

ОГНЯН САПАРЕВ
БЪЛГАРСКАТА ДИАБОЛИЧНА
ФАНТАСТИКА

chitanka.info

Всяка епоха се стреми да направи свой принос в демонологията и все пак кръгът на демоничните сили е доста стабилен: неговият център е СТРАХЪТ ОТ СМЪРТТА. Има и ограничен репертоар архетипни страхове — страх от духове и вампири, гробища и мъртъвци; от чудовища; от тъмнина и самота; от затворено пространство; от халюцинации и лудост... Известно е, че децата обичат да разгръщат много от своите игри около нещата, от които се страхуват — и по този начин овладяват-опитомяват тези страхове. До голяма степен това се отнася и до „изкуството на ужаса“ на всички времена и народи. Играта със страха е била винаги една от най-привлекателните, тръпчиво-възбуждащи атракции.

В наши дни на Запад — време на небивал разцвет и касов успех на „филмите на ужаса“, като че ли повечето хора, когато искат да се забавляват, предпочитат не да бъдат разсмивани, а да бъдат плашени... Според някои изследователи подобни филми излизат наяве най-вече в началото на сериозни социално-психологически смущения. Първите прояви на „литературата на ужаса“ у нас са в 1919–1923 г. и заглъхват в началото на 30-те години. Те изпреварват малко кървавите изстъпления на фашизма от 1923–1925 г. Нима се дължат само на чуждо влияние? И защо чуждото влияние пробива именно в този момент?

За тази литература са писани немалко нелепости. Тя се разглежда в укоризнена опозиция с битово-реалистичната проза: не за да се види какво „Менделеево квадратче“ попълва в социокултурните процеси на епохата, а за да се противопостави едностранчиво на „реалистичните успехи“, без да се прецени, че в тези успехи и тя има някакъв принос. Освен това се откъсва от световната традиция на жанра, който точно в този период се радва на най-голямо издателско внимание у нас (по няколко преведени книги на Е. По, Г. Майринк, Х. Еверс). Забравя се, че този жанр е доста космополитен — свободно оперира с определен репертоар от образи и мотиви без пряка връзка с националните традиции или по-точно — като го адаптира към тях. Без повече или по-малко явното присъствие на демоничното (фолклорно или окултно, легендарно или литературно), без пришълци и знамения от Онзи свят, без зловещите и необясними изблици на ирационалното в нашата психика — тази литература просто не може да съществува: това е преди всичко въпрос на жанрови конвенции и чак след това —

невинаги и не задължително — на „ирационален мироглед“, „окултни увлечения“, „ровене в дебрите на подсъзнателното“ и пр., и пр.

Тази атмосфера не е монопол само на прозата ни. В първия брой на в-к „Стрелец“ от 1927 г. заедно със слабия разказ на Св. Минков „Съновникът“ излиза силното стихотворение „Дяволско“ на Атанас Далчев, чийто зловещ хумор във финала отпраща към диаволизма:

*Не искам състрадание от хората!
Аз имам всичко: моя е смъртта —
и аз ще се изплезя на света,
обесен върху черния прозорец.*

През 1921 г. в известната си полемична статия „Основни черти на днешната ни литература“ Боян Пенев остро напада българската литература за нейния приземен реализъм. Нека си позволим един по-дълъг цитат:

Затворен в кръга на една външна действителност, българският писател в твърде редки случаи успява да откъсне погледа си от нея, от нейните разнообразни и пъстри форми. За него като че ли не съществува друг свят освен околния... Може би задълго още ще остане чуждо за литературата ни призрачното, фантастичното, страшното. Нашата балада и в най-сполучливите си постижения не е успяла да излезе извън рамките на народното творчество и да създаде фантастика, по-съдържателна и по-богата от фантастиката на народната песен и легенда. Трезвеният български поет няма никакви връзки с царството на смъртта, с нейните живи сенки и видения... Напразно бихме дирили в сюжетите на българската поезия нещо инфернално и демонично *като непосредно преживяно съдържание*. Фантастичният свят на Едгар По, неговите сомнамбулни видения са невъзможни в душата на българския художник. Опитва ли се да засегне сюжети от фантастичен характер, той не отива по-далеч от

обикновените книжни заимствувания и подражания. Старае се да усвои известен начин на изображение, който не съответствува нито на неговия темперамент, нито на писателските му склонности, като се поддава в повечето случаи на модни литературни течения...

