

**НАУКАТА И ТЕХНОЛОГИЯТА
В РАЗКАЗИТЕ НА СВЕТОСЛАВ МИНКОВ**

Марияна БИЙЕЛИЧ, Луция МАНДАРИЧ

Загребски университет, Хърватия

E-mail: mbijelic@ffzg.hr; lucijamandagic@hotmail.com

SCIENCE AND TECHNOLOGY IN SVETOSLAV MINKOV'S SHORT STORIES

Marijana BIJELIC, Lucija MANDARIC

University of Zagreb, Croatia

E-mail: mbijelic@ffzg.hr; lucijamandagic@hotmail.com

ABSTRACT: This paper analyses the role of the motifs associated with the development of science and new technologies in Svetoslav Minkov's short stories. The author developed a rather unusual hybrid genre which consists of fantastical, science-fictional, satirical and absurdist elements. In the first phase all the elements (even those typical of science fiction) are merely in the function of representing an estranged, mystical, diabolical world; whereas in the second one, evil is no longer mystified in the form of a strange diabolical presence – now it becomes clear that the main source of the absurd is a form of capital production as well as the new model of modern pseudo-rationality that reduces the human life to a role in profit making and consumer spending, resulting in its total subservience to the market. After the loss of religious faith, or metaphysical ground, i. e. the ultimate loss of the Father, symbolical and social order have become circumferential systems of production and consumption, so the new man is no longer a child of God, but rather a strange being whose lack of being is represented by metaphors of either an animal or a robot.

KEYWORDS: fantastic literature, science fiction, diabolism, modernism, antimodernism, technology, death, humanity, crisis

Бързият напредък, особено онзи, който отваря вратите към етичните въпроси по-бързо, отколкото може да се постигне консенсус, поражда страх. Втората индустриална революция обхваща Западния културен кръг в края на XIX и началото на XX век, а като последица се появяват много нови продукти, чиято употреба може да се види в ежедневието, като петрола, стоманата, бензиновия двигател, телефона, самолета и пр. Науката достига върхове – открити са причините за редица болести, периодичната система на елементите, радиоактивните вещества, а широката юдеохристиянска общественост е разтърсена от книгата на Чарлз Дарвин *Произход на видовете посредством естествен отбор, или запазването на благодетелствани породи в борбата за живот* (1859). Дарвин модифицира креационистките теории, като постулира, че всичко в природата еволюира с времето, особено онези части от живия свят, които са най-приспособими. Той не отхвърля религията, нито религиозната роля на божествата в природата. Опорната точка на еволюцията, въпреки откритията, които са в противоречие с учението на Църквата от онова време, той приписва на Бог. Макар в книгата да не се твърди, че човекът произлиза от маймуните, а че човекът и маймуните имат общи предци, този мит се е утвърдил при критиците на еволюционизма с цел подкопаване на достоверността на научното откритие. Хърватският учен Зоран Кравар в своя труд *Антимодернизъм* (2003) интерпретира именно негативните културни реакции на модернизацията, т.е. нестабилността и проблемите, които тя създава, а антимодернизма определя като „етикет за определена група критични възгледи и реакции към модерността“ (Кравар, 2003, с. 9), а Цветомила Паули в докторската си дисертация със заглавие *Естетически и идеологически аспекти на демонизма в контекста на авангардната южнославянска литература 1915-1930* (2011), позовавайки се на творчеството на Кравар, свързва някои черти от диaboличния опус на Светослав Минков с антимодернистични тенденции. В настоящата работа ще използваме и резултатите от техните анализи.

Голяма част от мотивите, свързани с развитието на науката и технологията, които Минков използва в своите произведения, присъстват в световната научнофантастична литература от неговото време. Става дума за мотивите, свързани с изобретяването на „изкуствения човек“, т.е. робота и други видове чудни машини, визии за бъдещето, пътувания до Луната, чудодейни лекарства, еликсири за вечна младост, научно-технологичен контрол

върху човешката репродукция и т.н. Андрей Згоржолски (1979, с. 300) посочва като предшественик на жанра научна фантастика утопията, готическия роман и фантастичния приключенски роман. Елементи от тези жанрове, наред с мотиви, характерни за научната фантастика, се срещат в разказите на Минков. Те представляват интересен жанров хибрид, тъй като наследените мотиви не са изцяло подчинени на нови функции и защото Минков предварително се отказва от научно-рационалистичната достоверност и често си играе с елементите на поетиката на абсурда. От друга страна, Цветан Тодоров в своя труд *Въведение във фантастичната литература* (1976/1987, с. 171–172) разглежда именно натуралистичния научен мироглед като необходима рамка на жанра на фантастичната литература, в сравнение с която фантастичното е различно и затова с релативизирането на натуралистичното тълкуване на света се губи възможността за дефиниране на фантастичното на основата на противопоставянето на имагинерното и реалното. Целта ни е да изследваме естетическата и идеологическата функция на разказите на Минков, в които той проблематизира развитието на науката и технологията в собствения си културен контекст, като имаме предвид и техните хибридни жанрови характеристики.

