

НОВАТА ПРОЗА НА БОГОМИЛ РАЙНОВ

Христо Стефанов

Не зная в същност имаме ли основание да наричаме „нова проза“ поредицата творби, започнала с „Тютюневият човек“, минала през „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“ (1976), „Елегия за мъртвите дни“ (1976), „Третият път“ (1977), за да завърши — засега — с „Черните лебеди“ (1977). Нали според едно разпространено схващане „новата проза“ на даден писател „прекращава“ от един в друг етап в развитието на литературата. Едва ли може да се твърди същото за поредицата на Богомил Райнов, макар че принадлежността ѝ към т. нар. „романи на равностетката“ загатва подобно движение в белетристиката. В друг смисъл „нова проза“ означава някакъв поврат в творчеството на самия писател, известен „спор“ с дотогава създаденото. Има нещо такова и у Богомил Райнов, въпреки че — както ще видим нататък — корените на новата му проза отвеждат не само до „Пътища за никъде“, а чак към „Пътуване в делника“.

А най-своеобразното е, че тя започва с един мемоарно-художествен цикъл, но завърши с „превода“ му на „езика“ на чистата белетристична фикция. Затова, струва ми се, повестта „Черните лебеди“ има ключово значение в случая — вглеждането в нейната проблематика ще потвърди (или опровергае) представата ни за смисъла на дългото пътуване в миналото, което наричаме „Тютюневият човек“, „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“...

Както на мнозина, и на мен тази повест ми напомни „Пътища за никъде“. Трудно е веднага да се определи с какво. Навярно защото и тук се разиграва драмата — по-точно трагедията — на един творец. Така обикновена, разтворена в мундното течение на делника, незабележима и непонятна за околните, а за него — съдбова.

Но няма трагедия без антагонист. Александров от „Пътища за никъде“ — жертва на култовската практика, срещу която се е опълчил — имаше немалкото предимство да се бори с нещо конкретно, осезаемо възплетено в лицето на Стоев. Наистина този конфликт не изчерпва най-дълбоките, екзистенциални пластове на неговата драма, както проникателно отбеляза Кръстьо Куюмджиев (вж. Силуети, С., 1976, с. 55). И все пак е върше съществен.

А с какво се бори провинциалната балерина от „Черните лебеди“ — полуспяла, от години застинала в „преддверието“ на голямото изкуство? Само със скромните си творчески способности?

Понеже, така зададен, въпросът звучи подвеждащо, нека погледнем от друг ъгъл: бори ли се тя въобще? Що за абсурд, вероятно би казал някой — нали най-силното и непосредствено впечатление от повестта е именно за сизифовската борба на човека на изкуството, непрестанна, неспираща дори в съня. Безспорно.

Но странно — никой от нейните близки и колеги (с изключение на баща ѝ) даже не забелязва тази борба. И Васко, и Мими, че и Пламен не могат да си обяснят поведението ѝ другояче освен със съчувствено-снизходителното „мания“. И не че те са неотзивчиви към близкия си — просто не могат да проумеят смисъла на себоторициания, с което тя жертвува живота си пред олтара на изкуството. Ако е за „доброто средно ниво“ — няма нужда от чак толкова мъки. Ако е за нещо повече — тя така и не го е постигнала.

В същност очертаният с точен шрих типаж, плътният фон на провинциалното артистично житие-битие престава да бъде единствено ф о н; деликатно и безпощадно тук е внушена една много съществена страна [от проблематиката на повестта. Бих я нарекъл с а м о т н о с т т а н а т в о р ч е с к и я п о д в и г. Не в смисъл, че творецът е винаги сам в мига на сътворението, както човек винаги е сам пред смъртта: а защото и титаничната му борба — със словото, с натурата, със съпротивата на собственото му тяло и пр. — също остава невидима. Осмисля я само резултатът, макар че именно в завършената творба не бива да личат следите от схватката със суровия материал.

С това, както казва Светлозар Игов в статията си „Сизифовият танц на Терпсихора“ (сп. Септември, 1977, кн. 5), „... ние вече достигахме отвъд социално-битовия пласт на творбата към същностния, от битовата драма преминаваме към екзистенциалната“ (с. 195). Ала дотук сме разкрили само един пласт от проблематиката. И вече ни посреща друг въпрос: щом единствено валиден е резултатът, не е ли прекалено силен изразът „творчески подвиг“ за Виолета, която така и не достига дори нивото на провинциалната „прима“, местната „звезда“ Олга? Неведнъж писателят подчертава относителността на нейните усилия, несъразмерността на скромните ѝ постижения и огромния, изтощителен труд, мъченичеството на репетиционния подиум, необходимо за постигането им. Какъв ти труд! — цял един живот е вложен: с превърнатите в навик ограничения на професията, с отказа от лично щастие, с енергията, отнета от всички останали сфери на човешкия живот (случайно ли на другите герои Виолета прави впечатление на същество не от „мира сего“, минаващо през досадните области на бита сякаш в полусън?) и концентрирана в безкраен творчески порив...