През следващите десетина години българската литература сякаш „взема мерки“, за да опровергае (и потвърди) тези мисли на Боян Пенев по отношение на „призрачното, фантастичното, страшното“.

В различни критико-исторически изследвания върху нашата литература от 20-те години нерядко се изказва задоволство, че у нас диаволизъмът не успява да се развие, че призрачното и страшното не могат да изкусят черноземната природа на българския писател. Тази гордост, основателна според традиционния литературно-исторически „здрав разум“ обаче, не е чак толкова безспорна.

Това би означавало да се радваме, че в българската литература няма пред романтизъм и романтизъм, когато се създават тези традиции... или че българският народ няма демонологична фантазия и вкус към невероятното. По първия въпрос ще напомним, че под натиска на определени педагогически съображения „страшният фолклор“ не е достатъчно събран и изучен — а както основателно подчертава Боян Ничев в „Увод в южнославянския реализъм“, у нас романтизмът до голяма степен се изживява в и с помощта на фолклора. По втория въпрос ще посъветваме любопитните да погледнат в „Жива старина“ на Д. Маринов за българската народна демонология и свързаните с нея обреди, за да разберат колко наивни са подобни представи... Обществените потребности и литературни традиции са насочили погледа на талантливите български писатели в друга насока (докато в Русия например мнозина от големите, писатели са писали и такава литература). Тогава когато други народи се забавляват с измислени ужаси, българският народ преживява реални ужаси и се мъчи да оцелее. В нашата история ужасът е бил прекалено натурален, за да бъде привлекателен като опоектизирана илюзия. Документите от родопските потурувания, Априлското въстание, терорът — 1923–1925

или участи на хиляди ятаци и партизани — 1941–1944 г. са много по-страшни от всяка измислица. Тъкмо затова българската литература не проявява интерес към „метафизичния ужас“, предизвикан от фантомите на Отвъдното, тя е намерила друг начин за художественото усвояване на „реалния ужас“: без да го обособява в специален жанр за „игра със страха“, тя го включва често като важен елемент в произведения с по-действени обществени цели — национално пробуждане, социално-политическа критика, хуманен вопъл, художествен орнамент. Нека напомним, че „Нещастна фамилия“ е почти „повест на ужаса“, че ужасното — от „Пролетен вятър“ и „Хоро“ до... „Време разделно“ — играе твърде важна роля в българската литература.

Върху основния битово-реалистичен и символистичен фон на българската литература от 20-те години рязко се обособяват петнадесетина книги на няколко писатели, които по различен начин и в различна степен използват фантастичното (демоничното, безсъзнателното) за целите на художественото изображение. В произведенията им се чувства влиянието на немския експресионизъм и тясно свързания с него, но притежаващ по-стара традиция диаволизъм. Затова ще използваме обобщителното понятие **БЪЛГАРСКА ДИАБОЛИЧНА ФАНТАСТИКА**, макар че с известно пресилване можем да я наречем и **БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА НА УЖАСА**, доколкото е пронизана от интерес към страшното, демоничното, отчужденото (с важна художествено-организираща функция и естетически ефект):

Светослав Минков — сборниците „Синята хризантема“ (1922), „Часовник“ (1924), „Огнена птица“ (1927), „Игра на сенките“ (1928), „Къщата при последния фенер“ (1931), „Автомати“ (1932).

Владимир Полянов — сборниците „Смърт“ (1922), „Комедия на куклите“ (1923), „Рицари“ (1927) и др.

Георги Райчев — сборника „Разкази“ (1923) и др.

Чавдар Мутафов — книгите „Марионетки“ (1920), „Покерът на темпераментните“ (1926), „Дилетант. Декоративен роман“ (1926), както и отделни разкази.

Тази линия отзвучава като пародийно ехо във фейлетонно-гротескния роман „Сърцето в картонената кутия“ (1933) на Св. Минков и Константин Константинов.

