

БЪЛГАРСКИЯТ ДИАБОЛИЗЪМ. ЩРИХИ КЪМ ПОЕТИКАТА МУ

ЛЮДМИЛА СТОЯНОВА

От комуникативна гледна точка, от гледна точка на диалога „текст—читател“ като основни критерии за класификация на литературните жанрове обикновено въвеждат типа изложение (повествование, диалог, описание), типа изображение (персонаж, обстоятелства, стилистичен характер на словесната тъкан — тропи и пр.) и типа въздействие (естеството, патоса на предизвиканите у читателя емоции). За диаболитичния жанр (жанра на ужаса) е твърде характерна строгата, типологизираща специфика на изобразеното и на емоционалното му въздействие. В набора от определящи и необходими, указващи жанра негови характеристики задължително участвуват един зловещ (често ирационализиран) персонажен и фабулен комплекс и провокираните от него страхови емоционални изживявания.

Диаболитичната (от итал. „дяволска, сатанистка“) проза, която наричат също страшна, черна или готическа, възниква в Англия в края на XVIII в. (Х. Уолпол. Замъкът „Отранто“. 1764; А. Редклиф. Мистериите на Удолфо. 1774; М. Г. Луис. Амброзио или монахът. 1795, и М. Шели. Франкенщайн. 1818), а по-късно се налага в Германия и Франция и има твърде много допирни точки с романтизма, дори на места го дублира, съвпада с него. Английският вариант на тая проза е по-малко мистичен и често редуцира ужаса до депресирания образ на един мрачен свят, дето владее сяпата власт на материалните отношения и дето човек е роб на вещите. Сред готическия декор на средновековни замъци обикновено се води твърде съвременна борба за имуществени интереси. Немските романтици показват вкус към мистичния диаволизъм, наложил се като реакция срещу рационализма на късното Просвещение. Излизащото извън сетивния опит, метафизичното при тях става важен елемент в мистифицирани интриги на отмъщението (истории за призраци) или в любовни повествования за будещи смъртен ужас еротични връзки със свръхестествени същества (истории за вампири). В същност след рицарския роман (XIV—XVI в.) тъкмо романът на ужаса (XVIII—XIX в.) бележи втората вълна на повишен литературен интерес към образите на демони, духове, двойници, привидения, вампири и всякакви други мрачни чеда на ада, един типаж, познат още от фолклора, чиято поезия и философия романтиците охотно експлоатират. Немските романтици, а след тях Е. По и Гогол развиват до съвършенство техниката за свързване на диаволизма с фантастиката, успешно експериментират с възможността за изтръгване на страхови ефекти от изображението на свръхестественото. Мястото на действието в творбите им винаги е белязано със знака на романтична екзотичност — старинни замъци с порутени кули и тайни подземни коридори, със стаи за изтезания и кабинети на алхимици, мраморни фамилни гробници

сред запустели паркове и езера с фатално дълбоки води, дето се разиграва печалният епилог на някаква любовна драма. Един странен реквизит — мъртвешки черепа и кости, ужасни средновековни оръжия или тайнственият инструментариум на някаква тъмна, магическа наука — допълва зловещата атмосфера.

В голямата си част ограничена в тривиалната паралитература, диаволистичната фантастика основателно е оспорвана естетическа територия. Тя рядко си отвоюва сериозни художествени височини (Х о ф м а н. Елексири на дявола, Ш а м и с о. Чудната история на Петер Шлемел, Г о г о л. Вий, разказите на Е. По). Благоприятни за нея са кризисните епохи на рушене на едни и на формиране на други мировъзренчески представи. Стимулира я онай дух на драматично напрежение между борещи се противоположни философски системи, от който тръгва любимата за романтиците идея за своеобразната двойственост и разпокъсаност на битието, за битката между силите на деня и силите на нощта. Тая идея мотивира склонността им да съчетават реално и трансцендентно, битово и приказно, рационално и мистично. Дръзкият произвол на фантазната игра фиксира вятещото наоколо Ново. Той свидетелства за съзнателно отдалечаване и отчуждаване от превърналия се в несвой стар, предишен свят. От подобен ракурс — като преднамерено дистанциране от неспокойната социална реалност — следва да се прецени и поведението на австрийските неоромантици Майринк, Еверс и Кубин и на черните англо-американски фантасти Бр. Стокър, С. Куин, Ал. Кроули, Лъвкрафт, Кл. Ъ. Смит и Ауг. Дерлет, които в началото на нашето столетие изривиха от гробовете им и чествуваха отново основните митове на демоничната фантастика — вампиризма, двойничеството и астралните скиталчества на душата. Създаваната от тях автори диаволика не може да бъде сведена до обикновена реставрация на паралитературата на миналото. В случая става дума за исторически детерминиран естетически феномен, възможен и обясним само в светлината на един размирен, боледуващ свят, разкъсван между демоните на войната и ангелите на революцията. Страшният роман на XX в. дължи рождението си колкото на капризите на модата, на типичен „ретро“-интерес към готическата линия на романтизма, толкова и на цял комплекс исторически обусловени социално-психологически фактори. Той е колкото автономно художествено явление, отразяващо сложните зигзаги на вътрешните саморазвойни литературни процеси, толкова и специфичен естетически рефлекс на дребнобуржоазното съзнание, изправено пред кошмара и ужасите на Първата световна война. Изоляцията, изключването от актуалната политическа тема, типично за авторите на страшния жанр, ориентацията им към философията на трансцендентното е следствие на безалтернативни изводи за буржоазното общество като непробиваема стена, в която възторжени ентузиастични напразно разбиват главите си.

Призрачните светове на диаволиците, дето владеят враждебните на човека сили на нощта, не са само окултистки внушения за мистерията на битието. Те са и алегория на безчовечното, пагубно за душата царство на собствеността. Идеята за неговата непреодолимост е следствие на зле изтълкуван жесток социален опит. Реалният буржоазен свят всякога е изглеждал на декаденстващите творци безнадеждно окончателен, свят статичен, свят без изход, без врати и прозорци, лишен от изгледи за движение и промяна. И тъкмо тая антиисторичност, метафизиката на дребнобуржоазното социално съзнание се превръща във важно условие за новия Ренесанс на литературата на ужаса и мрака. Провокирани в сферата на социалното, изводите за човешкия драматизъм се прехвърлят в сферата на чисто екзистенциалното. Екзистенциалният трагизъм (болестите, старостта, смъртта) се мистифицира, загръща се в дрехата на философския идеализъм и окултното и става основа за ексцентрични фантазни импровизации върху познати мистични теми — демонично двойничество, тайн-

ствени прераждания и метаморфози, дръзки пътешествия на безтелесната душа в „отвъдното“...

Единодушно избрани от българските диаболици за техни литературни патрони са австрийските неоромантици Майринк и Еверс. И двамата са световноизвестни майстори на романа на ужаса, при това Майринк, чиито зловещи гротескови разкази също са вдъхновени от демоните на град Прага, е едно от найзабележителните, съпътстващи мрачния гений на Кафка явления в немско-езичната литература, упражнил е известно влияние върху него. От немските романтици Майринк и Еверс наследяват представата за Безкрайното, дето властва магията на ирационалното, както и отношението им към чувствата и интуицията като висши проявления на човешкото. Те задълбочават оная линия на романтизма, която го разкрива като противоположно на материалистичния натурализъм течение и постепенно се прехвърлят в зоните на чистата мистика. Показателен в това отношение е фактът, че в края на живота си водачът на австрийските неоромантици Густав Майринк минава към будизма.¹ Изкусният майстор на магически гротески, предназначени да плашат немските филистери и да различат артистичните духове, с течение на времето заприличва на собствените си герои — започва да се чувства избран и посветен, обявява се за пророк и професор по окултни науки, уеща се „на границата на отвъдното“, както впрочем е озаглавено едно от неговите спиритически съчинения.

Романите на Майринк дишат поезията на сънищата и миражите. Картини от реалността и красивите или тревожни образи на съня преливат в страни светове от хора, призраци и сенки. Може само да се съжاليا, че поезия и философия у австрийския художник са фрапиращо неравнопоставени по качество.

