
ПРОГЛАД

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“

кн. 1, 2019 (год. XXVIII), ISSN 0861-7902

*Николина Бурнева*¹

ФАНТАСТИКАТА – МЕДИУМ НА МОДЕРНОСТТА: СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

Nikolina Burneva

FANTASTIC LITERATURE – A MEDIUM OF MODERNITY: SVETOSLAV MINKOV

The article introduces the reader to the context of the momentous transformations of the aesthetic and world-view paradigms at the end of ‘the long 19th century’ and the arrival of modernity in Bulgarian culture which had – until then – been traditional and folklore-based. In this context, the author traces the early work of Svetoslav Minkov – a distinguished author of fantastic literature and cofounder of Bulgarian diabolical literature. The article focuses on comparative reading of several short stories by Gustav Meyrink and Svetoslav Minkov in order to highlight the arguments supporting the discussion of this literary movement in a broad, European context.

Keywords: *Gustav Meyrink, Svetoslav Minkov, modernity, technocracy, dystopia.*

Статията въвежда в контекста на епохалните трансформации на мирогледните и естетически парадигми в края на „дългия 19 век“ и навлизането на модерността в българската култура, отличаваща се до тогава като традиционно-народностна. На този фон е проследено ранното творчество на Светослав Минков като изтъкнат писател фантаст и съсновател на българската диаболчна литература. Фокусът на изложението е насочен към съпоставителен прочит на някои разкази от Густав Майринк и от Светослав Минков, за да се изведат аргументите за разглеждането на това литературно течение в широк, европейски план.

Ключови думи: *Густав Майринк, Светослав Минков, модерност, технокрация, дистопия.*

Вярата в устоите на рационалния ред на света, така характерна за европейския позитивизъм, движил технологичния бум на индустриализиращото се общество през „дългия 19 век“ след Великата френска буржоазна революция, през Първата световна война претърпява сериозна криза. За България тази война е само последната от поредицата т.нар. Балкански войни, донесли не само материална разруха и непозната до тогава бедност, а и непреодолимата загуба на възрожденския патос за нова държавност от първите години след Освобождението. Отрезвяването, което социалната среда внушава не само на отделния индивид, но и – чрез чувствителния поглед на твореца – на художествените произведения, е ясно изказано напр. от иначе доста аполитичния съвременен литературен критик Иван Радославов:

[...] в целия помп на епохата имаше всичкото подобие на поема в декадентски вкус, където звучността на римата, играта на думите и сизелировката на стиха не могат да изкупят вътрешната, лъхаща от нея пустота. Българският живот беше кух откъм действително творчество на духа и си правеше илюзия, че може да бъде заменен с формата и декорацията (Радославов 1996, 257).

Тази теза подкрепя и друг един новатор в българската литературата между двете световни войни – Людмил Стоянов, който е дори още по-краен в оценките си от 1923 г.:

Как странно и чуждо звучат днес всички спорове за силата и слабостта на разните школи в изкуството... Символизъм, реализъм, импресионизъм, експресионизъм – тези нелепи

¹ **Николина Бурнева** (Nikolina Burneva) – д-р, професор в катедра „Германистика и нидерландистика“ на Филологическия факултет във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, n.burneva@ts.uni-vt.bg

класификации на духа, тези фабрики на един еклектичен и механизирен век! В тях има нещо от безсилието на епохата, която ги създаде, от нейния трупен дъх, който някога бе минавал за есенна прелест и за аромат на хиацинти! [...] Студените абстракции на символизма не могат да нахранят гладния дух и ето, той дири път да се слее отново с хаоса, да потъне в първоначалното си съществуване, за да може отново да расте и да крепне.

Не „аз“ и не „ние“ – а нещо извън това, нещо космическо, вселенско. **Човекът и светът** – ето обекта на новото изкуство: човекът сам по себе си, свободен от всяка догма и прислонен към първичните същи на земята, и светът, неговото изначално отечество (Стоянов 1996, 235; подч. в ориг.).

1. Белите лястовици на авангардното

В описанието на това светоусещане, което Людмил Стоянов обвързва с неоромантичния стил, наблюдаваме стилизирането на края на света. Но в крайна сметка стилизацията се дистанцира от първоначално декларираната културно-критична тенденция и повежда към почти постмодерно формулираното опростенчество на екзистенциалното до предцивилизационни, космогонични сюжети. Тази тенденция от 20-те години на миналия век се реализира в България по-дискретно, само в периферията на литературния дискурс, нейният принципно иновативен потенциал не се оценява по достойнство нито от съвременниците, нито от по-късните наблюдатели. Нейни радатели са нищожен брой български автори, обединили се в литературни кръгове, например в задругите на „Хиперион“ и „Стрелец“, за да отстояват своята общност на авангард. За повече от това няма капацитет...

Разколебаването на пространствено-времевия континуум и на субективното профилиране стават средство за разкрепостяването на обичайния реализъм в изкуството. Кратки, но ярки примери е сътворил например Атанас Далчев, който в лириката си довежда до абсурд измеренията на фикционалния свят. Например в стихотворението „Повест“ от 1925 г. четем:

[...]

И аз съм сам стопанинът на къщата,
където не живее никой,
ала не съм аз заминавал никъде,
и тук отникъде не съм се връщал.

[...]

(Далчев 1925: 20)

Внимателно, неуловимо в своята трансценденталност се явява тази лирика, призрачно откъсната от света, коренно различна от традиционното битописание на поколението на бащите поети. Не е изненадващо, че тя създава неоромантични текстове. Разноликостта на представения свят, свеждането на реалното и на човека до красивото и зрелищното като ценности за един езотеричен вкус Далчев обвързва с отказа от метафоричните езикови функции, които са били актуални чак до символистите от формата на Теодор Траянов (срв. Staitscheva 1989 и 1993). А Чавдар Мутафов предизвиква със своя манифест „Зеленият кон“ (1920) всички, които не са... далтонисти, да преодолеят „правилната“ оптика и да рискуват не-нормални визии:

За щастие, обаче, конят е зелен не само за далтонистите. Той т р я б в а да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент на една условност, в която, веднъж включен, е вече длъжен да се подчинява на властта, която го обединява с и през всичко останало: той става необходим – за нас и за изкуството – и под знака на една повисша категоричност, той престава да бъде ч у д о: защото се разбира сам по себе си. Тогава, вместо да бъде погрешен резултат на едно з р е н и е, той постига закономерността на едно в ъ з р е н и е. А това последното носи едно име: **стил** (Мутафов 1995: 61, подч. и разредка в оригинала).