Най-много експресионист и най-малко фантаст-диабололик от всички е Чавдар Мутафов. Затова неговото присъствие тук е и най-кратко — само разказът „Смъртен сън“ (сп. „Златорог“, 1923), който се приближава към дяболичната атмосфера със своя иронично-метафизичен дух и гротескно-абсурдистка стилистика... Ч. Мутафов може да привлече изследователите и със своя „модерен урбанистичен реализъм“, както убедително доказва Д. Аврамов в статията си „Незаслужено забравен принос“ (сп. „Проблеми на изкуството“, 4/1977 г.). Всяко изследване на модерното отчуждение в българската литература задължително ще мине през него: взаимоотношенията на човека и вещите, предметяването на човека и одухотворяването на вещите са постоянни мотиви в творчеството му, чиято декоративно-гротескна стилизация нерядко стига до епатираща маниерност.

Ч. Мутафов предметява човека и го изравнява с вещите — но той прави това с иронична цел. Неговите герои са Поза: Дилетант, Денди, Дамата, Господинът. Те нямат имена — нямат и физиономии под маските. Предметите придобиват самостоятелен живот, но той не е демонично-заплашителен, както в някои разкази на Св. Минков и Вл. Полянов. У Ч. Мутафов има призрачна атмосфера, но не и опити за плашене. Хора и вещи съществуваат на равни начала — затова и дилемите на Героя-Поза не предизвикват съчувствие. Ето как завършва втората част — „Рекордман на любовта“ — от „Покерът на темпераментите“:

... ние стоим сега спокойно и разговаряме съвсем
мъдро върху едничката, вечната възможност —
— че Вие сте съвършената Проститутка, а аз —
непоправим Скот.

Можем да обвиним Ч. Мутафов, че претенциозно осмива претенциозността, че иронията му е неясно адресирана, че ѝ липсва имплицитният конструктивен идеал на сатирата, но не можем да го обвиним, че възхвалява своите герои-манекени. Явна е гаврата със сантиментално-булевардно-масовата литература. Разбира се, у него

също бихме могли да открием популярните през този период идеи — че животът е сън, илюзия, трагикомичен карнавал, ритуализирано безсмислие; че ние служим на вещите, а не обратно — но всичко това, предложено с ирония. Освен експресионистично-футуристично влияние, във всичко това бихме могли да открием и още нещо: ирония към парвенюшкия захлас пред лъскавите вещи, гавра с нашенските светски амбиции. Който прегледа наивно-бомбастичните реклами в тогавашните ни вестници, където понятието „европейско“ маркира висока престижност, ще разбере, че тези проблеми не са чак толкова измислени (друг е въпросът, че са маниерно-декоративно стилизирани).

Творчеството на Чавдар Мутафов има и други достойнства: първата в нашата литература възхвала (амбивалентна) на машината — есето „Моторът“ (1919); той пръв превръща машината в самостоятелен литературен герой в най-сполучливото си произведение „Историята на един автомобил“ (сп. „Златорог“, 1933). Тази повест е изключително интересна от социологическа гледна точка: в нашата битова литература, която толкова обича да рисува очовечени домашни животни, по аналогичен начин се появява одухотвореният образ на автомобила, който „живее“, „остарява“ и „умира“ пред очите ни... Една антология на разказа с работническа тематика у нас би трябвало задължително да включи неговия разказ „Радостта от живота“ (сп. „Демократичен преглед“, 4/1925 г.) — опит за искрено и съчувствено, макар и интелегентско приближаване към света на машинния работник... Разказът „Смъртен сън“ с неговата гротескно-метафизична атмосфера, урбанистични халюцинации, иронично размесващи метафизични дълбокомислия с реклами, борса и мелодрама е може би най-подходящ за този сборник, макар да не е от най-характерните произведения на Ч. Мутафов.