Ярката романтична оркестрация на Майринковите творби е разчетена върху контраста от грозни престъпления и бленуваща мистическа вглъбеност, налагат я шокиращи единства на житейски уродливото и „висшата“ талмудическа мъдрост. В първия си и най-успешен роман — „Голем“ (1915) — писателят стилизира младежките си впечатления от романтично-окултната атмосфера на стара Прага в баладични съновидения. Те кръжат около митичната фигура на глинения колос Голем, обитаващ според юдейското предание тайнствено недостъпна стая в Пражкото гето. Касае се за талантива импровизация върху легендата за равина-вълшебник, съумял да оживи изкуствения си двойник. В романовата версия на Майринк митичният Голем и разказвачът Атанасиус Пернате губят самоличността си и под принудата на магически внушения за подражание започват да се отъждествяват помежду си, дори съвпадат един с друг. Драматичните перипетии на тяхното двойничество се разиграват върху фона на обрисувания в гротесково-мрачни тонове еврейски град в Прага, в хаоса на едно ирационално смещение на минало и настояще, в сложния лабиринт от реалните и халюцинаторни изживявания на с мъка възстановяващия нишката на прекъснатата си памет Пернате. Два допълващи темата за двойничеството мотива — за смяната на шапките и за сънуването наяве — рамкират сюжетния разказ. Безкрайните му разклонения се събират в общ фокус — личността на герой-разказвач, чийто път към самопознанието и себепостигането е представен с кабалистична символика, смущаващо откровено вътъкана в повествованието.

„Голем“ принадлежи към серията психологизиращи, претенциозно философски романи на ужаса, появили се около Първата световна война, силно повлияни от естетиката на експресионизма. Тъкмо в духа на експресионизма в „Голем“ представата за устроения върху логични начала свят е изместена от образа на една действителност, пълна с тайнствени опасности и ирационални кошмари. Амбицията на автора е да разкрие бездната, която дели „единствено

¹ Вж. Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München, 1981.

истинната“ магическа реалност от материалистическите „суеверия“. В романтичната атмосфера на стара Прага той „открива“ някакви свръхестествени сили, противодействащи на рационалистичната модерна цивилизация. Окултното в творбата манифестира идеалистическата теза за една по-висша, надредна действителност, която мистикът Майринк не без сарказъм противопоставя на „илюзорния“ материален свят на съвременниците си — пленници на позитивизма и прагматизма според него.

Вторият твърде на шумял у нас роман на Майринк — „Белият доминиканец“ (1921) — стои някъде между литературния сецесион и окултизма. Решен върху идеята за преражданията, романът проследява авантюрата на „вътрешните чувства“, одисеите на освободената от телесното астрална душа, опитваща се „да избегне затвора на предопределението“. Придържайки се към „откровенията“ на древноиндийската философия, авторът обявява видимия свят за илюзия, пречеца ни да постигнем същността на битието. Само съсредоточаването във вътрешния свят може да разкрие истината за съществуващото и следователно сънят е по-висша екзистенциална форма от бодрствуването. Той е възможност да се постигне висшето битие. Цел на всяко индивидуално битие според Майринк (пак в будистки дух) би трябвало да бъде прекратяването на кръговрата на преселенията на душата след смъртта, за да се разтвори тя в божествения абсолют. С всичко това „Белият доминиканец“ силно напомня ръководство по окултизъм — цели глави в него имат характер на трактати върху философията на „отвъдното“. „Алрауна“ (1911) на Еверс, другият модерна у нас в началото на века австрийски диабол, с по-непретенциозния си и конвенционален вампироложки пласт е по-близо до класическите норми на страшния жанр. Романът портретува образа на един непреодолим в своята безчовечност свят на грубия материален интерес, дето дори любовта се изкористява и извращава. Роденият под бесилката неин странен плод — момичето Алрауна — е безобразна пародия на човешкото, крие коварна съблазън и причинява жестоки страдания.

Еверс фактически преработва народното суеверие за кобната мощ на тайнствения корен мандрагора-алрауна и го пренася в собствената си съвременност. Момичето Алрауна в неговия роман възниква като „научен“ експеримент при изкуственото оплодяване на една уличница — Алма Раун — от един осъден на смърт убиец. Дяволското създание е, от една страна, фетиш, който носи щастие, а, от друга — студено и свирепо същество, причиняващо смъртта на всеки, който пресече пътя му. Амбицията за психологизиране на фолклорния мотив не е доведена до край, но серията жестоки, внушаващи отвращение алхимични и сексуални сцени, както и типичната псевдопоетичност на стила поставят романа на Еверс сред бестселърите на тривиалната литература на ужаса, заляла Европа около Първата световна война. Вълната на тая литература засяга и България. Последователи на диаволизма у нас стават младите Светослав Минков и Владимир Полянов, значително по-възрастният от тях Георги Райчев, който има и най-отдавнашен писателски стаж, и най-сетне Чавдар Мутафов с интензивната си преводаческа и редакторска дейност. В 1918 г. в издателството на Ал. Паскалев излиза за пръв път на български сборник с разкази на Еверс с шокиращото заглавие „Моето погребение“, а малко по-късно същата година — и повестта „Годеницата на Теофар“ от същия автор. И двете книги са преведени от Вл. Полянов. В органа на късния български символизъм „Хиперион“ през 1922 г. Полянов отпечатва две други творби на Еверс — разказа „Кривата линия“ и гротесковата фантазия „Ужасът“. Галерията на представените у нас Еверсови творби завършват повестта „Из дневника на едно портокалово дърво“ в превод на Ч. Мутафов от 1925 г., komentираният вече най-представителен роман на писателя „Алрауна“ и повестта „Гробокопачът“, излезли съответно през 1929 и

1930 г. С трите свои превода на ключовите романи на Майринк — „Голем“ (1926), „Кардинал Напелус“ (1927) и „Белият доминиканец“ (1931), както и с периодичното представяне на Майринкови разкази в сп. „Хиперион“ и в „Изток“ Св. Минков също доказва горещината на ентузиазма, с който служи пред олтара на диаволизма. Освен австрийския маг и друг един световноизвестен майстор на месмерическата проза, поет на тъмните, загадъчни движения на душата — американецът Едгар По задълго задържа погледа и вдъхновява труда на преводача Минков. В предговора към своя първи превод на негови разкази — сборника „Лигейя и други фантазии“ (1921) — най-упоритият от българските диаволици сочи като особено достойнство на личния художнически почерк на американеца умението му „да изобразява усещането на предчувствието, ужаса, свръхестественото очарование и това, което аз бих искал да нарека неподвижен пейзаж“².

Прави впечатление фактът, че встрани от погледа на българските диаволици, извън кръга на литературната им осведоменост, а следователно и извън възможността за естетически обмен остават достиженията на английските класици на жанра от XIX в., а също и на „магистрите“ на англо-американската окултна фантастика от началото на сегашното столетие. Контакти с тия автори няма, което се доказва от отсъствието на всякакви следи от рецепция на техен опит. Редом с австрийските диаволици сред декаденстващите наши литературни среди през тоя период на радушен прием се радва и сатанинската проза на Пшибишевски, третираща екстремни психически ситуации, темата за любовта и омразата между половете. В 1919 г. на български излизат рапсодиите на Пшибишевски „Край морето“, в 1921 — романът му „De profundis“, в 1923 — „Синовете на земята“ и т. н. Посветил демонстративно таланта си на мистицизма на страстите и чувственото, изобразител на невъздържана еротичност, с презрението си към всяка конвенционалност, с борбата си срещу фалшивата буржоазна нравственост и филистерското благоприличие, водачът на полските модернисти — на групата „Młoda Polska“ — си осигурява задълго безграничното възхищение на младите от почти всички „фракции“ на декаденстващия български модернизъм. Заедно с Пшибишевски сред техните кумири се нареждат и други болезнени таланти — Арцибашев, белгийските и скандинавските модернисти Стриндберг, Роденбах, Якобсен и Хамсун, които също се интересуват от афектите на подсъзнателното, от „зова на плътта“, изследват „социалната стихия на половете“.

Анализирайки естетическите предпочитания на българския писател, в статията си „Основни чърти на българската литература“ (1921) Боян Пенев констатира, че този писател „намира една от главните си задачи в изображението на околното, действителното, достъпното за външните сетива“³. Преобладаващият стил в нашето изкуство според критика „може да се нарече реалистичен. Волевите движения, чувствата, представите, които ни дава то, напълно съответствуват на съдържанието на видимата, осезаемата действителност, изцяло се свеждат към нея. В същност то не ни освобождава от действителността“⁴. Като изтъква, че в българската поезия напразно бихме дирили нещо демонично и че фантастичният свят на Е. По с неговите сомнамбулни видения е несъчетаем с прекалено здравата и трезва душа на българския художник, Б. Пенев стига до обезкуражаващия извод, че „може би за дълго още ще остане чуждо за литературата ни призрачното, фантастичното, страшното“⁵. Само година-две след отпечатването на неговата статия в отговор сякаш на провокацията на критика към българските писатели излизат първите книги на нашите диаволици:

² Е. По. Лигейя и други фантазии. С., 1921.