В нашия анализ се осланяме на утвърдената теза за двете фази на творчеството на Минков, които можем да наречем диaboлична и сатирична. Именно в неговото повествование можем да забележим преход от ранните диaboлични разкази, които следват Е. Т. А. Хофман и Г. Майринк, към сатиричната литература, в която обществено-критичният заряд се смесва с елементи на фантастичното, сега вече с доза (черен) хумор и абсурд с елементи на гротеска, които Валери Стефанов описва в труда си за Светослав Минков, *Разказвачът на модерните времена*, по следния начин:

„Можем да обобщим, че постепенно и закономерно диaboличното бива изтръгнато от сърцевината на Св. Минковия художествен свят в името на по-точно и задълбочено представяне на пружините, които управляват социалния свят.“ (Стефанов, 1990, с. 35)

Архетипът за лудия учен продължава митичната традиция, която проблематизира определени форми на познание, свързвайки ги с *любриса*, който можем да проследим от мита за Прометей, Икар и Дедал през средновековната история за Фауст, нейната известна литературна преработка от Гьоте, до фантастичния персонаж на лудия учен, утвърден от готическата литература (от която се зараждат и българският диaboлизъм, и ранното творчество на Минков) и все още присъства в научната фантастика. В диaboличната фаза критичното отношение към науката присъства в разказите *Заклучени*, *Къщата при последния фенер* и *Часовник*.

Разказът *Заклучени* (1928) е необичаен с това, че няма герои в традиционния смисъл, както и дефиниран сюжет, а в текста доминира злоещото описание на интериора. Бихме могли да кажем, че самото пространство на аптеката заема мястото на главния герой в текста, докато персонажът на фармацевта е второстепенен, изцяло подчинен на институцията, в която се намира. Централната тема е типична за диaboлизма – тя е специфичното разглеждане на темата за смъртта. Подчертаването на мотива на часовниковия циферблат в описанието на интериора още в първото изречение отваря темата за времето и преходността, която е поставена в особена връзка със самата описана институция на аптеката:

„Махалото на часовника се люлее съвсем бавно, стрелките обикалят циферблата, слепват се, раздвояват се, разсичат времето на тежки и мъчителни часове.“ (Минков, 1928)

Пространството на аптеката олицетворява особена форма на съвременно научно познание, насочено към удължаване на човешкия живот, т.е. борбата със смъртта, която се представя като напразна. Отрицателното отношение към науката присъства в разказа по два начина: чрез изобличаване на безполезността на научните техники за удължаване на живота, но и чрез внушението, че именно формата на знанието, въплътена във фармацевтичната институция, причинява особена форма смърт, а не ни спасява от нея. Доминацията на позитивисткото знание, представено от институцията на аптеката, само привидно обещава помощ, но всъщност то прекъсва религиозната вяра в победата над смъртта, предлага илюзията за победа над нея, докато всъщност причинява специален вид пълна – телесна и духовна – смърт

Тина Грошкова в своя труд *Образите в диaboличната проза на Светослав Минков през еретически вярвания и народни представи* (2011) се позовава на влиянието на богомилското учение върху диaboличната литература на Минков, като набляга на този разказ, но не изтъква

това влияние като важна характеристика на прозата му в сравнение със западноевропейските жанрови модели, които отчасти наследява. В разказа *Заклучени* самата човешка телесност се уподобява със състоянието на плен (заклучване) на духа в човешкото тяло, следователно и с песимистичната диaboлична визия за всеобщо доминиране на смъртта в човешкия живот, което до голяма степен съвпада с дуалистичното учение на богомилите, отъждествяващо демонично, телесно и смъртно. За разлика от него разказът на Минков не предлага никаква визия за спасение от такова състояние, а доминацията на диaboличния принцип на телесната смъртност е показана като абсолютна. Всеки опит за преодоляването ѝ, особено този, който се осланя на рационалното знание, т.е. на медицината и фармацията, е показан като илюзорен и проблематичен, сякаш носи допълнителна доза проклетие и абсолютна, духовна смърт.

