

ФАНТАСТИЧНИТЕ ГРОТЕСКИ НА СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

ЛЮДМИЛА СТОЯНОВА

Акад. Виноградов¹ осветлява въпроса за природата на гротеската в структурен аспект. Той вижда в нея разрушаване на логическата и причинна връзка между явленията, произвол в сцелението на събитията, космически алогизъм, липса на естествена положителна мотивировка и т. н. Пак от формално-технологическо гледище почти аналогично дефинира гротеската унгарският писател Ишван Еркен: „Гротеската е предизвикателство спрямо чувството за симетрия, тя нарушава обичайния ред на нещата, открива път към други пропорции, към нови закони и като завършек на всичко това претендира този космически безпорядък да бъде признат като достоен за доверие, съвършен и по своему напълно логичен.“² Така дефинирана, гротеската стои много близо до фантастиката, чиито естетически параметри също включват несъобразяване със законите на обективното, алогизма, преодоляването на естествените каузални връзки между нещата, отсъствието на рационална мотивировка, пределен художнически произвол. Определенията на И. Еркен и акад. Виноградов фактически провозират идеята фантастичното да бъде обявено за прерогатив на гротеската, за неин формално-структурен белег. По-различна в това отношение е концепцията на Юрий Ман, който прокарва вътрешножанрова диференциация на гротеската, разграничавайки фантастична и нефантастична гротеска. Нефантастичната гротеска Ю. Ман идентифицира с неочаквания ракурс, от който художникът осветлява познатото и известното, „нищо незагубилите от своя обичаен външен изглед предмети“³. Касае се за гротеска, която се създава „без помощта на фантастиката, по пътя на смелото сближаване на различни планове, чрез развитието и аргументацията на парадоксалната авторова гледна точка“⁴. При фантастичната гротеска е характерен принципът „за изява на същността на предмета по пътя на довеждане на някои негови черти до абсурд, чрез очевидно разрушаване на първичните категории на причинността и нормата, на закономерността“⁵. Така в последна сметка и Юрий Ман сочи фантастичното в модификациите му на алогично, абсурдно и невероятно като средство за структуриране и като иманентен белег на определен гротесков тип.

Бахтин характеризира гротеската откъм семантичните ѝ измерения, откъм съдържателната ѝ природа като отношение към „времето, към развитието, към движението, като характеристика на явлението в състояние на изменение, на незавършена още метаморфоза, в стадия на смъртта и раждането, на растежа

¹ В. Виноградов. Избранные труды. М., 1967.

² И. Еркен. Размышление о гротеске. — Иностранная литература, 1974, № 4, с. 205.

^{3,4,5} Ю. Ман. О гротеске в литературе. М., 1966.

и процеса“⁶. Той акцентира върху амбивалентността като неин уникален семантичен признак, определя я като свързване на противоположни и изключващи се елементи в едно цяло, което непрекъснато се стреми към собственото си разрушение и което е в състояние да съществува единствено в полето на напрежението между знакове с противоположен заряд.

Австрийският учен Хелмут Химел⁷ се спира по-подробно върху емоционално-естетическите параметри на гротеската, оспорва отъждествяването ѝ с грубо комичното (бурлеската) и напомня, че от естетиката на романтизма (Хофман, Е. По) води началото си свързването на основните ѝ значения с възбуждането на смях, примесен с ужас. Химел говори за особена, трагикомична естетическа природа на гротеската, в която е заложено негативно виждане, критично отношение към фактите от реалния живот, вариращо в широкия диапазон между снизходителния хумор и жлъчната сатира.

Въвеждането на фантастичния елемент взривява традиционния мимезисен, подражателно-натуралистичен образ и предизвиква раждането на гротеската като „игра с действителното и преодоляване на съществуващото“ (Р. Ликова), като антикласическа форма, резултат от най-свободна художествена трансформация на реално житейското. Фантастичното е в сърцевината на особеното отношение към гротеската като към атрактивно-зрелищна и живописна, карнавално-пародийна жанрова форма. В структурната ѝ организация залягат специфични принципи — аглутинация или деформация, обуславящи образуването на фрапиращо дисхармонично, емпирично неправдоподобно Ново, експресията на чиято външна форма (шокиращо странна, алогична, невероятна) активизира интереса към богатото му значещо съдържание.