Автономията на изкуството вече е самопонятна, както личи от лекия стил на Мутафовата програма за естетическа относителност. В същия контекст прозата на ранния Светослав Минков,

който също е член на кръга „Стрелец“, се разполага със самочувствието на съпричастност, граничеща със съзаклятничество. В разказите му от 1936 г. „Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..“, „Made in USA“, „Водородният господин и кислородното момиче“ средновековният панаир и страната на неограничените възможности са превърнати във виртуалните пространства на един всеобхватен магически театър, оживяван от цитирани сюжети и персонаж, известен и любим от по-рано. Техният обхват се простира от приказките на Е. Т. А. Хофман, който предлага богат регистър от авангардни литературни средства през описателния маниер на Виенския сецесион около 1900 г., напомнящ визиите на пощенски картички, до парафрази на негови съвременници и колеги по перо...²

Един от тях е Густав Майринк.

В Мюнхен през 20-те години на 20 век, наричани още „златни“ заради епикурейската освободеност на лайфстайла в класическата Модерност, българският студент Светослав Минков среща магически посветения Густав Майринк, а интересът към неговия гротескно-фантастичен или пародиен псевдо-реалистичен стил подтиква младия литератор към преводи. Още 26-годишен, Св. Минков предлага на български език „Голем“ (1926), скоро след това се появяват и „Кардинал Напелус“ (1927) и „Белият доминиканец“ (1931). Гео Милев е завещал в превод само фрагмент на романа, останал непубликуван, така че Светослав Минков се явява първият и за момента единствен преводач на български език на широко известния диaboличен „Голем“³. Тези обстоятелства удостоверяват контактните връзки между двамата автори. При проучването на критическата литература, посветена на Минков, се затвърждава убеждението, че типологичните аналогии между текстовете им са всепризнат факт, без обаче да се е стигало до публикуването на по-детайлни текстоложки анализи. По-долу са изложени конкретни съпоставки, които онагледяват абстрактното твърдение за родството между Учителя Майринк и дяволития ученик Минков.

2. Дяболичното – културен импорт

Дори по калките от немския език може да се проследи все още твърде апологетското следване на Майринковите модели в първите разкази на Минков с отявлено символистичните заглавия „Синята хризантема“ или „Serenade melancholique“ (Минков 1922). Ерос и Танатос, престъпна любовна страст и ужасът пред обладанието, романтичната фантастика с дяболичните ефекти на готическия роман определят сюжетите, почиващи на философското положение на призрачния характер на действителността, на живота като сън и непроницаемата власт на трансцендентното над човеците.

Над този светоглед, който е обичайният за мистичното повествование и поради това не би следвало да се третира като специфично присъщ на Майринк, е разположен и един особен теософски слой – този на идеологемите на братството Розенкройцер. Майринк се е занимавал с ордена (например през 1922 г., когато е превел романа „Dhoula Bel“). Гностичните принципи, защитавани например в новелата на ужасите „Майстер Леонхард“ (Meurink 19), се обясняват именно с това силно внушение. Инициацията на протагониста, дал заглавие на разказа, става не чрез неговото вграждане в галерията праотци, техните предания и тяхната култура с установените им фамилни взаимоотношения, както е прието в европейската цивилизация, а тъкмо обратно: фамилните отношения се явяват като издигната над „мрежата на времената“ плоскост, като Вечно завръщаща се двоична система от тукашното и отвъдното. Тази нагласа се разчита особено ясно в началото и в края на духовната биография на Майстер Леонхард:

Той се опитва да им вдъхне живот, като чете книгите, които предат духовната връзка между него и баща му, но те не предизвикват у него никакъв отклик, а остават лабиринт от понятия.

Чужди, чудати предмети попадат в ръцете му, когато заедно с прастария градинар задълбават в планината от книги: пергаменти с шифровано писмо, картини, изобразяващи козел със златно мъжко лице, дяволски рога над слепоочията, наред с рицари в бели мантии⁴ (Майринк 1992: 31).

² Би било интересно да се проследи сходството с „магическия театър“ в „Степния вълк“ (1927) от Херман Хесе, но това би отвело естетическия анализ в друга насока, която не би била целесъобразна в рамките на настоящото изложение.

³ Сrv. съпоставителния коментар за „Густав Майринк и неговите български преводачи“ (Нонев 1988).

⁴ Всички цитирани в настоящата статия текстове от немски оригинали са представени в мой превод – Н.Б.

Майстер Леонхард не се помръдва, той знае, че тия отвън са дошли, за да го убият, [...] но той знае също, и че оногова, когото ще убият – неговото тяло, е само една сянка, както и те са само сенки – безсъщностна илюзия в илюзорния свят на това търкалящо се време, а също, и че сенките са подвластни на законите на кръговрата.

Той знае, че старата с родилния белег е дъщеря му, носеща чертите на майка му, че от нея иде краят, та да се затвори голямата дъга: странстването на душата в Кръга, през мъглявините на ражданията, обратно към смъртта (Пак там, 52).

Една подобна теософска, респ. гностична нагласа изглежда формира основанията и на някои от ранните разкази на Светослав Минков. „Аз и непознатият“ (1927) импровизира на тема „края на света“:

Можеш ли да допуснеш, че великият Творец, който е безкрайно милосърден към най-нищожната тревица и Чието име всяка пращинка пее, ще слезе на земята, за да бъде съдник, след като е избил милиарди хора и е обагрил ръцете си с тяхната кръв като алчен и ненаситен вампир? (Минков 1927: 21)

Отличителен знак на този разказ е трансформацията на обичайната семантика на реквизитите от романа на ужасите в гностични сигли, придавайки на изложението характера на окултистка проза. Но за разлика от лежерното упование във Вечното завръщане на същото, както го пресъздава например Майринк, у Минков наблюдаваме финалност, алегория на парадоксалната безкрайност на свършека на света – през „2991 г. сл. Р.Х.“, може би?

Дълго ли съм седял замислен в думите на непознатия, не помня. Когато се обърнах и го потърсих, той беше изчезнал. Вместо него аз видях едно тънко дръвче, което бе поникнало из земята и около чието стъбло бе увита една змия с обърнати и лъснали към небето очи.

А там, от зелената звезда, бе останало само едно пламъче, остро като меч. То играеше между двата златни рога на един чудовищен козел с човешки ръце, който изпъкваше като тъмен призрак в далечината на хоризонта и гледаше спокойно мъртвата земя (Минков 1927: 22).