В разказа *Часовник* (1924) отново срещаме мотива за часовника, който представя особеното отношение към проблема за времето още в самото заглавие. Общ е и мотивът за смъртоносния ефект на часовника върху човешката психика, както и свързването на мотива за отброяването на часовниковия механизъм с мотива за дъжда, чиято ритмичност действа хипнотизиращо и парализиращо върху човешката воля и човешката виталност. Централният мотив на пътуването до Луната е типичен за жанра научна фантастика, но тук е реализиран в рамките на жанра фантастика и това, което Цветан Тодоров (1987, с. 49) нарича „фантастично-странно“, т.е. става дума за събитие, което изглежда свръхестествено в целия разказ. Сюжетът не се основава на спекулации за бъдещия технологичен прогрес, който би осъществил пътуване до Луната, а в края се вписва в естествения ред, като се разкрива, че всичко е било сън. От друга страна, появата на персонажа на Стап Клап, Човека с металически мозък, се вписва в рамките на жанра научна фантастика.

Героят, чийто „мозък е направен от метал и като грамофонна плоча върху него са изрязани предварително всичките му желаниа“ (Минков, 1923), е много близък до идеята за робот, която Карел Чапек въвежда в пиесата „Р.У.Р.“ (1920) само три години по-рано. От друга страна, някои негови характеристики, напр. фактът, че е „по професия: комисионер“ и че е „така упорит, че и най-непреклонният няма сила да му противостои“ (пак там), го подчиняват на логиката на диaboличната фантастична проза на Минков, защото предполагат, че чрез този персонаж действа неопределен диaboличен принцип, т.е. някаква форма на злокачествен пандетерминизъм, което според Тодоров (1987, с. 114) е типично за фантастичната литература. Негативната проекция на особения тип дискурсивно знание, която в предишния разказ бе възплътена в пространството на аптеката, тук е още по-ясно изразена чрез топоса на библиотеката, като и двата интериора са асоциативно свързани със смъртта¹. Както и в разказа *Заклучени*, в който аптеката е персонифицирана в диaboличния персонаж на стария аптекар, който прави чудодейни еликсири чрез смесване на различни отрови, и тук библиотеката е персонифицирана в двама диaboлични герои: в стереотипния образ на гърбав старец „който отиваше толкова далеч в своята филантропия, че искаше да угаси слънцето“ (Минков, 1924), защото смята, че слънчевата светлина отдръпва хората от четенето, и в героя на вече споменатия Стап Клап. В цитираната вече докторската дисертация Цветомила Паули, позовавайки се на споменатите тези на Зоран Кравар за антимодернизма като особена форма на вътрешна критика на модернизма, заключава, че Минков в този разказ показва една апокалиптична визия, типична за антимодернизма:

Краят на Земята е дело на научни, рационални демони на модернизма, а това са машините, часовниковите механизми, философски конструкции, психични структури, които отделят човека от земята, историята от вечността, духа от душата. През двадесетте години на миналия век в изкуството вече е невъзможно смъртта да се представи като „естествен“ средновековен скелет с коса: модерните времена отдавна вече са разкрили тайните на човешкото тяло и неговата анатомия вече не предизвиква ужас. В модерната литература е по-добре смъртта да се представи като изкуствено произведение, автомат или човек с метален мозък като Стап Клап, който не чувства, не мечтае и не живее. (2011, с. 169)

¹ За разказа *Часовник* вж. Pauly, 2011, s. 168, за разказа *Заклучени* вече е споменато.

Бихме отбелязали, че своеобразна пародийна версия на средновековния скелет като символ на смъртта присъства и у Минков, и то точно в споменатия по-горе разказ *Заклучени*. Фигурата на смъртта е скелет със „спокойната усмивка на англичанин“, чрез която с „тънките телчета“, прекарани „от двете страни на processus condoloideus-a“, не позволяват „да се прозява от досада“, като същевременно носи реклама на продукт за разкрасяване: „Само пудра /КОТИ/ разхубавява лицето“ (Минков, 1982). Така в пародийната си версия скелетът като фигура на смъртта придобива характеристиките на модерен демон, характеризиращ се с презрителен цинизъм и иронична усмивка, както описва Паули типичните естетически черти на авангардната фигура на рационалистичния демон (Pauly, 2011, s. 113). С подчертаването на рекламата на козметичния продукт иронично се разкрива безсмислието и несъстоятелността на обещанията за красота като лъжовна опозиция на смъртта, т.е. на илюзията за вечна младост, обещавана от съвременната капиталистическа индустрия за красота. Темата за илюзорното търсене на вечна младост чрез използването на научни открития присъства и в разказа *Маймунска младост* (1932).

Широко разпространено е мнението, че Минков във втората фаза на собственото си творчество преминава от диаволизма към сатиричната литература. Ще обърнем внимание на начина, по който използва в нея същите или подобни мотиви, свързани с развитието на технологията и науката и първоначално типични за жанра научна фантастика.