Гротеската обективира дисхармониите във вътрешния и външния свят на човека и винаги води до изясняващия им анализ. Тя е синтез на възможното с невъзможното. Същността ѝ е в субективното негативно преживяване на реалността. То се обективира художествено с помощта на фантастичното (като хумористична или сатирична фантастична карикатура), така че предлага себе си вместо действителния универсум („Историята на един град“ — С. Шchedрин) или като универсум, който съществува редом или вътре в действителния (Война със саламандрите“ на К. Чапек, „Майсторът и Маргарита“ на М. Булгаков).

Художествената експлоатация на фантастичната гротеска е позната още на античната литература (Аристофан, Лукиан Самоски, Апулей), активизира се през Ренесанса и следващите векове (Рабле, Сервантес, Суифт), доминира в поетиката на Хофман и Гогол, на Едгар По и Достоевски, на Марк Твен и Анатол Франс, у Кафка, Чапек, Булгаков и Вонегът, в литературата от ново и най-ново време.

В българската художествена практика гротесковата образност по традиция е граждански ангажирана, участва като водещо звено в темпераментно сатирично разгръщане на актуална социална проблематика. Типично за нашата литература е политизирането на фантастичната гротеска, използването ѝ като оръжие за борба с инерцията на една закърняла социална сетивност, превръщането ѝ в ефективен способ за тонизиране на отслабнала гражданска рефлективност. Експлоатира се основното ѝ свойство да осигурява необичайна гледна точка към познатите явления, да освобождава възприятието от наслоненията на привичката, умората и равнодушието, заставяйки го да преоткрие като нови и непознати абсурдните противоречия на живота, тревожната му дисхармоничност. Линията на използването на заложените в самата природа на гротесково-фантастичната образност сатирично-изобличителни възможности започва още от войнст-

⁶ М. Бахтин. Творчество Франсоа Рабле. М., 1965.

⁷ Н. H i m m e l. Das grotesk. — In: Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert, Wien, 1963.

вуващата революционна публицистика на Ботев, минава през оригиналната политическа фейлетонистика на Георги Кирков, за да докаже, че си е извоювала солидни позиции в новата ни проза — фантастичните гротески на Светослав Минков, Емил Манов, Ивайло Петров, Любен Дилов, Мирон Иванов, на най-младите — Любен Петков, Георги Величков, Росен Босев, Евгени Кузманов, Божидар Томов. . .

В домашната ни художествена традиция в чисто количествен план гротесково-карикатурното, чудноватото и ексцентричното са малко използван извор за творчество до появата на такова забележително явление в културния ни живот, каквото е сатиричното дело на Светослав Минков. В края на двайсетте години в „Училищен преглед“ Георги Цанев нарече Светослав Минков талантлив представител на особено направление в българската литература. Каква е конкретната естетическа същност на това „особено направление“ в литературата ни, как точно следва да го назовем и квалифицираме — тия въпроси не стоят пред вниманието на критика. Същественото в случая е, че той пръв отбелязва новото и оригиналното в един самобитен художествен свят като Светослав Минковия и рязко го отдели от традиционната линия на нашия литературен развой, от традиционната битовоописателна проза. Свръхчувствителният жанров селектор на съвременното литературознание вече намери съвсем конкретен, означаващ термин за „особеното направление“, видя творчеството на Св. Минков като сатирична белетристика, в която доминира ексцентричната фантастична гротеска. И действително, ако на Светослав Минковата проза трябва да се погледне в нейната цялост като художествена система, притежаваща стабилен естетически център, за такъв безусловно следва да бъде обявена именно фантастичната гротеска. Писателят изпитва непреодолим афинитет към условно-обобщаващите пародийни художествени конструкции, които по своему заострят и даже усилват социално-аналитичната и граждански действена функция на художествения образ. В болшинството от разказите му действителните социални проблеми със сатирична умисъл са изнесени извън пределите на реалните измерения на нещата, в зоните на най-чудновати формални деформации, на дръзко екстравагантна фантастика. Реализмът на твореца намира интересна, малко позната на дотогавашната ни литература форма на художествен израз. Писателят смело се обляга на парадоксално-необичайни стилистични средства, прибягва до фарса и буфонадата, показвайки целия блясък на сатиричния си дар, блестящата елегантност на едно интелектуално рафинирано остроумие. В прозата му смелият памфлет съществува с ексцентричната, но не и безобидна шега, най-сериозни политически диагнози и предсказания се преплитат с шаржовото и анекдотичното. Фантастичната условност на образи и ситуации, екстравагантните сюжетни ходове ни най-малко не отслабват, а, напротив, още по-настойчиво подчертават силата на реалистичните художествени обобщения.