Ранното творчество на Св. Минков и Вл. Полянов показва доста общи черти. Причината е в сходната нагласа и общите влияния. Нека припомним, че Св. Минков превежда два сборника с разкази на Едгар По, а Вл. Полянов — „Ужасът“ на Х. Еверс. Като че ли у Вл. Полянов можем да открием известно влияние на Еверс с неговия интерес към сензационни ефекти, психопатологични и сексуални мании. Въпросът

обаче е по-сложен, тук трябва да се има пред вид и хронологията. Ето какво ми написа в лично писмо Вл. Полянов, пред когото изказах подобно мнение:

Колкото до влиянието на Еверс, работата стои така. Аз заминавам за Австрия есента на 1920 год. и съм там до юни 1921 — немски език едва сричам. В това време вече отдавна пиша малки работи за сп. „Сила“. Между другото подготвям разказите за моя малък сборник „Смърт“. Той излиза през 1922 — пролетта. В същото време и в същото издателство давам сборника „Ужасът“ на Еверс. Преди това не съм чел Еверс, нито Майринк. Кога е дошло влиянието и дали го има в този период — мъчно е да се каже. Ако трябва да търсим влияние, смятам — това е живописиста в Австрия, преобладаващо експресионистична, сецесионна, както и може би най-много готиката на немските градове, експресионистичните филми „Д-р Калигари“ и „Д-р Мабузе“ и не на последно място Вагнеровите опери и преживяването на нуждата, като всеки ден се чудя как ще преживея следващия ден. Стоя в София цялата 1921 г. и пролетта на 1922. А през есента на 1922, след отпечатване сборника „Смърт“, заминавам за Мюнхен и съм там до януари 1924. Едва сега, вече понапреднал с немския език, може да се говори за моето запознаване с немските автори, като Еверс, Майринк, Хофман и др.

Влиянието на Едгар По върху Св. Минков се подценява, докато това на Г. Майринк се надценява. Наистина Минков превежда три негови книги („Голем“, 1926; „Кардинал Напелус“, 1927; „Белият кардинал“, 1931), поддържа лична кореспонденция и се изказва с възхищение за „мага Густав Майринк“. Като оставим настрана факта, че романът „Голем“ е едно наистина значително гротескно произведение на диаволизма, не е трудно да видим, че натюрелът на двамата писатели е твърде различен. Иронията и вестникарските хватки на Е. По са по-близки до маниера на Св. Минков (например псевдодокументалната мистификация с имена и открития). Може

наистина идеята за вехтарницата на Давид Сабатай в „Полунощна история“ да е дошла от вехтарницата на Аарон Васертрум от „Голем“, но това е само външен подтик: цялото карнавално-алегорично-хумористично съдържание на разказа няма нищо общо със зловещо-сънната атмосфера на „Голем“. То си е светославминковско. Възможно е и заглавието на „Къщата при последния фенер“ да е повлияно от „Голем“: „Съществува едно старо предание, 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»“ („Голем“, стр. 214). Думата „щастливци“ неслучайно е в кавички — тези хора в същност падат в дълбоката пропаст, която зее там. Виждаме, че замисълът на Св. Минков е точно обратен — този разказ е радикално разчистване на сметките с ужаса от немски тип, който писателят в същност отдавна пародира. Понеже този разказ е достатъчно известен, тук включваме по-неизвестния, но също пародиен по дух разказ с показателното заглавие „Ужасът“.

Известно влияние на Е. По можем да открием и у Вл. Полянов — „Ерих Райтерер“, „Секретаря на луната“, „Смърт“. Но това може да е типологическо сходство, разработка на универсални за този жанр мотиви.

Ч. Мутафов, Св. Минков, Вл. Полянов — по-дълго или по-кратко — учат в Мюнхен, където се сблъскват с атмосферата на големия европейски град, с друга култура и традиции. По това време е особено силен немският киноекспресионизъм. Вл. Полянов вече обърна внимание на това — нека припомним хронологически няколко филма:

1913 — „Пражкият студент“ на П. Вегенер по сценарий на Х. Еверс (разработва мотива за двойника, който има богата традиция у Хофман и По).

1915 — „Голем“ на П. Вегенер.

1916 — „Хомункулус“ на О. Риперт.

1919 — „Кабинетът на д-р Калигари“ на Р. Вине — визитната картичка на експресионистичното кино, негов синоним: „калигаризъм“.

1921 — „Уморената смърт“ на Ф. Ланг.

1922 — „Носферату“ на Ф. Мурнау; „Д-р Мабузе“ на Ф. Ланг — и др.

Интересът към литературата на ужаса у нашите писатели не е само дан на модата — понякога то е и лично преживяване (това потвърди в личен разговор писателят Вл. Полянов). То е и шок от сблъскването с нервния и застрашителен хаос на големия капиталистически град; то е стремеж към „европейско“ проникване в тайните на „модерната психика“ и не на последно място — търсене на атракционен художествен израз на духовната и социалната криза у нас.

