връзки. Тя има по-скромната задача да ситуира гротеските на Св. Минков в руслото на модерната българска и европейска литература, като набележи само някои по-основни успоредици.