И сега проблематиката на „Черните лебеди“ ни се разкрива от нова страна: щом резултатът осмисля творческия подвиг, а точно с някакъв значителен резултат балерината най-малко може да се похвали — не е ли това повест за драмата на човека със средни творчески възможности, усетил магнетизма на голямото изкуство, но неспособен да прекрачи границата, която го отделя от него? В този план е склонен да разбира творбата Светлозар Игов: „Макар в характера ѝ да проблясват болезнени моменти, балерината Виолета съвсем не е на нивото на дилетантските занимания с изкуството. Но нито дълбоката ѝ и искрена страст към изкуството, нито дълго изработваният професионализъм, нито упоритата ѝ трудоспособност, нито житейската ѝ всеотдайност са способни да ѝ дадат голямата творческа радост, щастието на големия талант“ (пак там, с. 195). Макар че няколко страници по-нататък критикът е принуден да си зададе въпрос, обезсилващ казаното досега: „От гледна точка на високите изисквания за съвършенство Виолета е осъзнала своята посредственост. Но нима в очите на „фона“, на „миманса“ тя не е някакво — макар и скромно — артистично величие. Нейният крах е крах само от гледна точка на личната ѝ възискателност, съизмерена с най-високи творчески постижения. Но нима ние знаем какво се вижда от върховете, нима от най-високите достигнати образци на творческо съвършенство не се откриват някакви нови, гибелно привличащи бездни на непостижното и може би непостижимото, изпълващи с мъчителен нов копнеж дори гените?“ (пак там, с. 201—202).

Няма как, до такива въпроси стигаме, ако приемем, че финалният епизод с неуспеха в дълго мечтаната и случайно получена роля — неуспехът на пр е д с т а в л е н и е т о — е своего рода „поанта“, осмисляща повествованието. Ако е така — спор няма, трагедията в „Черните лебеди“ е трагедията на твореца, чиито благородни амбиции надхвърлят реалните му възможности. Но тогава остава необясним друг епизод — успехът на р е п е т и ц и я т а, — когато Вюлета успява да изпълни фуететата, и то как! „Тя долавяше като в сън началните тактове на адажиото и като в сън виждаше, че вече е на сцената и по-късно като в сън влезе в пируетите на вариацията, без да мисли за тях, без да съобразява, сякаш това не бе конгломерат от заучени движения, започващи и свършващи по план, а нещо спонтанно, нещо от самата нея, като ритъма на дишането, като неспирния поток на битието, като виталните токове на влечение и отблъскване, на срещане и разминаване, на нежно сливане и на внезапен сблъсък. . .“

Ето го мечтания връх на творческото щастие, мига, който изкупува годините на борба в глухите пространства на самотата. Ала щастие в действителност няма — липсва публиката, няма ги онези, за които е предназначено изкуството. А „нали смисълът на изкуството бе именно в туй, да предадеш на другите възнението си, не това на страха, а онова, сърдечното възнение на красотата: ето я красотата. . . вземете поне малко от нея, вземете кой колкото може и я отнесете в живота си.“

Тези мисли от вътрешния монолог на балерината май повече подхождат на писателя. И ни разкриват най-дълбокия, най-същностния пласт в проблематиката на повестта: трагедията на твореца, който е стигнал върха в своята област, без да може да даде постигнатото някому, осъждайки творческия си порив на безцелна смърт. Така си обяснявам и избора на професията на героинята; тя би могла да бъде и артистка или музикант-изпълнител, но във всички случаи — творец в такова изкуство, което не познава надеждата за справедлива оценка в бъдещето, както може да си вярва примерно писателят, художникът, композиторът. . .

Тук, струва ми се, „Черните лебеди“ се отклонява от трактовката на същите въпроси в мемоарно-художествения цикъл. Надали би могло да бъде друго: повестта е самостоятелно произведение, което обаче точно с разликите си от автобиографичната поредица откроява главното в проблематиката ѝ. А се сбличава с нея по стоицизма в самоотдадеността на изкуството, надвиваш суетността: „ . . . какво друго ти остава, освен да го следваш тоя път и да залиташ, капнала от умора, по безкрайната стръмнина“. „Върволицата е безкрайна и къде точно се движиш, ти е въпрос на чиста суетност и важното е да се движиш и да помагаш на тия край тебе, а не да хленчиш и да оставяш да те търтят.“

* * *

Последните думи биха били добро утешение за неуспялата балерина. Биха били, но — внимателният читател може би е забелязал — те са от друга творба на Богомил Райнов, от „Този странен занаят“.

Няма да обиждам читателя с разяснения на очевидното — разликата между мемоарно-художествената поредица и произведението на чистата фикция, каквото е „Черните лебеди“. Пък и кой би сметнал провинциалната балерина за белетристичен „двойник“ на видния наш писател, освен в онзи най-общ смисъл, в който Флобер е казал: „Мадам Бовари — това съм аз.“ Иначе за какво е необходим „двойник“ — след разтърсващата изповед в „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“ . . .