^{3, 4, 5} Б. Пенев. Основни чърти на българската литература. — Златорог, 1921, кн. 4—5.

„Смърт“ и „Комедия на куклите“ на Вл. Полянов през 1922 и през 1923 г., сборникът „Разкази“ на Г. Райчев през 1923 г., мистичните гротески на Св. Минков от „Синята хризантема“ (1922), от „Часовник“ (1924) и от „Огнената птица“ (1927), както и решените във фолклорен дух романтични видения на Б. Савов от издания в същата 1927 г. негов сборник с разкази „Странният пътник“. Изобразената в тях творби действителност излиза извън границите на рационалното. Нейно съдържание е въображаемото, духът на интуицията и предчувствието, на суеверието и магията. Населяват я чудовищни двойници, демони и привидения, жестоки престъпници и еротомани, хора с тъмна и тревожна психика, болни души, склонни да ирационализират битието, измъчвани от чувството за неговата привидност и несигурност. Темата „вечерно“ и „нощно“, т. е. враждебно и демонично, върви заедно с пасивната меланхолия на герои, които се виждат противопоставени на необясними и непреодолими безименни сили, болезнено осъзнават преходността на съществуването и търсят вечността извън тленния свят на човека, в нещо трансцендентно.

Диаболистичната вълна от 20-те години — еднакво преводни образци и домашна диaboлика — е в същност само част от една отдавна открита от българските литератори (още от времето на кръга „Мисъл“ и символистите) линия на приветствуване и насърчаване на рецепцията на европейските авангардистки естетически веяния у нас. Естествено е тая линия да минава през полето на напрежението между безрезервното и критичното усвояване на чуждите духовни ценности. Същественото в случая е, че не от вчера българските модернисти се стремят към някакъв „европейски модел“ на литературата, съобразен с новите естетически изисквания, отговарящ на едно еволюирало културно съзнание с по-зряло отношение към художествените стойности. Зад настоячивия интерес към „съвременното“ и „модното“ в европейското изкуство — експресионизъм, футуризм, имажинизъм, диaboлизъм, зад стремежа за синхронизиране на преводното дело и личните творчески усилия с най-актуалните факти в чуждите литератури, познавачите на периода обикновено откриват отреагиране на комплекса за „изостаналостта“ на българския културен живот и желанието да се догони Европа. В същност третирането на българския модернизъм и специално на българската диaboлика само като провинциално подражание на завоеванията на по-напредналите чужди културни съзнания не изчерпва цялата сложност на явлениято. То следва да се разглежда и като естетически рефлекс, идентичен с общи за европейските литератури реакции на специфичната следвоенна социално-политическа ситуация. И това е така, защото реално рецепцията на един несвойствен за домашната художествена традиция чужд естетически опит (каквото впрочем е страшният жанр за нашата литературна ситуация от 20-те години), е възможно само благодарение на сходствата в социалния климат със съответната чужда страна. Тия сходства стимулират интереса към о п р е д е л е н а н е к ъ м в с е к и чужд опит. Те са условия за изравняване и успоредяване на литературните процеси. Изолирането на буржоазната творческа личност от бурния кипез на българския обществен живот в първите следвоенни години кореспондира с аналогични настроения у западноевропейските декаденти. Затворени в стеснените хоризонти на дребнобуржоазното съзнание, безсилни да се ориентират в сложната социална обстановка след войните, и нашите декадентстващи автори определено се отчуждават от проблемите на обществото, ограждат се от линията на реализма, ограничавайки погледа си до екзистенциалните и нравствено-психологически проблеми на боледушното алиенирано съзнание, опитват се да картографират долните му етажи — изследват тъмните инстинкти, аморализма на подсъзнателните влечения. Оттук и активизирането на философско-естетическия интерес към Фройд, Ницше и Бергсон, към философията

на субективния идеализъм въобще, както и откровеният афинитет към абсорбираната тая философия литература на новия европейски „модерн“.

Диаболизмът на Св. Минков, Г. Райчев и Вл. Полянов е пренебрегвана от нашите литератори естетическа територия, но той има своето място върху картата на жанровете в българската проза от първата четвърт на века. Диаболизмът фактически обогатява панорамата на ония нови за българската художествена практика прозаически форми, които служат на наложената от „модерното време“ тенденция за скъсване с респекта пред традиционните художествени стойности и съобразяване с новите естетски изисквания към литературата. Спиранията и вестниците, които предоставят страниците си на диаболиците и на толериращата ги критика — „Хиперион“, „Златорог“, „Изток“, „Стрелец“, „Сила“ и др., — са все с формалистска естетска ориентация, с повече или по-малко авангардистки претенции, играят определена роля при формиране на модерното художествено съзнание. Редакторите и сътрудниците на повечето от тях настойчиво говорят за нуждата от европеизиране на българската литература, издигат девиза за „ревизиране на понятието родна култура“⁶, афишират амбиция да разтворят широко обятията си за всичко чуждо, не искат да бъдат повече „китайци на Балканите“.⁷ Диаболизмът следователно е важен детайл в общата, твърде сложна картина на българския модернизъм след войните. Линията на нейното вътрешно диференциране преминава през идеологическия опит на творческото съзнание. У участващите в прогресивните обществени борби наши модернисти (Г. Милев от периода на „Пламък“, Фурнаджиев, Каралийчев и Разцветников от периода на „Нов път“ и др.) бунтът срещу естетически остарелите домашни художествени образци, оттласкването от Вазово-Елинпелиновия класико-реалистичен художествен модел намира израз в дръзки експерименти с формата при съхраняване и доразвиване (в някои случаи до социалистически реализъм) на типичното за литературата ни материалистическо — хуманно и прогресивно — философско съдържание, т. е. без да се стига до отклонение под „остър ъгъл“ спрямо общата реалистична линия на дотогавашния ни литературен развой.

Несвързаните с левите среди от модернистите се увличат по декадентството. При тях разривът с морално „износените“ домашни художествени еталони върви заедно с откъсването от парливите проблеми на действителността. Художническите им амбиции са изцяло встрани от реалистичната българска литературна традиция, а концепцията им за моралната природа на човека рязко конфронтира с патриархалните нравствени понятия. Това са творци, които търсят мостове към оня европейски „модерн“, чиито характерни черти са песимизмът, чувството за самотност, сътворяването на нов свят от въображаеми преживявания. Обективното изображение на действителността те заменят с подтекста на субективизма и фантазията произвол, създават абстрактни образи и свят на сънищата и халюцинациите (символистите) или на откровено спиритуалистичното (диаболиците), в който несмущавана дефилира идеалистическата философия.

Съзнавайки го или не, диаболиците идат да задоволят една неудовлетворена до тях от литературата ни психическа потребност — глада по силни усещания, апетита за ужаси, за страхови емоции, на който в развитите европейски литератури още в края на XVIII и в началото на XIX в. са отговорили романтиците. Учители на българските диаболици обаче стават не същинските, а късните романтици — Хофман, По, Гогол, и неоромантиците — Майринк, Еверс и Пшибишевски, и в това тържествува още веднъж всеобщият, универсален характер на формулирания от Г. Гачев закон за закъснялото ускорено развитие на литературата ни.

⁶ К. Гълъбов. Нашата култура и новата ни литература. — Изток, бр. 51, 1927.

⁷ Т. Милев. Свое или чуждо. — Изток, бр. 1, 1927.