Ранните разкази на Св. Минков и Вл. Полянов предлагат достатъчно доказателства за космополитността на тематиката и литературното вдъхновение — те съвсем не крият своята чуждоземна (или поне национално неуточнена) обстановка и герои (виж имената им). Тези предпочитания (към „чужди“ герои, обстоятелства и проблеми) Св. Минков запази за цял живот, макар и в друга трактовка.

Някои от тези разкази на двамата писатели показват интерес към УЖАСА ОТВЪН: класически мотиви, като демонични предмети (портрет, цигулка, часовник, икони) и демонични герои (смъртта, дявол, устрел, нечиста сила). Особено любопитен в това отношение е Св. Минков. Той е единственият, който се опита не само да ашладиса ужаса у нас, но и да го открие в българската фолклорна демонология (без никакъв успех).

Литературата на ужаса изисква подходяща обстановка, защото особено важна в нея е АТМОСФЕРАТА. Отначало Майринк е искал да помести действието на романа „Голем“ в Париж, но постигнал убедителност едва когато пренесъл събитията в Прага — древен град с алхимични и окултни традиции — в старото пражко гето с неговите тесни улички, плесенявали подземия, смразяващи легенди и тъмно еврейско суеверие... Старото селско гробище е значително по-малко респектиращо свърталище за призраци и вампири от средновековните готически подземия; асоциациите от битово-селско естество действуват отстрашаващо-хумористично...

УЖАСЪТ ОТВЪН се създава по два начина: чрез „силово“ показване на демоничните фантоми или чрез тяхното двусмислено-загадъчно полуразкриване. По принцип в първия случай ефектът е по-слаб, а нерядко и комичен (това ще ни обясни от определена гледна точка бързото и лесно преминаване на Св. Минков към пародията на ужаса). Още през 1835 г., коментирайки повестта „Вий“ на Гогол, Белински подчертава, че „ужасното не може да бъде подробно:

призракът е страшен тогава, когато в него има някаква неопределеност; ако в призрака вие съумеете да различите слизеста пирамида с някакви челюсти вместо крака и език отгоре, тук вече няма нищо страшно и ужасното преминава просто в уродливост...“

„Нечистата сила“ плаши главно като представител на Невъзможното и Отвъдното, като провокация към нашия здрав разум и вяра в рационалния порядък. Дистанцираното описание на селските демонологични представи и магьосническа технология („Устрел“, „Нечиста сила“) може да бъде най-много пикантно. Страшният фолклорен анекдот — както убедително доказват майсторите на жанра — може да бъде продуктивен при друг подход — откъм психиката на участника (който се страхува, защото искрено вярва в суеверията), а не външно-декоративно, както прави това Св. Минков. По-сполучливо се оказва балансирането на ръба между истина и халюцинация — разказът „Иконите са творби на дявола“.

Есеистичният ескиз „Заклучени“ доказва колко важна за този жанр е атмосферата, с която тук Св. Минков е сполучил. Зловещият скелет е принизен чрез рекламата за пудра, окачена за ребрата му, и е добил гротескно-абсурден вид — в съответствие с нелепо-зловещата ирония на смъртта: *„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.“* (Тук „божията милост“ очевидно е далеч от религиозното утешение.) Подобни разсъждения са характерно „общо място“ в нашата (пък и във всяка) дяволична литература: можем да сравним и с „Мрежата на дъжда“ на Вл. Полянов — „... ние всички сме електрически лампи може би, ние всички зависим от един ключ и от два пръста, които го завъртат...“ А ето и самия Майринк: „Това в мен проникна тъмно съмнение: какво ли е, ако ние, живите същества, приличаме наистина на тези книжни парцали? Може би някакъв невидим тайнствен «вятър» развява и нас насам-натам и направлява постъпките ни, а в същото време ние вярваме, че имаме собствена, свободна воля? («Голем», стр. 48)“

Вездесъщата смърт, която ни дебне и си играе с нас, има и други превъплъщения, които можем да обобщим с понятието УЖАС ОТВЪТРЕ — лудост, раздвоение на личността, маниакална идентификация, подчиняване на някакви жестоки, ирационални