Антимодернистичната критика на ограничеността и затвореността на позитивисткото научно познание е изразена най-ясно в почти алегоричното действие в разказа *Къщата при последния фенер* (1929). Тук злоещото впечатление, типично за диаволизма, е заменено от хумор с елементи на сатира, което е по-характерно за втората фаза на автора. Двата главни герои представят два противоположни мирогледа, при което нито един от тях не притежава диаволични характеристики, а в разказа доминира хумористичният тон, който почива на иронизацията им. Призракът неуспешно се опитва да се реализира в традиционната си роля на мистичен заплашител, докато ученият, затворен в собствения си рационалистично-материалистичен мироглед, отказва да признае съществуването на духа, въпреки че говори с него, убеждавайки го в неговото несъществуване. От предходните два анализа е видно, че при Минков диаволичното не е свързано с призоваването на предмодерни ирационалистични мистични мирогледи, както е например в готическия роман и в зачатъка на фантастичния жанр с елементи на ужасното, в който духът би могъл да бъде героят, който носи атмосферата на ужаса и присъствието на диаволично действие. Както внушава Паули в цитирания откъс, диаволичното в Минков е свързано точно с пълната доминация на позитивисткото рационално познание, което унищожава всяка форма на мистични и религиозни възгледи за света, които в разказа са представени чрез призрака. Според Кравар (2003) именно неудобството, дължащо се на доминирането на съвременните рационалистични мирогледи и унищожаването на по-старите религиозни и митични мирогледи, е основната причина за появяването на антимодернистичните тенденции, при което модерният рационализъм не успява да предложи решения на ключови човешки проблеми, за които религиозните и митичните вярвания в предмодерните общества все пак предлагат поне въображаеми решения.

Ако в този разказ, заедно с доминиращия хумористичен тон съществува и елементът на ужасното, то той е свързан именно с жестокостта и затвореността на научния мироглед, представляван от математиката. Решението за невъзможното съвместно съществуване на научно-материалистичния поглед върху света и всичко онова, което означава светът на призрака, т. е. каквато и да е форма на духовност, религия и мистицизъм, е дадено в абсурдна развръзка – призракът се самоубива и преминава в четвъртото измерение, тъй като не може да съществува в един и същи свят с учения. Алегоричният прочит на такава развръзка би подсказал, че научно-рационалистическият и мистично-религиозният поглед върху света не могат да съществуват съвместно в един и същи човек или общество и че вследствие на натиска и доминацията на научно-рационалистическия мироглед самите хора разрушават собственото си духовно измерение под формата на духовно самоубийство или самоунищожение.

Темата за духовната (авто)деструкция в разказите на Минков може да се свърже и с темата за роботите като метафора за човека, загубил душата си.

Както беше споменато, темата за работа, т. е. изкуствения механичен човек, се въвежда в научнофантастичната литература през първите десетилетия на XX век, при което Минков не

използва точния термин „робот“, а използва мотива за „механичния човек“ или, както вече видяхме, „човек с металически мозък“. И тук, както в собствената си литературна разработка на други мотиви, типични за жанра научна фантастика през първата си творческа фаза, а в случая и със споменатия Стап Клап, се използва за създаване на впечатлението за страховит диaboличен пандетерминизъм, т. е. присъствие на смъртта в живота. От друга страна, в разказа *Човекът, който дойде от Америка* (1932) мотивът за механичния човек служи за проблематизиране на отношенията между хората и машините в рамките на диалектиката господар-роб. Разказът съдържа множество хумористични и сатирични елементи, но не бихме го определили като напълно сатиричен, докато впечатлението за диaboличен пандетерминизъм липсва. Валери Стефанов (1990, с. 11–117), от друга страна, твърди, че „механичният човек“ представлява човека на съвременното технологизирано капиталистическо общество, при което негативните тенденции на такъв обществен прогрес при Минков (както и по-рано при Алеко Константинов) са свързани със САЩ. В това отношение нашата оценка би била, че Съединените щати при Минков функционират като място, където негативните възгледи за определени тенденции на съвременното капиталистическо общество се проектират в тяхното хиперболично, а оттам и често фантастично проявление.

В този разказ сюжетът съдържа елемент, типичен за поджанра на научната фантастика, свързан с темата за работа, т.е. мотива за бунта на роботите срещу човека, който често се тълкува в Едиповия ключ като усмъртяване на човека от собствения му изкуствен син (напр. вж. Солеша, 2017), а този архетипен модел от своя страна присъства в митичната традиция, която разглежда технологичния и научния прогрес като опасен *хюбрис*. За разлика от установения едипов модел в този разказ не откриваме мотива за лудия учен, автор, т.е. конкретния баща на робота. Роботът е концептуализиран като „стандартен човек“, т.е. продукт на анонимна индустриална технология и следователно няма създател, а името му допълва серийния номер:

В 1932 година американската фирма Слейпинг, Том Тон и Ко произвежда дневно по 1000 робота.