Преобразявайки реалността, изтръгвайки я от нормалното и привичното по посока на привидно чистата измислица и небивалицата, Светослав Минков най-неочаквано отново се връща към нея, към най-автентични и парливи битийни проблеми. Като при всяка продуктивна абстракция той се отдалечава от видимата повърхност на фактите, за да се приближи към скритата им същина. Дематериализирайки живота в лабораторията на измислицата, художникът му въздейства с ферментите на активното лично отношение и съумява да извлече онова скрито, недостойно в него, което се нарича бездушие, егоцентризъм, брутален механичен педантизъм, политически деспотизъм. . . С една дума, писателят изважда наяве всичко противочовешко. Него той отново съгъства и материализира в алегорични фантастични фигури на злото — експресивни гротески.

Гротеските на Светослав Минков са художествен екстрат, конспективно представяне на живота в съвременното капиталистическо общество. Авторът повежда енергичен диалог с читателя за същността на буржоазния строй, разкрива скритите механизми и пружините на авторитарната власт, демагогията на нейните адвокати-политикани. В езоповски иносказателната форма на „Това се случи в Лампадефория“, „Магичен разказ за соята“, „Чудният смях в Рамония“, „Джуджето Тинтирин“ е възплътена способността на твореца да прониква в самата сърцевина на явленията, в тяхното обществено-политическо ядро. Перото му е школувано в създаването на пределно социологизирана, политически съгъстена проза. С нея той излиза извън пределите на България, извисява се над съдбата на една страна и един народ, за да огледа съдбата на цялото съвременно човечество, същността на буржоазния строй независимо от конкретните му национални проявления.

Фантастичното превръщане и фантастичното одушевяване са основни средства на гротеската въобще. В поетиката на Светослав Минков те стават главен инструмент на сатиричното изображение. В „Маймунска младост“ фантастичното превръщане се явява оригинална форма за изразяване на подчертана резервираност спрямо хуманно-етичния смисъл на една неограничена медицинска интервенция в човешката физиология. В „Човекът, който дойде от Америка“, дискредитирано като житейски възможно с реалистичния финал на разказа (описаните в него събития се оказват фиктивни, плод на едно разстроено въображение), фантастичното преобразяване на човек в робот илюстрира идеята за опасността от духовна стандартизация и деперсонализация на личността в условията на свръхтехнизирания модерна цивилизация. „Това се случи в Лампадефория“ е вече гротескова сатира, в която фантастичната метаморфоза, тоя път на хора в овце, е в основата на остра сатира, насочена еднакво срещу политическата демагогия на буржоазията и политическата инертност на масовия човек. Светослав Минков изрично отказва да търси причините за загадъчното преобръщане на жителите на Лампадефория. Той дори приканва читателите да преглътнат спокойно невероятната случка и като си дадат вид на хора, които не се учудват на нищо, да проследят съсем хладнокръвно развилите се по-нататък събития. Авторът подчертава, че не обстоятелствата около възникването му, а странният факт сам по себе си е по-достоеен за тяхното внимание. Семантичната стойност на разказа обаче е свързана тъкмо с причините за чудодейното превръщане на лампадефорци в овце. Творбата се възприема като сатирична алюзия за абсурдите и парадоксите на обществения живот, за манипулирането с общественото съзнание в условията на тоталитарните режими.