Полянов, Минков и Райчев са амбицирани да открият на българския читател болезненото очарование на страшните истории за демони и духове, за оградени с ужасна тайнственост жестокости. Пресилен би бил обаче изводът, че те търсят фантасмагоричната жестокост, за да помогнат на читателите да забравят реалната жестокост на света, който ги заобикаля. Литературната програма на българските диаболоци е чисто естетска и интелектуална, лишена от каквато и да е социална насоченост. В темпераментния им отказ от позитивизма и натурализма, в обръщането им към окултното и мистицизма прозира преди всичко едно претенциозно усилие за обновление на домашните литературни идеи чрез приобщаването им към незаконеното изкуство на „мага“ Майринк, на По, Еверс и Пшибишевски и всички „рицари от династията на Хофман“, казано с ефектната метафора на горещия им поклонник Св. Минков. Като естетическо явление диаболоизмът наистина бележи нова тенденция в българското литературно мислене, но реално той отвежда назад, към отдавна компрометираната философия на окултисти и алхимици, великолепно пародирана впрочем тъкмо от самия Хофман. Това обаче не пречи на нашите диаболоци да говорят с упование за „оная тайна философия, що се крие зад скрижалите на Хермес Трисмегистос, или зад пророческите сънища на Парацелзус, Сведенборг и редица други адепти.“⁸ С не по-малко велеречив патос те представят на българската публика мага Майринк, който „търси Абсолюта на битието в прашната реторта на алхимиците и знае магичните заклинания, що възкресяват из мрака всички чудовища на легендите“⁹ и чиито романи са „требници на магията, мистични откровения и сомнамбулни съзерцания, страшни кошмарни огледала, в които горят многообразни преображения на дявола и архангела.“¹⁰

Мистичното, разбираемо като единение на Абсолютното и Реалното, като възможен само при напрегнат вътрешен духовен живот „достъп“ до трансцендентното, е в центъра на творческите усилия на ранния Минков и ранния Полянов. И двамата разглеждат човешкия живот като метафизична тайна. Естествено нито един от тях няма религиозните познания и окултистката „ерудитраност“ на един Майринк и творбите им са далеч от същинската мистична проза, напомняща трактат, проповед и молитва едновременно. Мистичното в тях творби е повече литературна спекулация и поза, а философията на трансцендентализма — непоследователно отстоявана, примесена с фройдистки идеи за фаталната власт на пола (усвоени впрочем обикновено не от оригинала, а през Пшибишевски), с повече или по-малко сполучливи импровизации върху подсказани от По и готическата проза на ужаса демонологични мотиви и най-сетне, нека бъдем обективни, с не с р ъ ч и репризи върху една открита от Достоевски за новата европейска литература тема — психологията на престъплението и престъпника.

Духът на ирационализма, идеята за призрачността на съществуването, за живота-сън и тайната власт на трансцендентното, което ни дебне отвсякъде — ето философското ядро във фантазните рисунки на нашите диаболоци. Идеите си за света и хората, те, както вече посочихме, търсят и намират под влияние на Майринк, По, Еверс, Пшибишевски и скандинавските декаденти. Това впрочем обяснява защо не разглеждат човека като обществена същност, а само като абстрактно духовно същество, чиято истинска природа съвсем не са телесното и видимото: „Аз“—ът е духовна реалност, която не принадлежи към тялото. „Моето собствено тяло не е нищо друго освен надгробен камък на самия мен“¹¹ — твърди един от героите на Св. Минков. Мистичната теза за телесно-духовния дуализъм е в сърцевината на такива претенциозни и маниерни диаболоистични

^{8, 9, 10} Вж. Г. Майринк. Голем. С., 1926.

¹¹ Св. Минков. Игра. — В: Игра на сенките. С., 1928, с. 56.

творби като „Смърт“ и „Ерих Райтерер“ на Вл. Полянов, „Игра“, „Полунощна история“ и „Аз и непознатият“ на Св. Минков, „Карнавал“ на Г. Райчев и др.

Както Майринк и Шибишевски, нашите сатанисти предпочитат герои в сомнамбулни състояния, защото като тях търсят човек, разлъчен от „привидната“ му същност, от обичайната му роля в „неистинския“, „неавтентичен“ дневен свят. Мировъзренческата канана на тяхното творчество кореспондира с модната в началото на века идеалистическа концепция за един свят с несни, разливащи се граници, един неопределим и неустойчив, проблематичен свят.

Философски скепсис, плод на представата за илюзорността на реалния свят „Игра на сенките“ на Св. Минков, „Комедия на куклите“ на Вл. Полянов), настойчиви внушения за човека като най-нешащното от всички създания („Не-знайният“ на Г. Райчев, „Заклучени“ на Св. Минков), остро усещане за абсурдите не само във външния, но и във вътрешния свят на човека („Един гост“, „Ерих Райтерер“ и „Секретарят на Луната“ на Вл. Полянов „Lustig“ и „Страх“ на Райчев) — това са по-ярките моменти в идейната характеристика на българския диаволизъм, разкриващи съкровения му вътрешен смисъл. Открито изведенният разсъждачески пласт (отделен е въпросът за съмнителното му философско качество) го представя като нелишено от интелектуални претенции литературно течение, държащо да се разграничи от конюнктурния развлекателен диаволизъм, който е само чудовишно натрупване, истинско стълпотворение на всякакви жестокости и страхотии, на мерзости и извращения в чувствата, мислите и поведението на персонажа. Интелектуалният рефлекс на класическа екзистенциална проблематика е ново за българската проза явление — в поезията духа на висок философски размисъл значително по-отрано въвеждат с лириката си Пенчо Славейков и Яворов. Диаволиците следователно са донякъде пионери (ако не броим мистичната проза на Н. Райнов) на тенденцията за интелектуализиране на българското белетристично мислене, дала обилни плодове десетилетия по-късно. Тяхната интелектуална оценка за света и човека обаче е изцяло ирационалистки отсечена.

Особено упорит привърженик на философията на трансцендентализма е Св. Минков, който не се уморява да предлага нови и нови белетристични адаптации на темата за пустотата, безсъдържателността и безсмислието на видимия материален свят. Този свят той разбира в идеалистки план — като лошо отражение, бледа сянка на трансцендентната вечност. Философският пълнеж на Светослав Минковата диаволика е в същност с неоригинален, шокиращо еkleктичен характер. Платоновите идеи за преекзистенцията и християнската представа за всезнанието, всемогъществото и всеблагостта на бога тук си дават среща с месмеризма, астрологията и окултизма. От теоложката реторика на „Аз и непознатият“ до мрачната метафизика на „Заклучени“, „Полунощна история“ и „Игра на сенките“ във всички Светослав Минкови страшни разкази най-отчетливо личат следите на мистичните „интелектуални“ озарения на мага Майринк, с който българският писател поддържа личен контакт още от времето на следването си в Мюнхен. Апологията на кабалистичния зодиак, на тайното значение на еврейските букви и митологически фигури в „Игра на сенките“ например съвсем очевидно е повлияна от фанатичната преданост на Майринк към „универсалното учение на Кабалата“¹². От първенеца на австрийския неоромантизъм авторът на „Полунощна история“, „Игра“, „Заклучени“ и „Съновникът“ възприема идеалистическия мироглед, схващането на земното като символ на отвъдното.

„Когато стават от леглата — казва Майринк в „Голем“, — хората мислят, че се пробуждат от сън. Те не знаят, че са станали жертва на чувствата си и пляч-

¹² Св. Минков. Полунощна история. — В: Дамата с рентгеновите очи. Варна, 1982, с. 60.

ка на един нов, още по-дълбок сън от този, в който са били току-що пробудени.¹³ Два от най-претенциозните философски разкази на Минков — „Заклучени“ и „Полунощна история“ — съдържат аналогични обобщения за безнадеждно изгубените в хаоса на един непонятен, сякаш недействителен свят човешки същества: „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“¹⁴ — твърди чрез един от героите си писателят в първия разказ, за да продължи във втория: „Ние сме сенки и нашият живот е игра на сенките! Години ще се изнижат, докато ние преминем от карнавал към вечно битие.“¹⁵

Подобно на Майринковите герои („Голем“, „Белият доминиканец“) човекът в диаболката на Св. Минков усеща себе си като преходна, промеждутъчна степен в неясно за него, но очевидно имащо някаква скрита цел всеобщо движение на времето. Оттук до любимата на Майринк будистка идея за преражданията има само една единствена крачка.

Майринк критикува интелекта, интелектуалните методи на знанието и явява в една реалност, която се схваща отвътре, подсъзнателно, а не чрез критически анализ. Презрението си към „безсрамното явяване във всемогъществото на разума“¹⁶ писателят влага в една гротескова метафора от романа „Белият доминиканец“: „Бартоломеус, мое момче, едва сега разбрах, че всичко е глупост. Мозъкът е най-излишният орган на човека. Него би трябвало да го извадят като бадем.“¹⁷ С не по-малко енергия, само че в друг, поетичен стилорядък в разказите „Съновникът“ и „Полунощна история“ Св. Минков защитава възможностите на интуицията и въображението като по-висш, абсолютен тип познание, противопоставяйки ги на чистия интелект, комуто са недостъпни дълбините на истинно съществуващото: „Въображението е око на душата. Чрез него ние виждаме отражението на невидимия свят.“¹⁸

В диаболитичната фантастика на Св. Минков ирационализирането на битието, подкопаването на рационално-логичната му стабилност, на чувството за неговия здрав смисъл обикновено върви заедно с ирационализирането на времето. Своята философия на времето Минков гради върху идеалистски субективистки основи. В страшните му разкази времето е най-големият враг на човека. С демонично злорадство то отмерва ерозията на душата и тялото. Цяла галерия от странни образи на часовници, изпълнени в мрачен, гротесково-ексцентричен рисунък ефектно внушават това. Тези образи акцентират априорния конфликт на човека с времето, неразрешимото противоречие помежду им, отключват поредица метафорични асоциации за жестоката му диктатура над безпомощните човешки същества. Часовниците в разказите на Минков държат човека „вързан здраво в умирителна ризница“ и пеят страшната „мъртва песен на времето“. Циферблатите им гледат „озъбени със студената усмивка на череп“, стрелките разсичат дните на „тежки и мъчителни часове“. „Часовникът — казва Стап Клап, Човека с металическия мозък, — не трябва да бъде нищо друго освен апарат за измерване пулса на умиращите или тарифно сметало на железопътните станции. Но той стои окачен и в библиотеките, неговата сянка е надвесена над нас, всеки негов миг е един жесток удар на вечността върху нашата мисъл.“¹⁹

¹³ Г. Майринк. Голем, с. 85.