подсъзнателни сили, които ни принуждават да вършим необясними и зловещи постъпки. Последното е типичен пример за фройдисткия конфликт между „Аз“ и „То“, който „Аз-ът“ не овладява. Такива са повечето разкази на Вл. Полянов. Ето новелата „Един гост“, която по липса на място не е включена в този сборник: лекарят Войдан Свобода убива невярната годеница, отрязва главата ѝ, поставя я в стъкленца със спирт и я носи в чантата си, защото не може да се раздели с любимата:

Аз не знаех какво става с мене. Напрягах всичките си умствени сили да анализирам действията си и стана господар на себе си. Напрасно, всичко беше напрасно. Върших това, което не исках. Нямах своя воля. Друг действуваше в мене... Аз се лутах в странен лабиринт от повели и решения. Моята воля бе бледа светлина пред гигантските фарове, които блеснаха в тъмнината на лабиринта и ми посочиха други пътища...

У Вл. Полянов подсъзнателното е още тайнствено-зловещо и затова дяволично; у Г. Райчев е психопатологично и ужасно, но по-„реалистично“.

Най-интересното дяволично произведение на Вл. Полянов — и един от успехите на нашия дяволизъм — е включената в сборника новела „Мрежата на дъжда“ (тя още на времето е забелязана от Г. Цанев). Убедителен е и разказът „Черният дом“, където раздвоението на личността се осъществява като персонификация на нормално и патологично (на сексуална основа) — много любопитен е фетишизмът (русите женски коси) — сравни с подобен мотив у Г. Райчев, разказа „Страх“.

Централно място в разказите на Вл. Полянов от този период заемат безумното раздвоение на личността („Ерих Райтерер“, „Мрежата на дъжда“, „Черният дом“); безумните мании („Секретаря на луната“); смъртта, появяваща се *in sua persona* — „Смърт“, както и „Произшествие“ и „по-силен от смъртта“ — вече в пародиен дух... Особено го привлича конфликтът между привидност и същност, маска и истина, намерение и резултат; парадоксите на индивидуалните и

колективни психози. Това са наистина „модерни проблеми“, но понякога решени твърде ескизно като белетристика. Много характерен цитат може да ни предложи скромният разказ „Маски“ от по-късния сборник „Звезди в прозореца“ (1935):

Безполезен би бил разказът ми, ако... не ме наведе на ужаса да видя тоя маскарад, в който проиграваме живота си. Днес е на мода типа на безстрастния кавалер и всички са наложили восъчната му маска: влюбените вече не пишат любовни писма; съпругът, който сварва любовник при жена си, се покланя и моли двойката друг път да заключва вратата; когато пламне къща, домакинът изважда часовника и любопитствува за колко минути ще дойде пожарната... Какво става под маската?

Вл. Полянов дълго експериментира, привличат го ефектите, парадоксите на „разказа с теза“. Играта на подсъзнателните сили му е интересна повече със своята атракционна и зловеща необяснимост, отколкото с драматизма си. Диаболичният опит не е без значение за създаване на по-късните му социално-психологически романи. Все пак смятам, че значението на Вл. Полянов за нашия литературен процес се определя преди всичко от диаболичните му произведения... От поместените тук разкази „Кучето в полето“ далечно напомня „Лина“ на Г. Райчев — сблъскването на традиционен морал и модерни сексуални (потребителски) представи е „общо място“ за нашите автори от този период. Проблемите на „метафизиката на пола“ (Пшибишевски), на изконната мъжка агресивност и женска покорност (Арцибашев) ги занимават твърде много. Би могло да се каже, че тъкмо през 20-те години българската литература открива мрачната проблематика на секса, фаталната му роля в подсъзнателното; тук диаболизмът също взема участие... „Кучето в полето“ е добро доказателство за вкореняването на диаболично-гротескната техника в реалната проблематика на българските нрави.