Традиционната структура на Апокалипсиса тук е обогатена с някои – също така традиционни – астрологични образи, които Минков своенраво преподрежда, за да подсили динамиката на сцената. Бие на очи симетричната композиция на образите. В много по-висока степен, отколкото у Майринк, те се отличават с функцията си да символизират понятия или да изграждат декори. Тук се наблюдава силното влияние на т.нар. *Jugendstil* (Виенски сецесион), което у родения виенчанин се среща доста по-рядко. Епичният размах, с който Майринк обрисова инициацията на своя персонаж като странстване по модела на средновековната *adventiura*, отсъства в разказите на българския диаболоист. В „Аз и непознатият“ е използвана далеч по-семплата структура на *disputatio*-то, на мирогледния спор, която инсценира диалогичната концепция на поучителната литература, но веднага деконструира нейната позитивистична тенденция. Възкръсналият Вихрен Ракита и неговият непознат, дървото и змията, мъртвата Земя и безучастният астрологичен знак, оживен от огъня като праелемент, всички тези реквизити формират устойчивата визия за ентропията на света, а не за всеобщата есхатология на Спасението.

В контекста на едно космогонично безразличие Майринк е представил всяко земно занимание като суетна безсмислица. Така звучи например описанието на майката на Майстер Леонхард:

Тя е като залитащата все напред и без спир секундна стрелка на някой часовник, която в дребното си като на джудже битие си въобразява, че светът ще изпадне във вцепенение, ако тя не ситни в кръг три хиляди и шестстотин по дванайсет пъти на ден, не раздробява – изпълнена с нетърпение – времето на прах и не дочаква примряла стрелките за точните часове да повдигнат дълги ръце и да ударят камбаната (Майринк 1992: 9).

Йерархията на часовниковите стрелки е субтилен намек за отгадеността на човека към света. Това е поетичното хрумване на консервативния Майринк, в което са отразени дебатите около Модерността в началото на 20 век. Аналогията между човека и часовниковия механизъм става негативен образ на самодостатъчния идеал за превъзможването на времето и света (което е зададено още с античната представа за автаркията в стоицизма)⁵.

⁵ Сrv. относно гностичната структура на Майринковия „Часовникарят“ (Keyserlink 1988).

Протестът на антимодерните против унищожаването на живота чрез бурното му ускоряване се среща и у Светослав Минков. Неговият „Часовник“ (1924) разказва за пътешествието на един отегчен денди до Луната – планетата на осмиващите Времето. Консервативно-теософските основания на логическата аргументация от разказа „Аз и непознатия“ тук се изразяват в категоричното отхвърляне на книгата като медия за знания и вдъхновение, зад което прозира прословутият лозунг на класическите розенкройцери: *nihil scire – omnia posse* (да не зная нищо – да мога всичко). Определено тенденциозно е реализирана идеята за автаркията, почиваща тук върху двоичната фигура Земя – Луна.

Понесохме се като облак. Залата, етажерките и прашните книги изчезнаха. Пред нас се откри безкрайността на звездите. Ето, отсреща се виждаше жълтото фенерче на Луната. А там, долу, някъде много далече, Земята гореше в пламъци. Високо над нея се издигаше желязната сянка на една огромна машина и едно махало на часовник разсичаше през пламъците нейното кълбо на две (Минков 1924: 12).

На футуристично обрисуваното, пантомимно инсцениране на 20 век като апокалипсис е противопоставена идеализираната култура на луняните, чието единствено забавление е играта с времето, един „вечен кегелбан с душите на мъртвите часовници от Земята“ (пак там). Този текст на Светослав Минков вече показва признаците на онова пародийно преиграване, което му е отредило име на един от малкото фантасти хумористи в българската литература. В „Часовник“ той прави от реквизитите на урбанната култура своенрав монтаж в гротескен стил: потискащата атмосфера на сивия, дъждовен есенен ден, тъжната скука у дома, безцелното реене из обезлюдените безистени покрай антикварни магазини и сгушени кафетерии и внезапно грейналият сред сиво опушените фасади надпис „Частна библиотека“; бързият преход към интериора на замръзналото в безвремие, но напоено с минало жилище, където старецът библиотекар (халат, нощна шапчица и очила) се появява като все още жив музеен експонат... Само сред такъв мизансцен на Часовника може да се припише онази демонична сила, която заплашва да достигне чудовищни размери, но... е разрушена от внезапната поява на Стап Клап – „Човека с Металическият Мозък“ и пародийно трансформирани рицарски атрибути (огромна ножица вместо меч и летящ пътнически плащ).

Това фриволно отношение към аксесоарите на фантастиката в Минковия „Часовник“ отвежда встрани от теософски обосноващите аналогии с магически сугестивния Майринк. То насочва читателя към безметежно сатиричния свят на доста по-ранна Майринкова творба – сборника с разкази „Вълшебният рог на немския еснаф“ (1909). Тук персонажът се състои от един котарак в призрачния здрач, един безобиден инвалид с предполагаемата дарба на маг и аз-разказвача като воайор, готов да се упъти към всяко едно окултно място, само и само да усети тайнството на загадъчния сюжет. Самият сюжет – с привидно неотменима закономерност се появяват първо котаракът, после събиращият фекалиите му старец – всъщност се състои от най-банални делнични действия, които аз-разказвачът с подчертано съдържана самоирония интерпретира като мистерии. Именно ироничното подиграване на сюжета нарушава и илюзията за фикционалност, като и авторът също се появява с обръщение към читателя...

Играта с литературните условности и модели, както и с илюзията за съпреживяване на фиктивния свят като реален, лежи в основата и на фиктивното писмо „Моите мъки и наслади в отвъдното. Предадени чрез спиритистки звуци от почукване“ (написани през 1913)“, подписано от „Вашия искрено починал Густав Майринк“. Тук топосът *poet maudite*⁶ се появява в хумористична светлина. Поетът избягва грозещата го бедност, като се самоубива. В своего рода Божествена комедия престоят му в Чистилицето става подходящ повод за прослава на предтечите в литературата, която не звучи само хвалебствено: Майринк седи в един клас с плачещия Лесинг⁷, който подсказва на Николаус Ленау⁸,

⁶ Широко разпространеният в европейската литература мотив за „прокълнатия поет“ е плод на романтичката ирония, още от предходния милениум, но около 1900 г. той навлиза в своята почти натуралистична фаза – без меланхоличната нега на бедния интелектуалец с богата душевност от зората на индустриалната епоха, а с острия ум и хапливия език на аутсайдера, трайно изтласкан от технократичния дух на прогреса.

⁷ Готхолд Ефраим Лесинг (1729–1781) – най-известният драматург на Немското просвещение.

⁸ Николаус Ленау (1802–1850) – поет на романтичката ирония, стилист на т.нар. „мирова скръб“ в Европейския романтизъм.