Моят робот носи на гърдите си никелова татуировка: „Верният Джон. №384,991“. (Минков, 1982)

В полемиката между механичния човек и главния герой въпросът за бащинството се повдига на по-абстрактно ниво от гледна точка на антропологичното разглеждане на дефиницията на човека като създание на Бог, което заменя научното развитие с тезата на Дарвин за човека като потомък на прамаймуната. В песимистичната визия на Минков съвременният човек, без Бог и метафизичната основа на битието, е сведен до два негативни сигнификатора на този метафизичен дефицит: животно или машина. В разгорещен полемичен диалог механичният човек Джон твърди, че роботите са по-ценни от хората именно въз основа на тяхното стандартизиране, идентичност, гарантирана от фабричното производство, след което отрича всякаква метафизична основа на човечеството, като подчертава, че вярата в Създателя като Баща на човечеството е заменена от теорията за еволюцията на Дарвин, която елиминира божествения бащински авторитет, а с това и стойността на човека, която се основава на божествения му произход.

Ако приемем едиповата структура като рамка за тълкуване, фактът, че механичният човек няма баща, го приравнява с модерните хора – модерното просветителско отхвърляне на религията представлява ултимативно отцеубийство – свалянето на върховния патриархален бащински авторитет², в този смисъл можем да тълкуваме отъждествяването на главния герой с механичен човек след необяснимата смърт/унищожаване на механичния човек, последвала изричното желание на главния герой да го убие. След смъртта на робота главният герой съжалява, че е пожелал смъртта му, и се идентифицира с него, тоест буквално се превръща в робот, което можем да разглеждаме като реализирана метафора, типична за гротеската. След унищожаването на религиозната вяра и божествения авторитет човекът по отношение на собствения си продукт, както спрямо машината, така и спрямо съвременната медийна продукция

² Напр. призовавайки за убийството на Бога и събарянето на целия йерархичен обществен ред в края на поемата *Септември* (1924)

(за която говори повече Стефанов, 1990), става безсилен, тоест напълно подчинен на анонимния колективен механизъм, който сам произвежда. Бунтът и опитът за унищожаване на машината се оказват напразни, защото механизацията вече напълно е завладяла човека, тя е станала част от неговата психическа структура. Социалният и символичният порядък са загубили своята метафизична основа и са се превърнали в един затворен самореферентен механизъм, в който човекът остава в капан.

Особени вариации на архетипа на лудия учен и странните му изобретения откриваме само в няколко разказа на Светослав Минков. Демоничните аптекари и собствениците на библиотеката от първата фаза сега са заменени от учени, свързани с територията на САЩ като възплъщение на дисхармоничните и разрушителни тенденции, породени от развитието на съвременния капитализъм, както беше споменато. Освен в посочения вече разказ *Човекът, който дойде от Америка*, самата дума „Америка“ присъства и в заглавието на разказа *Американското яйце* (1928), както и в по-късната версия *Made in USA*. Тук научното откритие на яйцето от неизвестен вид птици е свързано преди всичко с карикатурно преувеличения мотив за американския патриотизъм, сведен до борба за надмощие. Окарикатурен е и характерът на каубоя, главният герой професор Честер Частертон, замислен като стереотип на съвременния американец, който се грижи твърде много за здравето си, вдига тежести и по абсурден начин (сваляйки тежестите) прави научно откритие, след което умира от стрес, причинен от екстремното внимание на съвременните медии, докато биографията му остава записана в огромната „великолепна енциклопедия в сто тома с цветни илюстрации и с подвързия от негърска кожа“ (Минков, 1982). Този разказ съчетава сатиричната критика на американския патриотизъм, медийните сензации, съвременните изкуствени и прекомерни грижи за физическото здраве, институциите на различни тематични асоциации, типични за гражданското общество, убийственият и дехуманизиращ американски расизъм, както и научните институции, които в този контекст са подчинени на уродливата система от ценности, в рамките на която научното откритие се превръща в гротескна медийна атракция и обект на борба за престиж.

Действието в разказа *Водородният господин и кислородното момиче* (1932) също се развива на територията на САЩ и тематизира евгениката, т.е. научния контрол върху човешкото размножаване, който е в центъра и на антиутопичния роман *Прекрасният нов свят* на Олдъс Хъксли, издаден през същата година и считан за едно от ключовите произведения в развитието на антиутопичния поджанр на научната фантастика. Разбира се, Минков се занимава с тази тема без каквито и да е претенции за научна правдоподобност, с умишлено абсурдни обяснения как функционират новите научни технологии. Не създава картина на някакво напълно различно антиутопично бъдещо общество, като Хъксли, а се ограничава до един проблем и създава сатирична версия на съвременното американско общество, която се различава от реалното преди всичко чрез хиперболизиране на възприеманите реални явления и тенденции. Критиката му е насочена предимно към доминирането на науката и технологиите във всички области на човешкия живот, включително и в романтичната любов, която традиционно има статут на възвишена митична и дори естетическа ценност. Както в много от разказите на Минков, и тук разказвачът измисля своеобразен диалог с читателя, като го използва, за да изрази изрично негативна преценка за пълното доминиране на съвременните технологии във всички области на човешкия живот, дори и тези, които доскоро са функционирали сравнително автономно, повече в рамките на митичния, отколкото на научния дискурс:

Аз на свой ред искам да въстана срещу откритието на въпросния американски учен, или по-право, не срещу самото откритие, а срещу неговото практическо приложение в живота. Разбираш ли? Срещу това безогледно превръщане на теорията в практика, срещу тая дръзка интимност на науката, която си бърка носа навсякъде и навлиза дори в свещената област на любовта. (Минков, 1982)

Целият разказ всъщност е илюстрация на такова авторско отношение, показано чрез абсурдността и хиперболата, типични за естетиката на гротеската. Абсурдният край, в който забранената интимна връзка на водородния господин и кислородното момиче води до катастрофална експлозия, може да се тълкува като израз на интуитивен страх, че пълното доминиране на технологиите прави невъзможни естествените взаимоотношения и естественото човешко функциониране. Сякаш тъмните научни предупреждения се превръщат в самоизпълняващи се пророчества.

В разказа *Лунатин!...Лунатин!...Лунатин!* (1932) централна роля играе персонажът на ексцентричния учен, който отива в САЩ и там претърпява драстична трансформация на характера. Самото му пътуване не е описано, акцентът е върху трансформацията на героя след завръщането от Америка: старомодните дрехи са заменени от блестящи дрехи на известни марки, старомодните големи куфари, пълни с книги, са заменени от нов куфар с етикети на най-известните хотели, от срамежлив и плах интроверт той се превръща в уверен екстровеерт, томовете тежки книги са заменени от „едни малки американски ръководства“, а „из устата му се откъсваха странни слова, като „рационализация“, „динамизъм“, „тайлоризъм“ и още стотици подобни тайнствени звукосъчетания, които изправяха слушателя пред заключените врати на непознати представи“ (Минков, 1982). Американската наука е представена като „смело и парадоксално“ разсъждение на „стопроцентов учен от Колумбийския университет“ (пак там). От друга страна, ориенталският „научен“ възглед за България като малка незначителна държава, населена с канибали, е карикатуризиран, като по абсурден начин са представени някои реални събития от българската история:

Когато ордите на Чингиз хан нахлули в Европа, канибалското племе „българи“ завзело част от полуострова между планината Дунав и Седефено море, изклало и изяло местните жители и си основало там свое царство. Българският цар Крум е прочут като голям людоед. В едно сражение с португалците той успял да хване в плен самия махараджа Никифор, отрязал му собственоръчно главата, панирал му мозъка и го глътнал наведнъж, а черепа му позлатил и пил с него шампанско в чест на победата. (Минков, 1982)

В този разказ централният мотив, загатнат и в заглавието, е свързан с халюциногенно средство, което променя умственото състояние в съвременното капиталистическо общество, чиято псевдорационалност унищожава всяка форма на романтичен емоционален екстаз. Този мотив отново можем да сравним с мотива за наркотика *сома*, който редовно вземат жителите на антиутопичната държава на Хъксли, за да компенсират празнотата в живота си в изцяло рационализираното технологично общество и да могат да изпълнят идеологическия императив за непрекъснато щастие. Както в анализирания по-горе разказ този мотив не се използва при изграждането на радикално различен тоталитарен антиутопичен свят, а просто представлява хиперболично изобразяване на определена негативна тенденция в реалното съвременно капиталистическо общество. Става дума за идеята за рационалност, която е сведена до абсурд, защото редуцира човешкия живот до оптимизиране на производството, така че приемането на хапчета *Лунатин*, функциониращи като контролиран търговски заместител на автентичната чувствителност, и тук се свързва с романтичните представи и стереотипи, които срещаме в заглавието. Дори и отдихът от капиталистическото производство е двойно подчинен на оптимизирането на производството (всъщност на общата редукция на хуманността) – и по този начин представлява ултимативния търговски успех и позволява на експлоатационната система да продължи неограничено време, защото осигурява фалшива компенсация за обедняването на човешкия живот, което такава система непременно произвежда. Отново можем да споменем наблюдаваната по-рано цикличност на механизма на съвременния ред, който е загубил своята метафизична основа. В съответствие със споменатата теза, че във втората фаза на творчеството на Минков неопределеният диaboличен принцип се заменя със социална критика, защото като основен източник на негативност и отчуждение то вече се отнася към социалните механизми, а не към мистичното диaboлично присъствие, тук се налага интерпретацията, според която критиката на обществото се реализира като критика на експлоататорския аспект на съвременната наука и технология, подчинена на „рационалността“, сведена до надпревара за печалба. И в двата случая фантастичните елементи насочват към негативността, която доминира в съвременния свят, докато във втората фаза неясният демоничен принцип от първата фаза е заменен от абсурдната форма на „рационалност“ като пълно подчинение на пазарните механизми.