Първият в българската литература разказ, построен върху метонимичната фантастика на гротесково очовечените вещи, принадлежи на Светослав Минков. Става дума за разказа „Полунощна история“, поместен в сборника „Игра на сенките“ (1928). В полунощ невзрачните обитатели на един вехтошарски дюкян — сякашно палто, стар генералски мундир, порядъчно овехтял фрак и синя работническа блуза започват горещ спор помежду си. За писателя това е чудесна възможност да характеризира алегорично политическото и философското мислене на различните обществени прослойки у нас в началото на века. Несръчността на дебютанта в жанра личи в наивно-еклектичното смесване на няколко разнородни естетически пласта. Разказът започва с издържан в традицията на романтичната школа карнавален танц на вещите, продължава с доказваща верен социален усет гражданска сатира, за да завърши с неочаквано афиширан култ към трансцендентното и мистичното, изведен във философската поанта на творбата. Подчинен на мотива за преекзистенцията, фантастичният елемент в разказа в последна сметка отвежда към идеалистическата философия на Платон: „Ние

сме сенки и нашият живот е игра на сенките. Годините ще се изнижат, докато ние преминем от карнавал към вечно битие.“⁸

Фантастиката на оживелите предмети у Светослав Минков от диaboлическия му период (сб. „Синята хризантема“ — 1922, „Часовник“ — 1924, „Игра на сенките“ — 1928) излъчва зловещия ефект на магическото и спиритуалистичното, внушена е като ехо, като тайнствен резонанс на мистични вселени. Тя изправя пред загадките на непознаваемото и необяснимото, пред болезнени — реални или халюцинаторни — кошмари. Срещу всичко това антропоморфната фантастика от периода на „Сламеният фелдфебел“ и „Магичен разказ за соята“ носи печата на оздравителната ирония и одухотворената насмешка. Тя не изисква мистична вяра в буквалната реалност на разказваното. Отделни иронични авторски забележки ни карат да чувстваваме фикцията именно като фикция, като атрактивна художествена измислица, разчитаща на доверие само спрямо вътрешната концептуална истинност на изобразеното. Фантастичният антропоморфизъм тук е естетически шифър към една философски преживяна и карнавално преобразена картина на света. Художникът е канализирал буйния поток на артистичната си фантазия по посока на едно в основата си дълбоко реалистично, по форма — гротесково-пародийно художествено мислене.

„Сламеният фелдфебел“ съдържа непреки реминисценции на фолклорно-архаичния мотив за оживялата кукла и модерната тема за двойника. Двойникът впрочем не е нова фигура в персонажния комплекс на Св. Минков. Срещаме го още в ранните му диaboлически разкази, където от образа му струи романтична тайнственост, идат внушения за болезнено-мистични изживявания. По-нататъшното развитие на този образ в творчеството на писателя е свързано с пародийното развенчаване на мистичния ореол около двойника. Авторът изтръгва героя си от абстрактните метафизични зони на спиритуалистичното, от камерната му изолация в интимни душевно-психологически конфликти и го въвежда в плътно материалното художествено пространство на изпълнена с актуален обществен заряд гражданска сатира. Началото на това процес бележи разказът „Защо останал без двойник“ (сб. „Игра на сенките“). Героят на разказа намира изгубения си двойник на служба у някакъв владика. Двойникът открива световни конгреси по въздържание, изнася прочувствени проповеди за човешките добродетели. Той изцяло замества в парадните изяви своя нов стопанин, който в същото време тайно похапва от сладките плодове на греха. Типичният диaboлически персонаж сега е въвлечен в гротесково изобличение на мнимото благочестие на духовенството. Пред нас е подчертано социологизирана българска версия на традиционния за европейските литератури герой, категорично свидетелство за прощаването на навлизания в творческа зрелост Светослав Минков с греховете на литературната му младост, с увлеченията по диaboлизма и мистичното.

За освобождаването на двойничеството от десоциологизиращия психологизъм и метафизичността на първите му интерпретации в ранната проза на писателя далеч по-убедително като художествен резултат говори разказът „Сламеният фелдфебел“. Гротесковата симбиоза „човек — чучело“ е особено ефектно внушение на мисълта за деформиращите човешката психика казармени порядки. Авторът не търси някакво романтично, магико-вълшебно средство, за да оживи своето сламено чучело. Той представя оживяването като вдъхновено от една низка, уродлива страст — грандоманията, грозната фелдфебелска грандомания. Фантастичното алегорично налага мисълта за тъпотата и ограничеността на буржоазната военщина, която превръща хората в бездушни, безмозъчни марионетки.