и – от друга страна – с Йохан Хьолдерлин⁹, който го плаши с някакъв изпит. В тези фантастични сфери се движат и фигури от съвременния на автора, реален литературен живот, а преувеличено високата им оценка е камуфлаж за сатиричната хипербола на суетното нищожество в писателските среди на днешния ден. Иронично представените диспозитиви на властта в религията и в правосъдието, нахлуването на техниката в райските селения, инфектирането на демоничното с (виенски) уют и ведро настроение – всичко това придава несериозен характер на диaboличния разказ, който по традиция би трябвало да плаши. Тук трансценденталната идея е опростена, текстовете са лишени от емфазата, т.е. от страстното съпричастие към сюжета и прехвърлят обосновката върху (понякога доста хапливите) шаги.

Докато в коментирания до момента сборник с разкази обичайните тематични полета са свободно съчетани и чрез подчертано изискан стил се разобличават като клиширани фигурации, в „Астрологът“ (1926) Майринк прибегва до псевдоаналитична мотивация. Разкъсан между суеверие и рационалистичен самоанализ, протагонистът предава на читателя една нестабилна перспектива към фиктивния свят, която мести фокуса на изложението сякаш е непрестанноменящата се гледна точка на обектива на камера: от невестата на вятъра¹⁰ към дакела, от него към шарпа на мъглата (с явен цитат на Гьотевия „Царят на елфите“), оттам към фантома, чиято астрална идентичност обаче веднага препраща към реалния персонаж на прислужника. Тъй като всеки от обектите е описан в присъщата му стилистика, изложението от персонална гледна точка на протагониста става дискурсивно доста динамично. Нестабилността на аз-а е нараснала в сравнение със „сериозните“ ужасни истории, тъй като аналитичните способности на аз-разказвача не могат да противодействат ефективно на иритациите във възприятията му.

В „Черния ястреб“ (1929) пък се наблюдава „елиптична структура“:

Често се случва разказите му [на Майринк – Н.Б.] да започват със самата поанта. Така той постига изненадващи ефекти – читателят едва в края на разказа разбира, че поантата е била още в началото, а то е само по себе си нова поанта, с което елипсата се затваря (Smit 1990: 99).

Така се постига представянето на перманентен мирогледен релативизъм, докато човекът (репрезентиран от протагониста на съответния разказ) се стреми да му противодейства чрез логически доводи.

Това по-подробно изложение относно Майринковия повествователен маниер е необходимо като фон за разчитането на нестандартните за българската литература техники у Светослав Минков. „Къщата при последния фенер“ (1929) може да илюстрира този момент. Една запустяла градина в нощта, една къща, застинала в своето минало, един призрак, появяващ се все в полунощ, невидим за никого. Този мизансцен може да се интерпретира като импресия по цитираното по-горе стихотворение на Атанас Далчев, ако не се намесваше и асоциацията с небезизвестната къща на Майринк в Старнберг, където той прекарва последните години от живота си. Един от най-известните „диaboлични“ разкази на Минков сякаш е колаж от текстове на неговия австрийски образец – една пародия, която посочва своите извори, за да преобърне ключовите им моменти в тяхната противоположност.

Стаята без врата, която е характерна не само за „Голем“, а и за други разкази на Майринк, у Минков е лишена от символична интерпретация и стои само като стая за натурали, едно ренатуризирано пространство. В името на протагониста, д-р Богомил Верилор, наистина може да се открие следа от средновековната, еретична гностика на богомилите, подкрепена от вярата. Но и двата момента остават външни и несъществени асоциации за специалиста по теория на относителността, който – подобно на героя в „Черния ястреб“ на австрийския образец – седи на писалището си и анализира Айнщайн. Но за разлика от сюжета при Майринк, в разказа на Минков протагонистът не е податлив на парapsихологични внушения, а призракът трябва да го умолява, за да бъде забелязан. И дори когато „призракът прави своя класичен трик и се

⁹ Йохан Кристиан Фридрих фон Хьолдерлин (1770–1843) – един от най-изявените представители на т. нар. „прокълнати поети“, белязали настъпването на Модерността в европейската литература.

¹⁰ В германската митология – демон на времето; любим сюжет на Модерността, срв. напр. в живописата – картината, посветена на Алма Малер-Верфел от Оскар Кокошка (1913).

превръща в един от ония вълци, за които средновековните демонолози говореха с истински патос¹¹, се стига само до поредната литературно историческа алюзия, поднесена като пародия¹¹:

И ето, ученият настръхва в припадъка на неукротим гняв, грабва от масата една тежка книга под наслов „Ирационални и трансцендентни числа“ и я запраща с всичка сила върху чудовището.

Книгата хвърчи с разперени корици, залепва се о стената – видението изчезва (Минков 1962: 53).

„Теорията на относителността“ в очите на Минков е очевидно онзи дискурс, който следва да се противопостави на диaboличното. При Майринк комичният ефект се поражда от смесването на дискурсите, при Минков – от тяхната абсолютна несъвместимост. В немските оригинали дори стилистичните ефекти участват в противопоставянето между рационалното и интуитивното, между отдадеността на света и трансценденцията, а аз-разказвачът е фокусът на тази опозиция. При Минков стилът е вече охладен, дори суховат, научният трактат и страшната история се сменят, без да си въздействат взаимно, а в третото лице на безпристрастния аукториален разказвач клишетата са интерпретирани като „церемониала на своите [на призрака – Н.Б.] нощни подвизи“. Върха на подиграването на изразните средства на фантастиката бележи сцената, в която едно влюбено момиче минава поради недоглеждане през самия призрак, чийто астрален флуид трябва да се разтвори пред напора на люляковия парфюм... Самоубийството на призрака изглежда е единственото решение, позволяващо на разказа да приключи не само като текст, но и като действие със затворен край.

Светослав Минков успява да стигне и отвъд персифлажа на литературния си предтеча. В „невероятната“ история под заглавие „Какво може да се случи нощем“ (1932) боязънта от ранните разкази се завръща:

Понякога ние се пробуждаме нощем съвсем внезапно с чувството, че над главата ни стои надвесен някакъв невидим човек. Тогава в сърцето ни пропълзва смътен страх пред неизвестното и зениците ни стават широки и искрящи като на нощна птица. Какъв е тоя магичен ток, който разкъсва съня ни и изгаря нашите сънища, за да ни изхвърли върху сумрачния бряг на една кошмарна действителност, където ние очакваме сбъдването на жестоки чудеса? Би ли могъл някой да каже защо в такива мигове ние ставаме чужди на себе си и се раздвойваме като острие на ножица, която изрязва в тъмното страхотния силует на някакъв призрак, излъчен може би от нас самите като наше подобие? (Минков 1936: 72)

Това е едно колкото вярно на образаца, толкова и банално начало. Впечатлението малко се подобрява, след като се разкрива идентичността на нощния посетител. И тук се проявява пристрастието на Минков към декоративния стил, който подклажда символно напрежение чрез семплото одушевяване на простите мебели. Но – обратно на очакването – напрежението не води към кулминация, а тихо заглъхва, тъй като вниманието се прехвърля върху разговора между писателя, аз-разказвач домакин, и среднощния му гост – Филип Соколов, призрака на „главния герой от вашия нов роман“ (пак там).