В края на разказа, след като изцежда луната като лимон, поради което известни астрономи от Калифорнийската обсерватория, безнадежно влюбени в луната, се самоубиват, Хераклит Галилеев се обръща към Венера като нов обект на експлоатация. И това действие, в рамките на поетиката на абсурда, можем да четем като реализирана метафора: изцеждането на луната означава експлоатация над романтичните чувства, традиционно културно и поетично свързани със знака на луната и месечината, докато обявяването на експлоатацията на Венера би означавало експлоатация на красотата, което означава и самото име на планетата. Доминирането

на съвременната наука и технология като поглед върху света, който обезсмисля всички останали мирогледи, подчинявайки човешката чувствителност, мислене и работа на абсурдната концепция за „рационалност“ като оптимизиране на печалбата, води както до унищожаване на природата, така и до пълната безсмисленост на човешкия живот, който може да функционира само с помощта на фалшиви заместители на истинската чувствителност под формата на изкуствено произведени усещания с ограничено във времето действие, които са необходимо допълнение към съвременните механизми за печалба, на които човекът става напълно подчинен.

Подобна структура на абсурда, свързана с възможния напредък на технологиите, присъства и в разказа *Една възможна утопия* (1933). Второто изречение обобщава кратката биография на стереотипния луд учен изобретател, последвана от описанието на странно научно откритие. Иронично-сатиричният обрат се състои в несъответствието между значението и възможностите, които предоставя изобретяването на фантаскопа и реалните начини, по които хората го използват – както колективно (например за някаква форма на воайорство), така и индивидуално – в случая на главния герой, който използва фантаскопа, за да види как ще изглежда един негов ден в бъдещето, в което отново се среща със странно откритие – телеплазма, която може да се използва за призоваване на духовете на мъртви хора. Ясно е, че става дума за смесване на два парадигматични възгледа за света и за свързаните с тях жанрове – научния, който се реализира в рамките на жанра научна фантастика, и окултно-мистичния, който се реализира в рамките на жанра фантастика, или фантастично-чудесния жанр. Самото съчетание на тези два мирогледа и на жанрови правила създава впечатление за нехармоничност и абсурд, защото вътрешната логика на свързване на нещата е нарушена, а абсурдът се усилва от споменатата баналност на идеята за използване на странното откритие – годеницата на главния герой, Алфа, иска да призове духа на Томас Едисон, за да ѝ смени крушката, което завършва с провал поради различните видове ток, които съществуват в бъдещето, и духът на Едисън изчезва. И други мотиви, като силомера, с който се измерва силата на любовта, посочват абсурдността в самата идея за производство и използване на нови технологии и научни открития, сравними с мотива на хапчето *Лунатин*. Разказът завършва с още един акцент върху малко по-близък до нас и по-реалистичен абсурд, свързан със строгия осакатяващ прагматизъм, доминиращ в съвременното общество, на което Минков сатирично се позовава, т.е. чрез прекратяване на използването на фантаскопа, тъй като търговските изисквания от героя на писателя, използващ фантаскопа, налагат строго ограничена дължина на писане. Можем да четем това почти като металитературен коментар на прагматичните изисквания на капиталистическия начин на медийно производство, който поставя условия и на самото писане, като при това стриктно го ограничава само до това, което е комерсиално полезно, премахвайки всяка друга цел и смисъл, т.е. унищожавайки и идеята за автономия на естетиката като последното убежище на метафизиката.

В разказите *Маймунска младост* (1932), в който е въведен мотивът за маймуната, и *Човекът, който дойде от Америка* е представена деградацията на човека чрез свеждане до животинското, за разлика от механичния човек, който представлява противоположния пол на човешката деградация в общество, в което доминира технологията. От друга страна, в анализирания по-горе разказ *Часовник* маймуните представляват идеализирана антимодернистична нищезанска проекция на първичния човек, освободен от оковите на часовника, тоест на рационално организираното време, оставено на вечната игра на радостта (вж Паули, 2011). И в разказа *Маймунска младост* начинът, по който се представят новите технологии, е умишлено абсурден: главните герои се подмладяват чрез трансплантация на жлеза от млада маймуна. Подобен опит за преодоляване на смъртта след споменатата смърт на Бога, т.е. разрушаването на метафизиката, тук води до двойна регресия: на подмладена двойка вместо дете се ражда шимпанзе, което можем да разглеждаме като реализирана метафора на човешката регресия вследствие на самосвеждане до телесното. Двата главни герои реагират противоположно на това странно събитие: бащата Иларион Матеев, който пребързо остарява, се превръща в мумия и се самоубива, а майката, Дороти Уатердей, се отдава на комфортния живот, пътува „през градове, морета и океани“, водейки със себе си „игриво шимпанзе, вързано за тънка златна верижка“ (Минков, 1982). И така, в песимистичната проекция на Минков са възможни две реакции на човешкото свеждане до анималистичното: трагично прозрение, което води до внезапно стареене и самоубийство (където от нищезанската гледна точка познанието за истината