¹⁴ Св. Минков. Заклучени. — В: Дамата. . . , с. 72.

¹⁵ Св. Минков. Полунощна история. — В: Дамата. . . , с. 62.

^{16, 17} Вж. Г. Майринк. Белият доминиканец. С., 1931.

¹⁸ Св. Минков. Полунощна история. — В: Дамата. . . , с. 60.

¹⁹ Св. Минков. Часовник. — В: Дамата. . . , с. 39—40.

Движението на времето държи човека в състояние на страх и угнетеност. Пред него той стои незащитен, гол и ненадежден в тленността си. Въздействието му върху човека е едноизмеримо и винаги означава физическо и морално опустошение. Времето бележи тягостното пътуване от битие към небитие, превръщането на здравето младо тяло — тоя създ на красотата и непорочността — в извикваща отвращение физическа и нравствена руина („Малвина“). Единствено в сънищата си човек може да се изтръгне от жестоката му власт („Часовник“).

В зловещия реквизит на Светослав Минковите страшни разкази до внушаващите мистичен ужас черни саркофази на часовниците стоят човешки скелети и шкафове със смъртоносна отрова, от магическия огледала гледат душите на мъртвите, зловещо зеят празни ковчези, погребални венци и кръстове търпеливо чакат реда си. Диаболистът Минков очевидно залага твърде много на веществената среда, на излъчването на декора и винаги успява да изтръгне от него необходимия му мистичен ефект. В това отношение той е добър ученик не само на Майринк, но и на По.

Склонността на младия Минков към декоративна разработка на фантастичното отбелязва още един от първите му рецензенти проф. К. Гълъбов: „У Св. Минков — пише той — декоративността е право пропорционална на фантастичността.“²⁰ В същност обаче далеч по-голям афинитет към формулата на декоративната, театрално-зрелищна фантастика показва другият ни диaboлик — Вл. Полянов. Литературният градеж на разкази като „Смърт“, „Комедия на куклите“ и „Смърт в китайския квартал“ издава, че и той добре познава основния принцип в технологията на жанра — изискването диaboлистично-фантастичното да бъде преди всичко пластично, да развлича, провокирайки въображението, ангажирайки вътрешното зрение с кошмарната си свръхестественост. Халюцинаторните видения на болния студент от „Смърт“ например са колкото проекции на кризисното психическо състояние на героя, толкова и мистичен декор, който съобразно правилата трябва първо да прикове, да завладее околото. Характерна е сцената на карнавала на мъртвите — бароково пищен и зловеща едновременно, дадена през изумения и ужасен поглед на героя. Решен в линията на романтичния натурализъм, разказът по намеренията на автора трябва да излъчва стихията на демоничното, на магико-призрачното. Той трябва да внушава мисълта за тайнствените зли сили, които властвуват в човешкия живот и пред които сме безсилни. Друг е въпросът, как и доколко въобще успява да прокара желаната символност, дали набира преднина и се откъсва от баналностите на диaboлистичното клише — „приемане в страната на мъртвите“. В случая важното е да се подчертае, че демоничните призрачни светове, обрисувани с потискащо акуратна обстоятелственост, с акценти върху зловещия детайл, са особено характерни за творческия маниер на ранния Полянов. Сянката на тайнствено ирационално зло фатално пресича съдбата на героите от „Смърт“, „Черният дом“, „Комедия на куклите“ и „Пробуждане“. Дъхът на една будоарна сантименталност обаче често подкопава амбицията на автора да се издигне до по-висока лирическа диaboлика.

Елементите на реквизита много често са ключови образи в диaboлистичните повествования. Окръжени с романтична тайнственост, те се превръщат в основни носители на фантастичността. Такъв е часовникът, върху който героят на една от гротеските на Св. Минков предприема пътуване до Луната. Такава е самосвирещата цигулка в „Sérénade Mélancolique“ (разказът е пак на Св. Минков). Такива са мистично изчезналата джамия от „Карнавал“ на Г. Райчев, демоничните портрети в Поляновия „Ерих Райтерер“ и Минковата „Малвина“, оживе-

²⁰ К. Гълъбов. Огнената птица. Рецензия. — Стрелец, бр. 4, 1927.

лите икони от „Иконите са творба на дявола“ и огледалото, из което като из рачупена клетка излита огнената птица от едноименния Светослав Минков разказ. Такава е най-сетне черната карнавална дреха с монашеска качулка, внушаваща неясен страх у останалите обитатели на вехтарнищата на Давид Сабатай от „Полунощна история“. Неин литературен прототип вероятно е мантията на Майринковия Голем. Във всички разкази, за които стана дума, свръхестественото е функция на магическото действие на странните предмети, фантастиката не е персонафицирана в някаква — зла или добра — ирационална сила, не се носи от някакво фантастично лице (с изключение на „Часовник“), а съвпада със загадъчната вещ. Романтичната тайна около магическите предмети обикновено достига своя апогей, без да ѝ бъде дадено някакво — рационално или фантастично — обяснение и това съвпада с фаворизираната от диаволиците идея за необяснимия алогизъм, за мрачната фантастика на битието въобще.

Мистичният реквизит в разказите на нашите диаволици върви заедно със съответстващия му мистичен топос — все „прокълнати“, омагьосани места, улесняващи срещите с фантомите на отвъдното: обитавани от нечисти сили гробища, гробници и погребални магазини („Гост“ и „Огнената птица“ на Минков, „Смърт“ на Вл. Полянов); белязани със знака на злокобна тайна домове („Черният дом“ на Полянов, „Карнавал“ на Райчев, Минковата „Малвина“); кръчмарски подземия, сборища на всякакъв престъпен свят като кабарето „Дяволската перепрода“ от „*Sérénade Mélancolique*“ на Минков и пушалнята за опиум в „Смърт в китайския квартал“ на Полянов.

Редом с елементите на реквизита и топоса носители на фантастичното в диаволистичната ни проза са и част от действащите лица. Двойници, демони и духове разрушават правомерния ход на живота, естествените му закони. Героите-хора са по-често техни жертви и мъченици и по-рядко „протежета“, щастливи избраници на силите на съдбата, защото фантастиката на ирационалния персонаж в страшните разкази на Минков, Полянов и Райчев е преди всичко фантастика на злото и демоничните герои концентрират у себе си ефекта на ужаса. Коварни чеда на ада, те са заети с традиционния си труд — стремят се с всички сили да погубят своята жертва, да смутят и овладеят душата ѝ. С по-голям или по-малък успех това вършат духът на бай Цвятко от „Гост“ (Св. Минков), призракът-двойник на ревнивия мъртъв съпруг от „Страх“ (Г. Райчев), сатанински разбеснувалите се образи от иконите на Прокап-иконописеца в „Иконите са творба на дявола“ (Св. Минков), повелителят на смъртта от „Смърт“ (Вл. Полянов) и т. н. Особено лукави и изобретателни са духовете на мъртвите, били някога в сърдечни връзки с живите герои. Темата за страха от мъртвия, който има някаква тайнствена власт над живите, е повод за виртуозния психостюд на Г. Райчев в разказа „Страх“. В „*Sérénade Mélancolique*“ Св. Минков импровизира върху същия мотив, но психологизмът му е от значително по-ниско качество. Нека не забравяме обаче, че за разлика от Райчев той току-що начева пътя си в литературата, а и всеизвестен факт е, че прецизните душевни анализи никога не са били негово амплуа. Сравнително по-успешен опит за психологизиране върху позната готическа структура „преобразяване на мъртвата любима в демонична изкусителка“ откриваме в „Смърт“ и в „Смърт в китайския квартал“ на Вл. Полянов. Героините на тия Полянови разкази принадлежат към света на демоничното. Изгарящи от желание да притежават душата на мъжа, те го мамят с изкушаващи гласове към смъртта. Коварната изкусителка в друг един, тематично близък с посочените творби Полянов разказ — „Пробуждане“ — е с човешки произход. Демонични черти ѝ придава дръзката ѝ, ненаситна страст. Връзките на Непознатата с мъжа приемат типичния за вампироложката проза характер, но разказът на Полянов с вложената в него символика за драматичните отношения между половете надраства евтната па-