Специално внимание заслужава да обърнем на едно уж дребно обстоятелство. Не може да не ни направят впечатление имената на героите у Вл. Полянов: Казимир Храбър, Секул Брадва, Светослав Раб

(„Мрежата на дъжда“), Войдан Свобода, Раздел, Рад Ранина, сестра Меруда, д-р Влад („Един гост“). Това би могло да бъде екзотична приумица, стилистичен ефект на „остраняване“ (В. Шкловски). Но в тази епоха не са забравени „авторите“ от известната мистификация на П. П. Славейков „Острова на блажените“ (1910), който е създател не само на определена литературна митология, но и на концепция за личността. Сравнете с неговите имена: Велко Меруда, Нено Вечер, Спирос Година, Китан Дожд, Секул Скъта, Бойко Раздяла, Витан Габър, Доре Груда, Тихо Чубра и пр. Подобни имена са имали в общественото ни съзнание *утвърден поетичен емоционално-смыслов ореол* (коннотация). Вл. Полянов — в по-малка степен и Св. Минков — назовава с тях „герои от нов тип“. Тук можем да търсим пародийна антитеза, съзнателно посегателство върху поетичния ореол на определена стилизация на личното име... а може би тъкмо обратното: съзнателна поетизация (амнистия-реабилитация) на новите герои и тематика чрез съотнасяне с проверения ефект на подобна стилизация... Така или иначе този факт не е без значение за литературния ни процес и е класически пример за антитетично-трансформационна връзка.

Георги Райчев е най-малко „диабололик“. И все пак част от неговите „Разкази“ (1923) дават основание да бъдат причислени тук; с по-голяма драматично-психологическа дълбочина от останалите диабололисти те разработват прояви на „ужаса отвътре“, на сблъскването между първични нагони и морално-културни норми и задръжки. Без този „период“, в каквито и кавички да го поставяме, Г. Райчев едва ли щеше да създаде най-добрите си произведения, в повечето от които не е трудно да открием „разсейки“. Когато в края на разказа „Накрай града“ писателят рисува смъртта на стария овчар Цар Слави, той пише:

За него животът беше страшен, неразгадан и неумолим — като чудовището, което го ослепи в мрака и погуби.

Сравнете смъртта на овчаря, причинена от железницата-„чудовище“ — с гибелта на страшния бик Карачакал, който сам се

втурва срещу чудовището.

Отначало Г. Райчев се влияе от Пшибишевски и Арцибашев, по-късно — от Достоевски. Винаги са го интересували глъбинните психически процеси (раздвоение на личността, фобии, халюцинации), особено ако са свързани с „вечната трагедия на двата пола“; привличат го дълбоките, подсъзнателни първични стихии, които са опасни, но и жизнени. У Г. Райчев безумието е състояние на личността, а не на света, и неговите корени съвсем не са тайнствено-зловещи. Зловещо е преживяването им... Още през 1926 г. критикът Г. Цанев точно отбелязва:

„Разумът тук е далечно слънце, чиито лъчи не всякога могат да осветят тъмния хаос в човешката душа. Най-силното, решаващо е природното, инстинктът. Предопределението иде не от някакъв бог, не от небето — то израства у самите нас... Инстинктът е слепият двигател, срещу който никой разум не ще устои... Съществено, важно е тук да се даде безумието, а не безумеца.“

„Незнайния“ и „Карнавал“ забележимо се „римуват“: в тях преобладава монологът, героят е описан в сходна обстановка и по сходен начин; случайният събеседник винаги напомня мъртвец (има „мъртвешки череп“, „мъртвешките си очи“, „зелени очи... студен, зловещ блясък“ и пр.). И в двата случая се появява трамвай като маркиране на урбанизъм. Непрекъснато се подчертава зловещо-непреодолимата власт на необяснимите подсъзнателни сили: например в „Незнайния“ ръцете на героя „изведнъж оживяха и с бясна стръв се впиха в тази грациозна шийка, мимо неговата воля и желание“. Аналогични моменти можем да открием и в другите разкази.

„Карнавал“ е слаб като белетристика, но най-откровен като тезис — в него най-лесно можем да разчетем „модерните влияния“ — разсъжденията за „неотразимата стихия на плътта, на освободената женска плът“, „бездънната пропаст, която винаги е лежала и все още лежи между нас и жената“ и пр.