Сюжетът е осъществен по не особено артистичен начин, но този разказ е особен с това, че повърхнинната структура на новела на ужасите е използвана само като камуфлаж за един естетически диспут. Доста бързо аз-разказвачът сменя това, а накрая дори споделя името си – това е самият Светослав Минков, угрижен заради липсата на гостоприемно издателство. На финала той все пак е публикувал романа си с помощта на призрачния си герой, но се събужда с представата за „изрезки от списания и вестници с литературни критики“, които далеч не са ласкави, например:

Последният роман на Светослав Минков е един лош белетристичен опит [...] Докато един Хамлет, един Разколников или една мадам Бовари, одухотворени и индивидуализирани с поразително майсторство от своите автори, се радват на заслуженото безсмъртие на исторически личности, Филип Соколов минава пред нас като някакъв хилав автомат, сглобен набързо в първобитната работилничка на един посредствен писател (Минков 1936: 90–91).

И тук приликата с „Черният ястреб“ на Густав Майринк е очевидна, но този момент беше вече тематизиран по-горе и не е необходимо да се разяснява повече. В случая интересна е авторефлексията, представена демонстративно и логически обосновано. Амбивалентността на среднощния гост

¹¹ В колективната памет на немскоезичния народ се е съхранил трайно анекдотът за бащата на Немската реформация Мартин Лутер от далечната 1521–22 г., който, притеснен от шум, навяващ мисълта за дяволска намеса, запратил в лицето на Велзевула мастилницата си и така разрушил лошата магия.

(литературен герой и призрак) е само отчасти отменена (понеже последиците на неговите действия се осъществяват в живота на писателя), а с това категориалната граница между фикция и реалност се размива. Заслужава внимание и композицията на текста, който на три места подготвя своя край, без обаче да го приключи: след пиянска нощ писателят и аз-разказвач Светослав Минков е примамен от един непознат (напомнящ за Майринковата „забулена фигура“) в нездравия здрач на криви и тесни улички, които ги завеждат в огледален кабинет, а оттам – пред положения в ковчег литературен герой: „да излезеш от шемета на палячовската феерия с огледалата и да попаднеш мигом във виолетивия здрач на някакъв тайнствен кабинет, където смъртта ти разкрива своя зловещ паноптикум – беше наистина една непоправима изненада и една сатанинска шега“ (пак там). Едва в този момент идва развиделяването и рефлексията на литературната критика.

Тази композиция на трикратно рамкиране на основния сюжет не е нито нова, нито особено артистична. Тук Минков разчита по-скоро на небрежното, сякаш демонстративно недодялано изпълнение, което провокира усещането за артистична независимост. „Дилетантът“ на Чавдар Мутафов¹² е намерил своето олицетворение, а теоретизирането на Модерността като неоромантизъм е възпрепятствано. Прозата на Светослав Минков е много по-близо да т.нар. Нова предметност със своя нехудожествен стил, с ясно изказаните идейни схеми, с последователното осъществяване на замисления сюжет. На фона на традиционния стремеж към висока литература прозата на Минков е предизвикателство за всеки изискан естет. В това се крие до голяма степен и нейната естетическа стойност – да покаже отказа от красиви и изкусни ефекти и да „оголи“ уязвимото битие, в което човекът е едно захвърлено в света същество¹³.

Авторефлексивният жест определя целия текст в „Какво може да се случи нощем“. Драматичното напрежение на сюжета клони към нула, схемите на готическия разказ са иронично-демонстративно зададени, изказът е декламаторски. Всъщност, това е по-скоро разказ за творчеството, а цитираните фиктивни критични бележки в неговия финал се явяват като парафрази на реално историческите литературни критики, публикувани за Минков както приживе, така и след смъртта му – тема, на която ще се спрем малко по-долу. Този повествователен похват е своеобразно намигане на автора към ерудирания читател, който следи големите дебати за модернизма в българските литературни среди. „Автоматите“ (1932) на Минков са футуристичният ответ на „Зеления кон“ от Чавдар Мутафов, а о-без-душаването на обрисуваните от него (човешки) тела все по-рядко се ориентира по някакво окултно или трансцендентално пространство. Дори и мрачната, но устойчива дистопия на свръхестественото не се задържа. Остава играта с възможностите на унаследените литературни образци, която очевидно изпитва удоволствие от експеримента, независимо от протестите на публиката.

Светослав Минков е писал доста рядко литературно теоретични текстове. Но в редица свои фикционални произведения е ориентирал сюжета по естетическа тенденция, поддържаща отграничаването на изкуството и литературата като автономни системи на социалния живот. В разказа „Какво може да се случи нощем“ реверансът към немския образец се обвързва с изявление *pro domo sua*, насочено срещу консервативните пазители на „родното“, което е и традиционното отражение на мислената като обективна действителност. В това отрицание на мейнстрийма в съвременния му литературен живот се проявява и алтернативната позиция на наиндивидуалния, антибюргерски Майринк, чийто Джордж Макинтош от разказа „G. M.“ (1913) „беше ужасно мразен, и вместо да намали тази омраза, като се приспособи към обичайните местни идеи, той стоеше все встрани от тълпата и все предлагаше нещо ново – хипноза, спиритизъм, хиромантика, та дори един ден даде символистично обяснение на Хамлет. Това, естествено, трябваше да предизвика добрите съграждани, а особено много напъпващите гении, като например г-н Тевингер от ежедневника, който тъкмо се канеше да издаде книга със заглавие „Какво мисля за Шекспир“ (Meurink 1992: 410).

¹² „Книгата „Дилетант“ е написана през 1920/21 г. и носи следите на езикови и стилкови експерименти. Отхвърляна е досега редовно от всички издателства, като невъзможна за търговия; накрая авторът е принуден да я издаде сам, за да може да я подари на своите приятели.“ (цит. по <http://www.litclub.com/library/kritika/mutafov/diletant/index.htm>)

¹³ Една съпоставка между фиктивните светове в прозата на Светослав Минков и екзистенциалната философия на Мартин Хайдегер би била интересно и новаторско изследване, което обаче не може да бъде осъществено тук дори и в наченки.