ралитература. Женското обаяние на героинята е магико-демонично. Тя успява не само да привърже мъжа еротично към себе си, но го и отклонява от по-високите му духовни интереси, от дарбата му на художник. Погубва го едновременно морално и като творец. „Пробуждане“ е разказ, решен върху характерната за романтизма поетика на контрастите: бялото ателие, дето само светло творческо озарение спохожда художника и боядисаната в черно спалня, дето го викат демоните на плътта; целомъдрената усмивка на малката японка върху завесата на паравана в работната му стая и хищните нокти на вампироподобното женско същество, което дебне отвъд. . . Карнавално-романтичната топография — театър, ложи, бална зала — и кичово-сентименталният колорит на реквизита сериозно ошетяват художествената защита на един иначе интересен замисъл — новото за българската литература тематизиране на сексуалното и неговата тъмна, демонична власт, опита за поетичен психоанализ на смута и хаоса, в който попада пробуждащият се за гласовете на пола млад човек.

Минков, Райчев и Вл. Полянов първи в историята на българската проза експериментират с класическата готическа формула „двойничество“. Двойникът в разказите им най-често е свърхестествено същество, пришълец от царството на духовете. От образа му струи романтична тайнственост, идат внушения за болезнени мистични изживявания. Особен вкус проявяват диаволиците към варианта „фиктивно двойничество“. Двойник като илюзия на разстроено въображение се появява в „Карнавал“ на Райчев, в „Черният дом“ и „Смърт“ на Вл. Полянов, във „Виденията на воденичаря“ и „Легенда за Яна“ на Б. Савов и др. Чрез посредничеството на романтиците Полянов („Ерих Райтерер“) и Минков („Малвина“) въвеждат във фантастиката ни и „Двойника от демоничния портрет“ — диаволистична фигура, свързана със суеверната представа за едно второ съществуване на човека в собственото му отражение. Ако в „Малвина“ образът на тоя двойник е само алегорично отснен — vyplъщава ортодоксалния възглед на романтиците върху антитезата „изкуство—действителност“, то в „Ерих Райтерер“ той притежава и „солидна“ психоаналитична подплата, олицетворява непристойните подсъзнателни желания на личността. Върху мъжа от портрета, очакан в стаята му, героя на разказа проектира неизявените потенциални възможности на собствения си характер, приписва му съзнателно обуздаваните си агресивни инстинкти, чието освобождаване се оказва последното средство за спасение в жестоката житейска борба. В разказа на Полянов отчетливо личат реминисценции от Еверсовия роман „Der Student von Prag“ (1900), чийто герой (също студент), доведен до отчаяние от присъствието на двойника, стреля срещу него, но по класическите правила на мотива ранява смъртоносно себе си, защото човекът и двойникът във философията на романтизма са част от едно цяло, те са две същности с един общ живот. Издържана в стила на традицията, идва и развързката в Поляновия разказ — с въображаем опит за убийство на двойника и с реалното самоубийство на героя. В още по-откровен фройдистки план е решен двойническият мотив в друга Полянова творба от диаволистичния му цикъл — разказа „Един гост“. Фигурата на двойника и гнетящото усещане за демоничната му власт над героя тук съвсем директно са свързани с психоаналитичната постановка за драматичната противоречивост на човешкия психически свят. Подобно на Войдан Свобода от току-що цитирания разказ героите на „Ерих Райтерер“, „Черният дом“ и „Секретарят на Луната“ (Полянов), на „Lustig“, „Незнайният“ и „Карнавал“ (Райчев) са в плен на страха от двойника, тоя зъл втори обитател на душата, който обезсилва добродетелната и етична половина и празнува сатанинското си тържество, принуждавайки човека към най-грозни престъпления. Типичната диаволистична парадигма „двойничество“ Полянов и Райчев мотивират не само с фантастични, но и с „модерни“ психоаналитични аргументи. В отличие от тях Св. Минков решително се от-

казва да търси някаква психоаналитична мотивировка на двойничеството. Двойниците в разказите му са призрочни фигури, които се втурват неканени в съдбата на човека направо от света на магико-мистичното. Те нямат нищо общо с онова фиктивно двойничество в творбите на събратята му от диaboлистичната школа, което се обяснява като плод на раздвоено съзнание и което алегоризира фройдистки концепции. Впрочем анализът показва, че и Полянов, и Райчев избягват безпощадното, пълно демистифициране на двойничеството. Миражната (мнима, развенчавана в края като неистинска), както и автентичната, химически чиста (признаваща реалността на свръхестественото) фантастика са им еднакво чужди. Те определено предпочитат завоалираната фантастика. Странните им разкази действително откриват пролуки за рационално обяснение на описваните произшествия. Различни уговорки, че в същност може би се касае за фантастичен сън, за халюцинации на свръхвъзбудено въображение или за умопомрачение, сериозно разколебават впечатлението за обективното съществуване на свръхестественото. И все пак в стиловата гама на творбите им надделява тонът на една неопределеност, някаква амбивалентност се усеща около странните събития. Те изглеждат и истински, и неистински, действително състояли се и същевременно привидни, въображаеми. Реалистичните сюжетни податки не са в състояние да обезсилят докрай твърде интензивните внушения за истинността на мистичните истории. Читателят не може лесно да се съгласи, че всичко свръхестествено, което са преживели героите, е в същност естествено и обяснимо по законите на логиката, но не е и напълно убеден в неоспоримостта на неговата ирационалност. И това е така, защото нашите диaboлици обичат да изравняват и сблъскват фантастичните и реално-психологическите повествователни планове и в тази им склонност личат уроците на трима велики майстори на завоалираната фантастика — Хофман, По и Гогол.

В страшната си проза Райчев и Полянов обикновено балансират на ръба между психоанализата и демонологичната фантастика и никога не ни оставят да се решим само за един от двата вероятни отговора за природата на представяната случка — халюцинация или фантастична истина. Двамата всякога осигуряват солидна психологическа канава на изобразяваните необикновени събития. В „Страх“ преди типичните диaboлистични сцени, т. е. преди да въведе в разказа си загадъчната фигура на мнимия или действителен двойник на мъртвия ревинец, Райчев прави обстоен психологически портрет на самотата, обръкнатостта и угнетеността на своята героиня, подчертава сериозността на шока, изживян от нея край смъртния одър на мъжа. Изследвайки мъчителното ѝ чувство за някаква несъществуваща вина, писателят загатва за симптомите на евентуално психическо заболяване. По същия начин още във встъплението на „Ерих Райтерер“ Вл. Полянов подчертава хипнотизиращото, дестабилизиращо схемата въздействие на мъжкия портрет, окачен в статята на героя му. Край той портрет може би, внушава подтекстът, Ерих Райтерер е развил мания за преследване, а преследвачът е като че ли неговото друго „аз“.

Заедно с рационализиращото психоаналитично начало, обезсърчаващо вярата в свръхестествеността на странните събития, разказите на Райчев и Полянов еднакво усърдно поддържат и версията за реалната мистична основа на същите тях събития. Със задачата да укрепват акциите на фантастичните планове са натоварени ред смущаващи случайности и мистериозни съвпадения (изчезването на неканения наемател от дома на вдовицата точно в деня преди драматичната ѝ смърт в „Страх“ например) или материално-веществените остатъци от съновиденията и халюцинациите. (В „Ерих Райтерер“ това е следата от резка с нож върху демоничния портрет, която новият наемател на статята открива тъкмо когато научава за загадъчното самоубийство на предшественика си.)