Светослав Минков използва и фантастичното релативиране, смелата художествена игра с реалните измерения на нещата като възможност за обогатя-

⁸ Св. Минков. Полунощна история. — В: сб. Игра на сенките. С., 1928.

ване на арсенала от изразни средства на сатиричната си фантастика. В „Джуджето Тинтирин“ той въвежда фантастична хипербола от особено естество. Тя съществува само като илюзия на сетивата, плод е на необикновеното изкуство на придворните майстори-шивачи, ушили мантия, в която дребното човече изглежда великан. Осезателно е формалното и семантично сходство на фантастичната ситуация в разказа с популярната Андерсенова приказка „Новите дрехи на царя“ и с Хофмановата новела „Малкият Цахес, наречен Цинобър“. Както у Андерсен и Хофман, и тук магико-вълшебното и приказното е само външна художествена рамка на изобразената твърде типична житейска колизия — страшната сила на корумпирания обществен морал, на лицемерното обществено мнение, способно да издига фалшиви кумири.

В „Човекът с опашка“ и в „Съвсем странна история“ фантастичната хипербола, степенувана до ярка гротеска, атакува тежката, трудно повратлива машина на канцеларския консерватизъм и бюрократизъм, култовския дух и порядки. Особено интересна е поетиката на първия разказ с оглед водещата стилово-композиционна роля на широко разгърнатото фантастично преувеличение. Разказът започва в мемоарнохроникален дух, дори създава илюзия за фактографски документализъм в линията на обективното излагане на отделни моменти от биографията на героя-повествовател. Резкият обрат в излъчваната от творбата стилистична атмосфера настъпва с въвеждането на дръзката хипербола — абсурдното настояване героят да признае, че му е поникнала опашка. Фантастичното преувеличение се възприема като изразителен художествен еквивалент на култовската атмосфера на терор и насилие, на уродлива подозрителност и шпиономания. Жестоката реалност на всичко абсурдно до невероятност в култовското време изпъква тъкмо в странното успоредяване на двата полярно противоположни повествователни потока — единият документално-обективистичен, другият — гротесково-алогичен. В играта на фантастика и реалност майсторски са сплвени абсурдното с въобще възможното, логиката на смелата художествена фикция с алогизма на самия живот. По същия начин в „Това се случи в Лампадефория“, „Чудният смях в Рамония“, „Паноптикум Лайхенвалд“ и др. широкото въвеждане на хиперболата води до гротесково заостряне и сатирично осветляване на негативните тенденции в реалната политическа действителност. Патетиката на свободно разгърнатото фантастично преувеличение е основна особеност в един сатиричен стил на ексцентрично ярки гротескни детайли.

Встрани от чисто политическата сатира на Светослав Минков, но нелишена от актуален социално-етичен ангажимент, стои гротесковата фантастика на „Разказ с витамини“ и „Дамата с рентгеновите очи“. Това са изкусно отшлифовани криви огледала, където карикатурно преобразени се оглеждат любопитни подробности от нашенските нрави. В първия разказ авторът пуска шаржови стрели срещу куртоазния дух на съвременния му литературен живот. Той разказва историята около раждането на един български бестселър, въвежда ни в системата на литературната реклама, с неподражаем хумор описва галантните комплименти, които с усърдна вежливост си разменят графоманстващият писател и графоманстващата критика. Вторият разказ е с друг социален адрес — българския буржоазен хайлайф. С тънка и остроумна ирония са осмисни суетата, скудоумието и ограничеността на една прогнила, паразитираща каста. Авторът смело прекрачва в зоните на външното неправдоподобие. Условността на образите порязко подчертава тяхната типичност. Поднесени в парадоксална форма, социално-психологическите обобщения и изводи добиват по-голяма въздействена сила.

До Светослав Минков почти херметически изолирана в пределите на натуралистично-реалистичния подход към темата за земята и селото, между двете световни войни българската белетристика започва да изменя на традиционното си увлечение, афишира интерес към по-съществени и значими за човека на XX в.