се обединява с невъзможността за витален живот) или до живот в слепота и заблуда и отдаденост на хедонизма на повърхностния живот във висшите слоеве на обществото (разбира се, долните слоеве нямат такъв избор). Това би означавало, че втората фаза на опуса на Минков е по-песимистична от първата, в която поне съществува фантазматична картина на виталистично предцивилизационния човек, наслаждаващ се на вечната игра с времето.

На ниво опус можем да кажем, че песимистичната визия на Минков отново съдържа две проекции: проекцията на „механичния човек“, изцяло попаднал в капан на социалния и символен ред, лишен от метафизична основа, в ред, чиято рационалност се свежда до оптимизиране на производство на продукти, чиято функция е да натрупват печалба и осигуряване на човешка способност за участие в процеса на натрупване на печалби, т.е. на ред, чиято представа за рационалността е сведена до абсурда и такава система естетически се разкрива чрез поетиката на абсурдното. От друга страна, Минков предлага и проекция на човека маймуна като същество, сведено до животинско хедонистично удоволствие, докато ницшеанската представа от първата фаза на Минковия опус за човека маймуна, живо същество, върнато към изгубеното изконно начало – човешината, в по-късната си фаза от творчеството му е напълно изоставена. Да разширим изложената в началото на изследването теза на Валери Стефанов: мрачният диaboличен пандетерминизъм от първата фаза от творчеството на Минков, който все пак внушава своеобразна мистификация на механизмите, които поробват човека в съвременното общество и го лишават от виталност, причинявайки „смърт в живота“, във втората фаза се заменя от образа на социалния и символичен ред, лишен от метафизична основа. Вследствие на загубата на собствената си метафизична основа, символният ред се превръща в циклична самореферентна система, в която всяко значение е само илюзия, която ще се превърне във фундаментална нагласа в периода на постмодернизма като „културна логика на късния капитализъм“.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Грошкова, Т. (2013)** Образите в диaboличната проза на Светослав Минков през еретически вярвания и народни представи. // *Littera et Lingua. Електронно списание за хуманитаристика*, № 3-4. <<https://naum.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/2013/3-4/groshkovat>> (21.11.2022.) (*Groshkova, T. Obrazite v diabolichnata proza na Svetoslav Minkov prez ereticheski vyatjvaniya i narodni predstavi. // Lietara et lingua, № 3-4*)
- Минков, С. (1982)** Дамата с рентгеновите очи. Варна: Георги Бакалов. (*Minkov, S. Damata s rentgenovite ochi. Varna: Georgi Bakalov.*)
- Стефанов, В. (1990)** Разказвачът на модерните времена. София: Български писател, 169 с. (*Stefanov, V. Razkazvachat na modernite vremena. Sofia: Balgarski pisatel, 169 s.*)
- Хъксли, О. (1990)** Прекрасният нов свят. Варна: Георги Бакалов. (*Hakslı, O. Prekrasniyat nov svyat. Varna: Georgi Bakalov.*)
- Чапек, К. (1990)** Р.У.Р. – В: Черно слънце. София: Народна култура. (*Chapek, K. R.U.R. – V: Chernı slantse. Sofia: Narodna kultura.*)
- Kravar, Z. (2003)** Antimodernizam. Zagreb: AGM, 188 s.
- Pauly, Tz. (2011)** Estetički i ideološki aspekti demonizma u poredbenom kontekstu avangarde južnoslavenskih književnosti (1915. – 1930.). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 193. s.
- Szollosy, M. (2017)** Freud, Frankenstein and our Fear of Robots: Projection in our Cultural Perception of Technology Projection in our Cultural Perception of Technology. *AI & Soc* 32, p. 433–439 <https://doi.org/10.1007/s00146-016-0654-7>
- Todorov, C. (1987)** Uvod u fantastičnu književnost. Beograd: Rad, 205. s.
- Zgorzelski, A. (1979)** Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?. // *Science Fiction Studies*, Nov., 1979, Vol. 6, No. 3, p. 296–303. SF-TH Inc Stable URL: <<https://www.jstor.org/stable/4239286>> (21.11.2022)