Антитезите живот — смърт, изкуство — действителност, любов — престъпление; контрастът на оживялото мъртво и умъртвено живо; лудешкият карнавал на страстите в диaboлистичните му крайности — любов със свръхестествено същество, некрофилни изстъпления; излизачи извън рационално обяснимото двойничества; безумия и съновидения, отварящи врата към света на духовете, са предпочитаният от нашите фантасти на ужаса тематичен кръг. Касае се в същност за класически за жанра теми, в българския им вариант, както видяхме, колкото фантастично, толкова и философски и психологически отсенени. Независимо че вървят зад обща идейно-естетическа платформа, нашите диaboлици са твърде различни помежду си, всеки от тях има свои предпочитания в дефиниращия жанра списък на обичайните теми, всеки се стреми към свой личен авторски почерк, към свой характерен стилистичен колорит. Съществена част от диaboликата на Св. Минков („Полунощна история“, „Заклочени“, „Игра“, „Аз и непознатият“) е импресивна и есеистична — качества, които в редки случаи можем да наблюдаваме в страшните разкази на Райчев, в „Незнайният“ например (импресивно-есеистичното тук е колажно приобщено към основната повествователна линия), и които никога няма да срещнем у Вл. Полянов, най-остро съюстенят от тримата. Вл. Полянов никога не отива по-далеч от класическата готическа демонология, в разказите му бродят само представители на западно-европейската раса на призраци, привидения, двойници и демонични изкусителки с техните афектни чувства, страсти и прочие романтични изживявания. В късната „страшна“ проза на Минков съвсем тенденциозно се появяват нашенски тала-сьми, устрели, дяволи и вещици, чиято психика е много по-опростена и непретенциозна. Далеч по-добросъвестно от другите двама Св. Минков откликва на повика за родно изкуство, поддържан, макар и с известни уговорки, и от кръга „Стрелец“. Веднага след излизането на най-небългарската му диaboлика — разказите от сборниците „Синята хризантема“ (дето дори и лексиката е германизирана), от „Часовник“ и „Огнената птица“, един от идеолозите на кръга — К. Гълъбов — загрижено съветва младия автор „да се помъчи да приобщи своя декор към родните декоративни начала, които би могъл да долови от нашите народни песни и приказки. От народното ни творчество, което е фантастично във висша степен, той би могъл да научи изобщо твърде много. То може да му бъде по-голям учител, отколкото всички съвременни немски фантасти, през чиято школа той е преминал.“²¹ Вслушал се вероятно в тия съвети, в двата си последни диaboлични сборника „Игра на сенките“ (1928) и „Къщата при последния фенер“ (1931) Минков повежда борба за българска фантастика и български ужас. Амбициран да превъзмogne географския космополитизъм на досегашната си диaboлика, робското подражание на чуждото клише, той въвежда в разказите си домашна фолклорна мистика и демонология, приземява фантастичното върху български битов терен. Мистичните му драми вече се разиграват не върху някакъв неопределен ирационален топос, а в типични наши провинциални градчета, сред порутени къщи с почернели стени и тревясаи покриви или в широки селски гробищни дворове, край разядени от времето гробищни камъни. Опитите за побългаряване на ужаса с вмъкването на специфично български мотиви и суеверия прерастват в съзнателно прокаравана естетическа тенденция. Писателят устройва странни срещи на диaboлистичната фантастика, продукт на рафинираната градска култура, с безхитроостните магически герои на селския фолклор. Напрежението в подобни срещи избухва с такава сила, че води до тотална промяна в естетическата аранжировка на текста. Замислен като драматичен, той неочаквано зазвучава комично — пародийно и анекдотично, защото съвсем непредвидено се задействува механизъмът „смяна на жанровете“ — „Устрел“ „Нечиста сила“.

²¹ К. Гълъбов. Огнената птица. — Стрелец, бр. 4, 1927.

Най-малко българин в диаволиката си е Вл. Полянов. Най-претенциозният и най-деканденствуващият сред диаволиците впрочем също. В преобладаващото си мнозинство героите му не са българи, а когато са такива, носят смуцаващо екзотични имена — Войдан Свобода, д-р Влад, Меруда, при това проявите им напълно се разминават с традиционната българска психика и морал. Полянов е и най-несамостоятелният и най-неоригиналният от тримата. Той оперира само с готовите структури на жанра, не е склонен да експериментира и плътно следва добросъвестно заучени ситуации, ползува само добре отработени диаволистични формули. Подчертан вкус показва към шампите на карнавалния диаволизъм. Романтичният натурализъм е онова индивидуално качество на собствената му поезия, което определено го отделя от съидейниците му. Писателят пределно реалистично изобразява грозното и потискащото, различни садистични изстъпления и афекти. Той въвежда в разказите си тайнствено-злокобната бутафория на „страшната проза“, вкарва в играта целия зловещ реквизит на насилието и мрачния карнавал на смъртта — мъртвешки черепи и кости, призрачните светлини на погребални свещи, катафалки, гробници и саркофази, зловонията на разлагащи се трупове, женски глави, спиртосани в стъкленици.

Поляновата диаволика е, така да се каже, сценична, героите ѝ — участници в зрелище, в театрален спектакъл, подчинени на изискванията му актьори, играещи поверените им роли. Отгук и хиперболата и театралността на техните жестове, ексцентризъмът в поведението им. Както Райчев, Полянов е склонен да се вглежда в ексцесивни явления и черти от характера на човека — безумие, еротоманство, жестокост, склонност към насилие и убийство. Връзките с Фройд и Еверс при него са плод на някакво рецидивно увлечение по психопатологична и криминална антропология, канализират се по линията на едно биологизиране на темата за човешкото. Подобно на Райчев, комуто между другото с най-топли чувства като на приятел и идеен сподвижник посвещава доста от диаволистичните си творби, Полянов предпочита герои с боледаващи съзнания, движен от мисълта, че болестта води до такива съгъсени душевни състояния, които са недостъпни за нормалното световъзприемане и които откриват възможност за проникване в подмолите на чувствата, в неведомите области на душата. Фройдистките наеи и у двамата автори са безспорни. Райчев обаче не остава до литературното илюстриране на определени психоаналитични мотиви. Като истински художник той бързо се отърсва от робското отношение към схемата, отчуждава се от фройдисткото разбиране за личността като антисоциално същество. Освен натиск отвътре, освен бремето на инстинктите героите му не по-малко осезателно изпитват натиска на социалната преса, гнети ги бремето на социалната дисхармоничност. Психодрамата на личността в най-добрите му диаволистични творби е обяснена и в отношението ѝ към социодрамата, представена е и като неин резултат, съвсем не е стерилна, изолирана от определен социален контекст: „Lustig“, „Безумие“, „Съновидения“.

Част от свързаната с модернизма критика приветствува радушно появата на диаволиците. В „Хиперион“ Л. Стоянов окуражава още незакрепналата муза на Полянов, подкрепя „намеренията му да служи на изискания и висок култ на онова бляскаво и пълно с неувяхваща красота изкуство, що бе създадено от една благородна династия творци — Е. Т. А. Хофман, Е. По, В. де Лил—Адан, Барбе де Оревели, Х. Х. Еверс, Майринк, Гогол. . . , некоронована, но може би затуй по-безсмъртна.“²² Л. Стоянов подчертава жанровата новота на Поляновите разкази спрямо обичайната българска белетристична традиция и ги нарича „нова струя в литературата ни“. След него рецензентите — сътрудници на „Сила“, „Стрелец“, „Изток“ и „Българска мисъл“ — се надпреварват да твърдят, че

²² Л. Стоянов. Вл. Полянов. Рецензия за сб. Смърт — Хиперион, 1922, кн. 3, с. 206.

диаболите, „ангажирани с вечната мистерия на душата“, „състезаващи перата си върху забулената тайнственост на отвъдтленното“, „показващи живота в неговата неразумност и хаотичност“, са носители на „нещо ново и свежо“. Реалната истина обаче съвсем не е така лицеприятна. Преценяван като цялостен литературно-исторически факт, българският диаволизъм разкрива своя подражателен, неуникален характер. Нашите диаволици почти не могат да излязат от мощната гравитация на европейските светила на жанра. Ако в лагера на „Стрелец“ и отчасти в „Хиперион“ те са приети съчувственически, със симпатия, то това съвсем не означава, че се радват на пълно разбиране и лоялност от страна на цялата тогавашна критика. Трезвите, възразяващи гласове идат от различни, дори от противоположни посоки. От страниците на „Развигор“ Г. Цанев съди младите, че „пишат не защото ги вълнува някаква идея, не за да разрешат един социален или психологичен въпрос, а за да задоволят една амбиция може би“²³. Техният упорит интерес към ненормалното, твърди критикът, „докарва отегчение“. Ако за привърженика на здравата марксистическа естетика подобна реакция е напълно обяснима, малко би било да се каже, че ни учудва атаката от „дясно“ от лагера на златорожци, особено като се има пред вид, че я подема не някой друг, а тъкмо заклетият мистик Н. Райнов.²⁴ Изключително саркастичен е отзивът му по повод „Синята хризантема“ на Св. Минков, в художествено отношение наистина най-уязвимия Минков сборник, но нека оневиняващо добавим—първия.