въпроси, интерпретирайки ги със средствата на една по-модерна стилистика, където важна роля играят гротеската и нейните производни — ироничната импровизация, хиперболата, деформацията. Настойчиво си пробива път проблемът за бита и мисленето на съвременника, които са плод на шеметните успехи на научно-техническата революция. Основно съдържание на сатиричните разкази на Светослав Минков през периода става пародийното описание на дълбоката пропаст между научно-техническия и социалния прогрес в западния свят, оригиналната художествена трактовка на проблема за духовния кризис на свръхтехнизираното капиталистическо общество. Една завидна социална проникателност и интуиция помагат на твореца още в края на трийсетте години да се дистанцира от лековерния оптимизъм на технократските упования в НТР като гаранция за бърз обществен напредък. В „Човекът, който дойде от Америка“, в „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“, във „Водородният господин и кислородното момиче“, в „Една възможна утопия“, в „Дамата с рентгеновите очи“ и др. той предсказва обратната взаимозависимост, с която ще се измерват ръстът на индустриализацията и упадъкът на духовната култура при капитализма. С пророческа увереност писателят твърди, че социалната дисхармония, емоционалното обедняване на личността, отчуждението и въобще всички патогенни феномени в живота на буржоазното общество не ще намалеят с лавинообразното нарастване на научните достижения и техническата въоръженост. Той се заема с трудната задача да разкрие обективната връзка между крайностите на технизацията и деградацията на човека, изобличава потребителската ориентация на хората, загубили висшите морални цели на съществуването. Приспособяването към изкуствено създадения свят на вещите, към тази сфера на битието, която възниква на основата на прагматичното използване на науката и техниката, се заплаща с цената на поробването на човешките същества от техниката, с обедняването и разпадането на личността, с превръщането ѝ в своего рода вещ, лишена от атрибутите на одухотвореността и страстта към мислене. Писателят предугажда основните конфликти и проблеми на техническата цивилизация от западен тип, без да пести тъмните краски, описва инфлацията на хуманните морални стойности, деформациите на човешкото, преобразяването на хората в безволеви автомати, подчиняващи се на суровите закони на стоково-пазарните отношения. Създавайки от желязо своите нови божества — машината и робота, човек неочаквано се оказва излишен, става техен послушен роб и слуга. Освен абсурдите на крайния техницизъм сред злите демони на буржоазното общество Светослав Минков сочи ерозията на традиционната етична култура, стремителното ѝ разпадане в един жесток и извратен, лишен от свой нравствен център свят, рушенето на личността, обзета от бесовете на самотата, безперспективността, потребителската треска или егоцентричния индивидуализъм.

В разкази като „Американско яйце“, „Човекът, който дойде от Америка“, „Водородният господин и кислородното момиче“, „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“, „Паноптикум“, „Лайхенвалд“ и други с безукорно елегантен ироничен слог, в пародийно забавна и увлекателна фабула Св. Минков убедително атакува американизацията (у него синоним на крайните, уродливи форми на капиталистическия начин на живот) в бита и духа на съвременника. Поразява изключителният му усет за психическите деформации и сериозните морални травми на човешкото, които вървят успоредно с научно-техническия прогрес в абсурдните му американски превъплъщения. И тук не е безинтересно да отбележим онова, което с отсянка на сензационност съобщават биографите⁹ на писателя — че сам той никога не е бил в Америка, но нейния дух познава добре от неколкостотинте си пребивавания в Западна Европа.

⁹ По-подр. вж. С. Султанов. Насаме със Светослав Минков. С., 1972.

Американската линия в гротесковата проза на Светослав Минков започва с разказа „Американското яйце“ (сб. „Игра на сенките“) по-късно преименуван в „Made in USA“. Това е, както справедливо отбеляза критиката, великолепна сатира на отвъдокеанския стил на живот, на грандоманската американска конфронтация с Европа, сатира на гангстеризма, поставен в услуга на младия американски шовинизъм, и не на последно място остро изобличение на комерческия дух на едно общество, в което рекламата е всичко. Под ударите на пародията и развенчаващия смях попада наивното самодоволство на американеца, считащ Америка за нов дом на човечеството, за пътеводна звезда на всички останали народи в света. Отровата на иронията прелива още в алегоричния образ, дал заглавието на разказа. Неизтощитото Светослав Минково остроумие игрово издевателствува над обезмисляващата собственост си съществуване техника, подчинена на абсурдната страст на американците да създават изкуствени дубликати на окръжаващия ги естествен природен мир. Пороят на импровизационната фантазна стихия е непрекъснатата провокация срещу мита за американския рай. Впрочем тя постепенно прераства в откровена насмешка над американския вкус към сензации, над американската представа за превъзходство, над идеята за американското общество като висше достижение на цивилизацията.