Г. Райчев прави най-успешните в нашия диаволизъм опити да присади „ужаса отвътре“ на българска почва — той го търси като драматично-трагично състояние на личността в обстановка на социален и нравствен хаос (ужаси на войната, социално неравенство), като болестна деградация и вродено душевно предразположение. Затова в същност е на границата на диаволизма и излиза от него, макар

и не без последици. Има едно негово изказване, което в известен смисъл изразява проблемите на целия ни диаволизъм: „Аз съм раздвоен и моята душа се гърчи в противоречия: здравият селянин, който живее у мен, отчаяно се съпротивлява срещу болния градски човек, който наскоро се пресели в душата ми“... Може би неслучайно най-силните произведения на Г. Райчев са тези, в които това раздвоение-противоречие е най-силно и автентично изразено — „Грях“, „Карачакал“ и др.

Фейлетонният „роман-гротеска в седем невероятни приключения“ на двамата автори Св. Минков и К. Константинов „Сърцето в картонената кутия“ (1933) е един интересен експеримент. Романът явно е писан последователно ту от единия, ту от другия писател: не е трудно да уловим редуването на сатирично-ироничния стил на Св. Минков (III, V, VII глава) с по-лирично мекия стил на К. Константинов (II, IV, VI глава). Първата глава е разделена по равно между двамата — началото на Св. Минков, втората половина — на К. Константинов. Романът започва с характерните светославминковски разсъждения за фаталнопрограмиращата роля на личното име в живота на човека; по-късно хапливото осмиване на писателската дейност предлага аналогия с неговия разказ „Какво може да се случи нощем“ от сборника „Автомати“ (1932). В описанието на пътешествието из Франция и Италия ще открием европейския опит на К. Константинов... Романът е изграден върху принципа на *реализираната метафора* (буквализиране на изрази като „подарявам ти сърцето си“, „открадна сърцето ми“ и пр.). Това дава свобода на авторите да осъществят не само пародия на булеварден криминален роман (типични клишета: парижки живот и американски детектив), но и памфлет на нашето писателско „общество“ (литературно кафене „Мадагаскар“). Съдбата на пламенния поет Валериан Пламенов (а иначе Зафир Събев) е съчувствена подигравка с клишираната символистична дилема бит-творчество (търговско-еснафско охолство или гладни поетично-възвишени блянове). В романа фарсово отзвучава ехото (техниката) на диаволизма, който отдавна вече е осъществил пародийна трансформация в гротескното творчество на Св. Минков (най-упорития му привърженик) или се е разтопил в драматично-

психологическата литература (Г. Райчев), обогатявайки представите ѝ за психическия живот и реакции на личността.

Отразяването на действителността предполага-изисква и отразяване на скритите (безсъзнателни) страхове на общественото съзнание; тяхната мистифицирана форма е естествен резултат от факта, че са още неясни. Наистина литературните страхове на диаволизма у нас бяха до голяма степен неавтентични, плод на чуждо влияние. Но обективните условия бяха повече от „благоприятни“. Ужасите на фашистките зверства 1923–1925 г. изиграха двойствена роля в съдбата на българския диаволизъм. От една страна, те бяха *неговият „шанс“* (звучи ужасно) да бъде глас на Касандра, зловещо пророчество; този „шанс“ нашият диаволизъм не успя да използва както трябва, процесите го изпревариха. От друга страна, реалните ужаси направиха бледи, смешни и книжни измислените ужаси. От септемврийската литература плисна много по-силна и автентична тръпка на ужас. Някога не са виждали връзката между подобни явления; днес нашето по-сложно разбиране на литературния процес ни задължава да мислим диалектически. А това между другото означава, че не трябва да се отнасяме с некомпетентно пренебрежение-отрицание към този феномен на литературния ни живот през 20-те години.

Българският диаволизъм определено разшири литературната тематика, художествената проблематика и регистъра от изобразителни похвати на нашата литература. Той беше кратък, но интересен етап в нейното „ускорено развитие“. Той изигра определена роля като опонент на битовизма и катализатор на психологизма („модерните проблеми“) в българската литература. Оказа влияние върху творчеството на неколцина значителни писатели. И преди всичко: **С БЪЛГАРСКИЯ ДИАБОЛИЗЪМ СЕ РОДИ БЪЛГАРСКАТА ФАНТАСТИКА.** *С негова помощ се формира литературно съзнание, чувствително към опозицията „правдоподобно-фантастично“... следователно можеше да се появи и научната фантастика. Което и стана.*

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.