Отвратеният от родната културна среда възвръщенец, постигнал в Америка финансови успехи и благоденствие, който търси възмездие за претърпените от съгражданите унижения, е често срещан сюжет в европейската литература на ранния 20 век¹⁴. Майринк е един от неговите създатели. Извечният конфликт между прогресивния интелгент и инертната социална среда е решен в светлината на научно-техническия прогрес и усилените философски и социологически спорове относно неговата хуманна стойност. Образът на самотния, неразбран борец вече не е еднозначно положителен, нито градивно социален. В дистопиите на ранния 20 век този новатор вече не се стреми да облекчи живота на хората, а търси компенсация за някаква всемирна омраза и всеобхватна жажда за мъст. Този Г. М. (асоциацията с инициалите на автора не е задължителна, но може да подсили саркастичния изказ) разрешава конфликта с артистична екстравагантност, като подтиква съгражданите си в пристъп на златотърсачество да разрушат собствените си къщи, след което да прочетат своеобразната му визитка, написана върху специално закупения от него балон: „насред тъмното море от къщи проблясваха празните периметри на разрушените сгради в своите бели купчини развалини и оформяха зигзаг-а на един орнамент – Г.М.“ (Meyrink 1992a: 412).

Атрактивните технически постижения, проникнали от сферата на промишлеността в тази на развлеченията, за да променят и там консервативните нагласи и перспективи към живота, привнесените от Америка политики (златна треска, борсова истерия) предизвикват изменения и в обичайните окултни сюжети. На мястото на спиритистките затворени общества, събиращи се на нощни ритуали, се появяват масовите хипнози, а редица социални промени стават необратими. Откривателят технократ се явява като издигнат над тълпата единствен водач, като медиум на прогреса и почти метафизичен изкусител на света.

Тази социално критична тенденция от консервативна гледна точка, насочена срещу техническата модерност и нейните отражения в социалния живот, е характерна и за Светослав Минков, като инструментариумт на готическия роман и на фантастиката се прилагат все по-често като ефекти на отстранението. „Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..“ (1932) може да онагледява тази специфика. Хераклит Галилеев, чието исторически конотирано име влиза в остро противоречие с невзрачната му външност, е аутсайдер. Биографията му започва в едно избено помещение, където Хераклит майстори калейдоскопи от пощенски картички в стил Виенски сецесион. Подръчните му материали са картини с Мария Тереза или лунни пейзажи, с което той компенсира липсата на каквито и да било извънредни ситуации и преживявания в живота си, любопитството на децата, търсещи калейдоскопите, неуважението им към личността му. Щастливо стечение на обстоятелствата е, че младият българин е открит и подпомогнат от американската фондация „Рокфелер“. Както Г. М. у Майринк, така и Хераклит Галилеев може да се върне след години в родината си като обвеян от романтика американски селф-мейд-ман, когото (за разлика от Г. М.) всички вкупом посрещат със силен интерес: „Хераклит Галилеев идеше от вълшебното царство на машините, където една жива свиня се превръщаше за 8 минути в 3 адвокатски чанти, в 6 четки за дрехи и в 15 кутийки за маникюренни принадлежности. Миналото стоеше далече-далече зад гърба му – като корито на пресъхнала река“ (Минков 1936: 112).

Една съпоставка между този разказ и „Петрол, петрол!“ (1913) на Густав Майринк позволява да се онагледят някои съществени жанрови, тематични и светогледни съответствия. И в двата случая е показана грубата намеса на *homo faber* (произвеждащият човек) в естествения ред природата, и то в глобален план. Протагонистът на Майринк, д-р Кунибалд Йесегрим, инвестира цялото си състояние в разрушаването на подземните петролни залежи, с което предизвиква необратима и глобална екологична катастрофа. Минковият Хераклит Галилеев извлича от Луната веществото за онези хапчета за щастие, покорили за кратко време земната цивилизация. Като многократно мамен откривател д-р Йесегрим е напечелил състоянието си в търговията с наркотични вещества, а екологичният му експеримент представлява глобалното му отмъщение, компенсацията за всеобхватната омраза. Минковият протагонист е напредничав дух, освободил се от нищожните лични пристрастия. Това, което в неговите очи има значение, е успехът на предприятието и проекта. Затова технологията на екологичните операции при д-р Йесегрим е по-семпла, той само залага взрива, предоставяйки останалите реакции на природните закони. Докато инж. Галилеев става производител, надминал световната научна общност. В заключи-

¹⁴ Едно от по-известните у нас реализации е драмата „Посещението на старата дама“ (1956) на швейцареца Фирдрих Дюренмат.

телния „Разговор между автора и читателя“ се съобщава за смъртта на тримата учени от Калифорнийската обсерватория, обесили се на гигантския телескоп, тъй като и тримата били до полуца влюбени в Луната и не могли да гледат как тя линее все по-силно... Майринк със своя Йесеграм изглежда безобиден пред глобалната суперсила, чиято персонификация се явява Галилеев – един достигнал съвършенство *homo faber*, който изкушава сътрудниците на обществените институции с хапчета за щастие, за да отидат като негови сътрудници. Актът на отмъщение на Йесеграм е наистина опустошителен, но освен всеобщата истерия той има и един поетично преобразяващ ефект:

При това видът на езерото беше ужасно красив – една необятна площ, блещукаща и трептяща във всички цветове: червено, зелено и виолетово, – после пак много тъмно, тъмно черно, като фантазии от приказния звезден свят. (Пак там)

Минков изключва от самото начало всеки опит за сантиментални стилизации или хармонично описание. От очовечаването на робота в „Човекът от Америка“ (1932) до всепроникващата протеза на „Дамата с рентгеновите очи“ (1932) прогнозата за неотклонното дехуманизиране на света, предизвикано от техническия прогрес, става все по-категорична, а сюжетите сякаш доизграждат „лошите пространства“ (Berg 1991) от „Голем“ на Майринк. И ако при Майринк „евокацията на спиритическата сфера на Вечното колебание се изчерпва с формални сентенции, а все по-оскъдният в естетическо отношение повествователен поток има само задачата да легитимира невероятно открояващите се дидактически пасажии с тенденции, неосъществени в нито един момент в самия текст“ (Meister 1987: 173), то Минков избягва тази опасност чрез своя лаконичен, съзнателно нехудожествен стил, от който прехвърча искрата на неговия сух хумор. Той остава консервативният критик на техническия прогрес, без обаче да става апологет на онзи актуален за съвремието му, езотеричен светоглед, който по-горе бе илюстриран с коментара на Людмил Стоянов.

3. Дистопията – недоразбраното предчувствие за постмодерното

Съответно и читателите понякога губят ориентир, дори най-добре подготвените сред тях. Минковият съвременник и добър познавач на Европейската модерност – Николай Райнов, сам той участник в „диаболната вълна“ в българската литература, критикува „грозното скърцане и непонятните тостове с човешки черепи“ (Райнов 1922).