„Човекът, който дойде от Америка“ е социално-критична алегория, в която са обрисувани настроенятия на отчаяние и страх пред излезлите изпод контрола на човека научно-технически изобретения. Всред кошмарно-халюцинаторните видения на душевно разстроения герой се откроява мрачната картина на едно бъдеще, в което хората ще престанат да бъдат хора, превръщайки се в стандартни мислещи машини. Във „Водородният господин и кислородното момиче“, в „Лунатин! . . . Лунатин! . . . Лунатин! . . .“ и в „Една възможна утопия“ Светослав Минков предрича и други патогенни ефекти от въздействието на технологическото общество върху човека — изчезване на личния живот, емоционално обедняване, ликвидиране на сърдечните контакти между хората, установяване на „научно аргументирани“, фактически лишени от спонтанността на естествения привличане безлични връзки и отношения между тях. Най-силен в антисциентичния си патос е разказът „Водородният господин и кислородното момиче“. Още в началните редове авторът директно заявява идеята си и никак не се бои да я оголи докрай: науката в нейния бездушно-прагматичен американски вариант е сериозна заплаха за човека. Тя унижава достойнството му, като подлага на безпощадна дисекция и грубо демистифициране най-съкровено и интимно човешкото — любовта, еротиката, страстта. Писателят дискредитира фетишизирането на науката, она култ към нея, който се изражда в абсурдите на масовата психоза и ирационализирането на рационалните научни истини. Разказът му е ироничен аналог на класическата трагедия на Ромео и Жулиета. Пародийният дисонанс между него и ренесансовия първообраз е в гротесковото оцеляване на любовната драма. Срещу влюбените стои не някаква непреодолима фамилна вражда, а демоничният призрак на съвременната наука, която не се свени да постави и любовта в химическа реторта. Не кръвната омраза на два стари аристократични рода, а кръвната разнвалентност на телата им — водородно и кислородно, забранява брачния съюз между влюбените и е причина за печалния им край.

В „Лунатин! . . . Лунатин! . . . Лунатин! . . .“ гъбавото, нахочливо и остроумно въображение на твореца устройва друга карнавално-гротескова среща на романтичния сентиментализъм и американския технически прагматизъм. Древният символ на романтика — Луната, класически декор на всяка любовна идилгия или драма, е станал жертва на бизнеса, впрегнат е в практическа употреба за връщане на човечеството към отдавна забравения романтизъм: таблетки с концентрат от лунни лъчи будят буйни сърдечни екзалтации, истински лиричен транс в душата. Разказът е безпощадно изобличение на емоционалната сухота

на практичния модерен човек, сатира на циничната акуратност, с която той разчита бюджета на времето си, балансирайки „оптимално“ напрегнатите часове на бизнеса с минути за интензивно емоционално разтоварване, сръчно запълвайки паузите между два делови ангажимента с допингово стимулирани „лунни“, т. е. нежни изживявания.

Кулминационният момент в сатиричната „американиада“ на Светослав Минков бележи силно политизираната фантастична гротеска „Паноптикум Лайхенвалд“. Тя съдържа сатиричен анализ на антинародната политика на западните държави, прикривана с най-безсрамна демагогия и политическо лицемерие. Трезвият реализъм на автора разкрива силните си страни в гротесковото изображение на милитаризирането и фашизирането на политическия живот отвъд Океана. Откровеният фарс и буфонадата тук вървят ръка за ръка с острия памфлет, с най-актуален изобличителен патос, дискредитиращ надменната представа на американците за собствената им „демократия“ като световен еталон. Включени в механизмите на бизнеса, откупени и пренесени отвъд Атлантика, превърнати в типичен американски атракцион, Заксенхаузен или Освиенцим (в разказа с уловното, символно-обобщаващо име Лайхенвалд — гора на мъртвите) изглеждат още по-зловещи, отколкото в страната, където са изобретени. Сега те свидетелствуват за нов вид извращения в нравственото и социално съзнание на човека. И тук е основната мисъл на Св. Минков — злото е още по-опасно, колкото по-обикновено, по-привично, по-делнично става то. Историята неведнъж е потвърждавала тая истина.