Противоречивата реакция на буржоазната критика спрямо творенията на диаволиците следва сложната демаркационна линия, разделяща многобройните литературни групировки в нейния лагер. Тази линия често отразява повече лични вражди и пристрастия, отколкото остри сблъсъци, непримирима конфронтация на идейно-естетически принципи. Субективистки настроените буржоазни критици рядко възприемат и оценяват диаволиците като представители на едно и също, единно и цялостно литературно течение. Едни и същи литературни списания за едни и същи естетически увлечения клеймят едни от авторите-диаволици и предоставят страниците си за печатане и разхвалване на други. Така Ив. Радославов²⁵ в „Хиперион“ се изказва унищожително за страшната проза на Г. Райчев и в същото време публикува ласкавата рецензия на Л. Стоянов за далеч по-слабите страшни разкази на Полянов. Той печата диаволистичните неща на Минков, негови и на Полянов преводи на Еверс и Майринк и очевидно съвсем не е враг на естетическата платформа на диаволизма въобще. В „Златорог“, обратно, фаворизират делото на диаволика Райчев, непрекъснато публикуват негови творби и същевременно нихилистично отричат творческите усилия на Св. Минков. Впрочем нека не забравяме, че по това време редакторите на „Хиперион“ и „Златорог“ вече воюват помежду си на живот и смърт, което не пречи на сътрудническите им сатанисти да имат етични колегиални и дори приятелски чувства един към друг, да си посвещават разкази и т. н.

В нашите български условия диаволизмът действително се оказва „преходна естетика“, както сполучливо обобщава кратката му история Г. Константинов в „Нова българска литература“.²⁶ Упреците на критиката вероятно не са отишли напразно, а и напрегнатата обществена атмосфера след войната не е могла да не провокира гражданската съвест на изкушените от него млади автори, заставила ги е да подложат на преоценка идейния смисъл на създаваните от тях художествени стойности. Най-рано излизат от диаволистична орбита Райчев и Полянов. Някъде към 1925 г. те вече напълно са преодолели увлечението си

²³ Г. Цанев. Комедия. — Развигор, бр. 127, 1924.

²⁴ Н. Р-ски. Синята хризантема. Рецензия. — Златорог, 1922, кн. 9, с. 627.

²⁵ Ив. Радославов. Разкази — Г. Райчев. Рецензия. — Хиперион, 1926, кн. 1.

²⁶ Г. Константинов. Нова българска литература. С., 1943.

по белетристиката на условния и безпредметен ужас. Минков прави това около 1930 г.

Зрелият Райчев се интересува от тъмното в човешката душа — точно колкото и от светлото. Следвайки новите си учители Достоевски и Горки, той търси сложната диалектика на човешкото, но ако сме по-прецизни в отчитането на влиянията, не можем да не отбележим, че в същност бунтът му срещу схоластичната теза за несъвместимостта на греха и светостта набира енергия още от школуването му при диаволиците. В следдиаволистичния си период Райчев варира разказа си от социално-битов до психологически, създава творби ту с позитивистко-натуралистични оттенъци, ту лирико-романтични. Навсякъде се стреми да бъде психологически правдив и честен. И сега писателят предпочита да поставя героите си в екстремни ситуации, кара ги да преживяват съдбовни събития, в които те често не успяват да се съхранят и загиват. Вкусът към фаталното, към драматичните върхове в човешкия живот иде като ехо от диаволистичните увлечения на младостта. Само че необичайното и екстремното е вече укротено, вкарано в руслото на реализма и правдоподобността, на житейски възможното. По-нататъшният белетристичен път на Полянов също бележи поврат към реализма, неговият е с по-ярка социална подплата, сравнен с тоя на Г. Райчев, но не така естетически удовлетворяващ и често сериозно нахърнен зарази погрешните политически ориентири на писателя. Най-упорит привърженик на демоничната фантастика се оказва Св. Минков. Времето, прекарано в лагера на диаволиците, за него в никакъв случай не е загубено време. Там той открива и усъвършенствува възможностите си в трудното изкуство на гротеската, получава ценни уроци по художествено майсторство в творческата лаборатория на Хофман, По и Майринк. Започнал с типичната за жанра на ужаса романтична гротеска („Синята хризантема“, „Sérénade mélancolique“, „Малвина“), преминал през социално и политически стерилната абсурдистка гротеска („Часовник“, „Полунощна история“, „Заклучени“), той постепенно намира истинското си призвание в сатиричната гротеска, преориентира се към една публицистично ударна, с най-точен граждански прицел фантастична условност. Пътят на писателя от социалната аскетичност и естетическия маниеризъм на „Аз и непознатият“ и „Sérénade mélancolique“ до остро политичните „Това се случи в Лампадефория“ и „Паноптикум Лайхенвалд“, между които впрочем лежат десетилетия, е белязан с интензивно нарастване на ироничните интонации в страниите му истории. Агресията на иронията подлага на изпитание дори собствения му художествен свят, авторът преминава в пародиране на собствения си предишен, диаволистичен жанров модел: „Ужасът“, „Къщата при последния фенер“, „Защо останах без двойник“, „Какво може да се случи нощем“. Отстъпник от предишната вяра, „ренегат“ на мистиката, той чувства остра жажда да я осмее, да я окарикатури и обвини. Затова не подбира наранителните думи, с които тръгва срещу нея. В „Ужасът“, жлъчно усмихнат, ни доверява, че героят му — общарят Стефан — „преди да го сполети усещането, че се е пренесъл в някаква омагьосана действителност, мисли не за психоанализата на Фройд, а просто за новите подметки на общинския писар“. Във финала на разказа пак не се съдържа и подчертава фарсовия, издевателски характер на свръхестественото в творбата си, споделяйки с шеговито задоволство, че е съумял да превърне в загадъчен символ на злото „обикновените яйца, обикновените и невинни кокоши яйца, които слагаме в супата“. Не е пощаден и бившият учител Майринк. „Къщата при последния фенер“ — мистериозното обиталище на неговия легендарен Голем — е „осквернена“, в нея е проникнал духът на позитивизма, на модерния научен трансцендентализъм. Етерната плът на стария й стопанин, призрака, не е в състояние да смути учения-математик, настанил се безцеремонно в мистичната обител, за да завърши на спокойствие труда си върху ирационалните числа. Гротесковата карикатурност

на образи и ситуации все пак не е в състояние да скрие докрай една тайна тъга на автора по романтичния свят на призраците, станал жертва на модерните рационалистични времена.

От сатира на суетните човешки страсти — „Маймунска младост“, „Дамата с рентгеновите очи“, през сатира на бездуховния техницизъм — „Водородният господин и кислородното момиче“, „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!“... до гражданската сатира на „Това се случи в Лампадефория“ и „Съвсем странна история“ — такава е у Св. Минков линията на отдалечаване и отчуждаване от естетическите пристрастия на младостта, бележеща постъпателното социализиране на неговия талант. Фантастиката му постепенно губи мрачния си колорит. Тя става витална, напориста, борческа. Утвърждава се като средство за познание на обществената действителност в нейните реални закономерности, говори за нов философски поглед на автора към света.

* * *

Безспорно справедливите уговорки за идейна и естетическа недостатъчност съвсем не са в състояние да обезсилят значението на факта, че с ранните си разкази Минков, Райчев и Полянов са създатели на нова за българската проза разказваческа форма, че са положили основите на непознат до тях у нас художествен феномен — диаболизма, описващ сложна траектория между реално обяснимото, ирационалното и съня, разчитащ на ефекта от гротескно-демоничната свръхестественост и на един фантастичен персонажен комплекс, най-общо определим като абстракция на злото. Освен с откритата от тях линия за философизиране на белетристиката ни приносното присъствие на диаволиците в българската литература следва да се свърже и с пионерските им усилия да използват изображението на свръхестественото, паранормалното, страшното и ужасното като средство за разкриване на нравствените дилеми на човешкото съществуване. Уважение заслужава амбицията им да проправят пред българския художник пътека към една естетическа територия, отвоювана за световната литература от блестящите творчески прояви на Хофман, По, Пушкин, Гогол, О. Уайлд, Достоевски, Майринк и Кафка. При отчитане на твърде характерната за първата четвърт на века ситуация на европеизиране на българската литература следователно ролята на диаволиците като провокатори на привичния домашен художествен опит, на остарелите домашни литературни конвенции в никакъв случай не бива да се пренебрегва.