А Константин Гълъбов, абсолвент на Лайпцигския университет и основател на Катедрата по немска филология в Софийския държавен университет, един от идеолозите на литературния кръг „Стрелец“, който многократно е проявявал разбиране към модернистичния екстремизъм и поетичната функция на езика, възприема „халюцинациите“ у Минков като предизвикателство. Неговата рецензия за „Огнената птица“ на Светослав Минков е показателна за рецепцията на авангардната литература сред самите авангардисти. Гълъбов основателно преценява, че прозата на Минков не е миметична в обичайния смисъл на понятието, не използва психологическите ефекти, които в началото на 20 век са станали мод(ер)но „средство за представянето на психическо състояние“ като инструментариум, а като „цел – да занимават око, декор“ (Гълъбов 1995: 206), и подкрепя твърдението си с примери от немската литература. От една страна, той ратува за толерантност към различните стилове в изкуството, посочва австрийските автори Петер Розегер и Хуго фон Хофманстал като пример за мирното съвместно съществуване на родолюбиво-народностния, традиционен маниер на единия и провокативно експресионистичния патос на другия. Като апелира към успокоено и естетическо отношение към поетическия плурализъм, Гълъбов се изказва в защита на новатора Минков от многобройните му критици. От друга страна, изтъкнатият филолог и литератор показва много тънък усет към художествената специфика на Минковата проза, която го отличава и от „различните“: „психологизмът в него [...] в него се явява декоративно разработен“ (Гълъбов 1995: 208). Много точно е наблюдението, че прозата на Минков постепенно, но определено се дистанцира от обичайното емфатично, пристрастно-идентифициращо се отношение към изобразяваната действителност. Многобройните кризисни ситуации са обрисувани и с предметна достоверност, и с обективно безпристрастие – една характеристика, която десетилетия по-късно ще стане популярен признак на постмодерното.

Преминаването в декор е необходимост за Светослав Минков – за него нещата из видимата и невидимата действителност, из предметното и духовното, из конкретното и абстрактното,

крийт само по себе си, независимо от фабулата, една скрита фантастика, която – разтълмена – дава декор. Декорът е една от категориите, в които намира израз светоотношението на фантаста, фантастиката води до декор. Няма фантастично творчество, в което декорът да не е намесен: [...] особено в „Златната делва“ на Е.Т.А. Хофман, княза на фантастите. (Гълъбов 1995: 210)

От трета страна, след като с професионално проникновение е разкрил същността на Минковата проза, Гълъбов препоръчва на писателя:

- „да влее повече топлота в работите си, като избягва формална завършеност“;
- да „се помъчи да приобщи своя декор към родните декоративни начала, които би могъл да долови от нашите народни песни и приказки“; защото
- родното „може да му бъде по-голям учител, отколкото всички съвременни немски фантасти, през чиято школа той е преминал и чието влияние се чувства особено силно в „Часовник“ (пак там).

Именно в този момент проличава особено ярко, че в социалния и естетическия си манталитет университетският преподавател и класик на модерността Константин Гълъбов се оказва радетел на един културен консерватизъм, който финансистът по образование, журналист и дипломат (в Токио!) Светослав Минков вече не може да споделя. Докато Гълъбов се обръща към един (безспорно гениален) образец от класическия Немски романтизъм и началото на 19 в., Минков предугажда постмодерното виждане за фантастиката, добила вече антитипични черти. За персонажа в началото на 20 век вече не е възможно да се уповава в утопиите на средновековната Атланта (където се приютява със своята изгора Серпентина студентът Анзелмус от „Златната делва“ на Хофман). Нему са отредени само експресионистичните визии за ентропия, избухващи космически катаклизми и човечество, лутащо се из граничните полоси на възможни и винаги застрашени от гибел светове.

Водените надлъж и нашир спорове за „родното“ и „чуждото“ в най-новата история на българското изкуство се проявяват и в историята на рецепцията на този писател. Светослав Минков не би могъл да стане автор на патриотично романтична, народностна литература. Той е живял твърде динамично, за да се помести в обозримия, подреден и несъзнато наивен свят на родолюбеща на всяка цена. Не от конвенционалния фолклор, но от новозараждащата се урбанна среда той все пак възприема някои импулси, които влизат в конкурентно обогатяващи се взаимоотношения със заетите от чуждестранните образци елементи, подсилвайки ироничния му изказ. Разказът „Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..“ го показва пределно ясно. Тъй като родното българско градче е станало изведнъж световно известно благодарение на епохалното откритие на своя питомец, описанието на градското мильо¹⁵ може да разкрие загубата на всякакви илюзии относно хуманния и мирен характер на интеркултурните и интернационални отношения:

[...] предприемчивите американци не закъсняха да ни направят посещение и да вземат в ръцете си някои концесии, които засипаха страната ни с долари и я превърнаха в същинска райска градина. Те организираха стандартното производство на цървули от негърска кожа, монополизираха търговията с парабели и с евтини погребални ковчези от непромокаем картон, създадоха тръстове за кондензиране на витамините от чесновия лук, издигнаха небостъргачи, прокараха подземни железници, откриха увеселителни заведения, та ако щете дори – пренесоха в престолния ни град и част от своите легендарни бандити, които пък се обединиха ведно с българските легионери и ратници в така наречения „Славянски съюз на американските гангстери“. С една реч, нашата бедна земя цъфна като приказан оазис сред пустинната залязваща шир на европейския континент [...] (Минков 1936: 117).

Навързването на национални стереотипни фигури от различни култури показва трансграничната приспособимост на редица архетипи на човешкото. Но чрез подбора им измежду криминогенни или икономически агресивни елементи тази принципно позитивна възможност за глобално единение добива дистопичен характер. В прозата на Светослав Минков вече няма място за илюзорно благоденствие и мирно съвместно съществуване. Жизнерадостната нагласа, обхванала човечеството, е описана с кратки и логически изчистени формулировки, а именно те лишават тази проза от топлина (да припомним аргумента на К. Гълъбов, приведен по-горе). Една скептична оценка на социалния прогрес, добил чертите на колективна невроза, вгражда този разказ в поредицата известни критики на цивилизацията

¹⁵ От фр. *milieu* – в българския език: с позабравеното вече значение на специфична градска среда в натуралистичен стил.

от началото на 20 век, например „Залезът на Запада“ (1911–1922) от Освалд Шпенглер и в очертаващата се антиутопична вълна в глобален план. В следващите текстове от Минков консервативните позиции ще се засилят, а идните катаклизми на 30-те и 40-те години ще го ангажират и с идеите на социализма...

При беглия и повърхностен интерес на българската литературна критика към творчеството на Светослав Минков неговата „диабололична“ фаза рядко среща подобаващото ѝ се внимание. Представеният тук съпоставителен коментар цели да задълбочи и допълни аналитичните аргументи, които отреждат на Светослав Минков мястото на основател на българската фантастика, и да поставят това творчество в контекст, излизащ извън обичайните съпоставки с „Голем“ и „Белият доминиканец“ на неговия австрийски образец.