Героите на Светослав Минков съзнателно са лишени от естествена човешка живот. Всички те в очите на сатирика са продажни и послушни марионетки, зад преднамерената им художествена еднозначност и схематизъм стоят реалната еднозначност и духовната едноизмеримост на житейските прототипове. Отказът на писателя да уплътнява психологическата характеристика на героите си има и друго обяснение: тези герои тенденциозно, до последния им атом са разтворени в атмосферата на чистата идея, защото Светослав Минковите разкази са преди всичко разкази-дискусии, разкази-идеи. Същността им не е в разгръщането на характерите, нито в атрактивно-ексцентричното фабулиране, а в доказателството на един или друг тезис, в илюстрирането на някакъв социален недъг — най-болезнения и най-злободневния. Прави впечатление изключителната вътрешна напрегнатост на тия разкази, за която на пръв поглед е трудно да се каже откъде е дошла. Дали авторът описва света на своите герои с някакъв аналитичен хлад, със скрупулезността на обективен изследовател. Рационализъм личи в композирането на творбите, в откровеното експлициране на социално-етично съдържание у героите. И най-фантастичните образи и ситуации тук са подвластни на разума, израстват от живо пулсиращ, аналитично устроен творчески ум, подчинени са на предварително конструирана логическа теза. Но логическият анализ е само привидно безстрастен. Зад външно хладния и отчужден повествователен маниер се улавя мощен напор на чувства, постоянна готовност за емоционален взрив. Писателят като че ли опровергава известната психологическа максима, че аналитиците не могат да бъдат хора с артистично въображение и гореща чувствителност. Зад позата на хладна дистанцираност, с която той анатомира своите герои, личи скритото вълнение в сърцето на художника, неизбежно при създаването на всяко хуманно ангажирано изкуство.

Буржоазното общество Светослав Минков представя като непрекъснато аутодафе на етични ценности. В сатиричните му импровизации е осезаема личната болка на човек, преживяващ трагедията на духовността в свят, който изтласква тази духовност в периферните области на живота. Забавността на фабулите и капризните хрумвания на въображението не отприщват буен, весел и разтоварващ смях. Независимо от непресъхващата духовитост на авторовата фантазия,

независимо от изобилието на фарсови сцени и комични положения Светослав Минковите ексцентриади повече опечаляват, отколкото разсмиват и развеселяват, защото писателят се смее с горчив смях, смях — оръжие на войнствуващ сатирик, атакуващ предварително набелязани цели. Той съзнателно разрушава уещането за външна достоверност на образи и случки, за да подсили пародийно-издевателския характер на произведенията си, да постигне най-висока степен на идейното обобщение. Комично и фантастично творецът обединява в изразителни стилистични фигури с ярко изобличителен сатиричен ефект. Комичните ситуации и стълкновения, парадоксалните насоки в развитието на сюжета, странните човешки съдби и характери са само карнавални маски на фантастично преобразени реални социални дилеми.

Продължението на една позната ситуация (политическа, морална, психологическа), разгърнатата върху нея игрова импровизация и степенуването ѝ до фантастична гротеска е типично за стилистичната техника на Светослав Минков. Наследяват я Емил Манов, Мирон Иванов, Ивайло Петров, Любен Дилов, а от най-младите — Георги Величков, Любен Петков, Божидар Томов, Росен Босев и Евгени Кузманов, у които сатиричното повествование във формалния си аспект също се базира на артистичната, волна фантазна импровизация. Светослав Минков става родоначалник на фантастичната гротеска като самостоятелен жанр в българската литература. По-нататъшната ни художествена традиция доразвива и обогатява възможностите на тоя нов за нашата белетристична панорама вид.