ЛИТЕРАТУРА

- Гълъбов 1995:** Гълъбов, К. „Огнената птица“ от Светослав Минков. // *Литературен кръг „Стрелец“*. Предг., съст. и прил. Сава Василев. Велико Търново: Слово, 1995, 204–210. // **Galabov 1995:** Galabov, K. „Ognenata ptitsa“ of Svetoslav Minkov. // *Literaturen krag „Strelets“*. Predg., sast. i pril. Sava Vasilev. Veliko Tarnovo: Slovo, 1995, 204–210.
- Далчев 1926:** Далчев, А. *Прозорецъ*. София: Литературен кръг „Стрелец“, 1926. // **Dalchev 1926:** Dalchev, A. *Prozorec*. Sofia: Literaturen krag „Strelets“.
- Минков 1925:** Минков, Св. *Синята хризантема. Разкази*. София: Аргус, 1925. // **Minkov 1925:** Minkov, Sv. *Sinyata Chrizantema. Erzählungen*. Sofia: Argus, 1922.
- Минков 1927:** Минков, Св. *Огнената птица. Четири разказа*. София: Стрелец, 1927. // **Minkov 1927:** Minkov, Sv. *Ognenata ptica. Vier Erzählungen*. Sofia: Strelets, 1927.
- Минков 1936:** Минков, Св. *Автомати. Невероятни разкази*. 2. доп. изд. София: Казанлъшка долина, 1936. // **Minkov 1936:** Minkov, Sv. *Avtomati. Neveroyatni razkazi*. 2 dop. izd., Sofia: Kazanlashka dolina, 1936.
- Минков 1962:** Минков, Св. Къщата при последния фенер. // Минков, Св. *Избрани произведения*, т. 1, София: Български писател, 1962, 48–54. // **Minkov 1962:** Kashtata pri posledniya fener. // Minkov, Sv. *Izbrani proizvedenia*, t. 1, Sofia: Balgarski pisatel, 1962, 48–54.
- Мутафов 1995:** Мутафов, Ч. Зеленият кон. // *Манифести на българския авангардизъм*. Предг., съст. и прил. Виолета Русева. Велико Търново: Слово, 1996, 61–63. // **Mytafov 1995:** Mytafov, Ch. Zeleniyat kon. // *Manifest na balgarskia avangardizam*. Predg., sast. i pril. Violeta Ryseva. Veliko Tarnovo: Slovo, 1996, 61–63.
- Нонев 1988:** Нонев, Б. Густав Майринк и неговите български преводачи. // Майринк, Г. *Голем*, София: Народна култура 1988, 5–39. // **Nonev 1988:** Нонев, В. *Gustav Mairink i negovite balgarski prevodatschi*. // Mairink, G. *Golem*. Sofia: Narodna kultura, 1988, 5–39.
- Полеганов, Узунова, Христов 2018:** Полеганов, Вл. / Узунова, Д. / Христов, Ал. Трите лица на Светослав Минков. Опити върху разказа „Човекът, който дойде от Америка“. // *Гласовете на Българския диаволизъм*. Съст. Десислава Узунова [и др.]. София: Парадигма, 2018. // **Poleganov, Uzunova, Hristov 2018:** Poleganov, Vl. / Uzunova, D. / Hristov, Al. Trite litsa na Svetoslav Minkov. Opiti varhu razkaza „Chovekat, koyto doyde ot Amerika“. // *Glasovete na Balgarskia diabolizam*. Sast. Desislava Uzunova [i dr.]. Sofia: Paradigma, 2018.
- Радославов 1996:** Радославов, И. Теодор Траянов. // *Литературната задруга „Хиперион“*. Предг., съст. и прил. Проф. д-р Стоян Илиев. Велико Търново: Слово, 1996, 255–259. // **Radoslavov 1996:** Radoslavov, I. Teodor Trajanov. // *Literaturnata zadruga „Hiperion“*. Predg., sast. i pril. Stoyan Iliev. Veliko Tarnovo: Slovo, 1996, 255–259.
- Райнов 1922:** Райнов, Н. Рецензия за „Синята хризантема“. // *Златорог*, 9/1922. // **Rainov, N.:** Rainov, N. Retsenzia za „Sinyata hrizantema“. // *Zlatorog*, 9/1922.
- Стефанов 1990:** Стефанов, В. Разказвачът на „модерните времена“. София: Български писател, 1990. // **Stefanov 1990:** Stefanov, V. *Razkazvachat na „modernite vremena“*. Sofia: Balgarski pisatel, 1990.
- Стоянов 1996:** Стоянов, Л. Пътеводната звезда на нео-романтизма. // *Литературната задруга „Хиперион“*. Предг., съст. и прил. Проф. д-р Стоян Илиев. Елико Търново: Слово, 1996, 234–237. // **Stoyanov 1996:** Stoyanov, L. Patevodnata zvezda na neo-romantisma. // *Literaturnata zadruga „Hiperion“*. Predg., sast. i pril. Stojan Iliev. Veliko Tarnovo: Slovo, 1996, S. 234–237.
- Keyserlink 1988:** Keyserlink, A. *Der Uhrmacher von Gustav Meyrinck*. – <https://schuledesrades.org/palme/books/uhrmacher/> (accessed on 22.06.2019)
- Meister 1987:** Meister, Jan Christoph. *Hypostasierung – Die Logik mythischen Denkens im Werk Gustav Meyrinks nach 1907*. Frankfurt/M., 1987.
- Meyrink 1992a:** Meyrink, G. *Des deutschen Spießers Wunderhorn*. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein, 1992.

- Meyrink 1992b:** Meyrink, G. Meister Leonhard. // Meyrink, G. *Fledermäuse: Erzählungen, Fragmente, Aufsätze*. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein, 1992, 7–52.
- Smit 1990:** Smit, Frans. *Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen*. München: Knauer, 1990
- Staitscheva 1989:** Staitscheva, E. Teodor Trajanov und die Wiener Moderne. // *Teodor Trajanov (1882–1945) – Geo Milev (1895–1925) und die deutschsprachige Literatur*. Christo Cholioltshev (Hg.), Wien: Haus Wittgenstein, 1989, 38–49.
- Staitscheva 1993:** Staitscheva, E. Die frühe Lyrik von Teodor Trajanov und Stefan George. // *Nemsko-balgarski kulturni otnoheniya 1878–1918*. Gesemann, W. / G. Markov (Hg.), Sofia: Universitätsverlag “Kliment Ochriski“, 1993, 118–132.