Именно безпощадната, саморазголяваща се изповедност в тях ни впечатли най-напред — редом с онова почти неправдоподобно себenedоволство: колко

повече бих могъл — би трябвало! — да създам. . . Постоянен мотив във всички тях, същият вопъл на истински големия творец ни респектира — все пак знаем кой е Богомил Райнов. Но ако спрем дотук, рискуваме да не видим нещо важно — централен проблем в цялата поредица е не равносметката, а друго: творчеството като път към човека. Човека, който дириш у себе си. Човека, когото будиш у другите.

Нека се вгледаме в една подробност: колко пъти се повтаря в заглавията на Богомил Райнов понятието път — няма да цитирам; да не говорим пък за ключовото му място в текста, което личи и в приведените откъси. Може ли да е случайно това?

По самата си същност пътят е сред символите на човешкото общение, нали неизбежно той не само отвежда от някъде, от някого, но и води към някого.

Ала същевременно пътят неминуемо е свързан и с представата за усилие, за преодоляване на известна съпротива. Май единственият начин да се избегне усилието е летенето — не полетят под воя на реактивните двигатели, защото говорим за духовни измерения, — онзи праинстинкт за летеж, останал в тъмните ъгли на биологическата ни памет навярно още от птеродактилите, който понякога ни позволява да летим насън.

В творбите на Богомил Райнов тези два мотива — летенето и сънят — ще се слеят само веднъж, в най-мрачната и безизходна от тях, в „Елегия за мъртвите дни“. Началото въвежда мотива за летежа като споменен шрих — красивият младеж от илюстрациите на Дълек: „И страшно ми се искаше този младеж да съм аз — когато порасна, разбира се, — и да мога също тъй леко да плувам из лазура към синкавия, все още потънал в съня си приказен град. . .“ А после вместо лекокрылата мечта идва пътуването из слепите тунели на мъртвите дни — вече в светлината на равносметката, когато трябва поне пред себе си да обясниш защо толкова малко е постигнато. За да стигнем — цитирам — до последните редове: „И усещаш, че си се изтръгнал от гравитацията на несполуката и от мъглата на меланхолията, и от студените течения на неприязните. Значи това било да летиш — казвай си. И усещаш такава лекота, сякаш си се слял с лазура и светлината и безпределността.

Само че насън.“

Насън, разбира се. Насън или в рая на илюзиите — там единствено е възможно да се освободиш от бремето на творчеството, не да изминеш, а да прелетиш — с нереалната лекота на съновиденията — пътя до близкия си. А в действителност никога не става така. И ето, сега, след толкова години и толкова изписани страници Богомил Райнов предприема най-дългото си пътуване — пътуване назад, през наносите на спомените към себе си; и, както е при всяко истинско творчество, към нас.

Струва ми се, че това пътуване е започнало отдавна, преди повече от три десетилетия: „Така, читателю, започна моето пътуване из делника. (. .) Но ще кажеш ти, кога ще се свърши това смешно пътуване? Няма ли изучаването на живота да отнеме целия ти живот?“ На младини подобен въпрос (из „Пътуване в делника“) не буди особени тревоги. А в същност какво по-тъжно — цената на опита, житейски и творчески, е самият човешки живот. И единственият начин да се преодолее този абсурд е възкресяването на миналото чрез творчеството. Не заради илюзорното му повторно изживяване, а за да не останат безсмислени търсенията и страданията, лутанията и находките; за да превърнеш своите поражения и победи в протегната ръка към онези, които идват след теб.

Не зная ще бъде ли правилно разбран, но бих казал, че в пътуването, маркирано от „Тютюневият човек“, „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“, има нещо уникално и парадоксално едновременно. Не в тясно жанров смисъл — от векове и з по ве д и т е, с по

мените и размислите (веднага асоциативно зазвучават имената на Жан-Жак Русо, на Херцен. . .) са били най-пълноводният резервоар за изкуството на словото. Ала тук дръпнатата завеса разкрива пред читателя най-съкровено в живота на твореца, по-съкровено и от свръхинтимните преживелици: неговите неуспехи. Ето първия парадокс — да превърнеш дори неудачите си, дори отломките от ненаписаните или „бракувани“ свои произведения в творческо тържество. Но по-интригуващо е друго: в същност първотласкът, поривът към подобен опит — рискован с оглед на художествения резултат и мъчителен в психологически план — идва не толкова от творчески амбиции, колкото от хуманни подбуди (разделени, разбира се, в порядъка на абстракция). От младини разбрал, че неговото истинско о б щ е н и е с хората е чрез изкуството, сега Богомил Райнов чувствава и несполуките си като премълчана, неказана дума, заседнала на гърлото, която трябва на всяка цена да бъде споделена, защото може би ще помогне на другите.

Навярно затова този изключително несентиментален писател, този жесток аналитик и безпошаден правдолюбец тук е свалил бронята на иронията (освен по отношение на самия себе си), заменил е хладното разчепкване на истината с дълбока и изстрадана топлота, която кара автора да търси човешкото в своите герои даже когато те са жестоко премазани от враждебната им социална действителност — независимо дали в европейско-ориенталската София от началото на 40-те години или в космополитния Париж десетилетие по-късно.

Съпоставката с „Пътуване в делника“ сама се натрапва: там иронията и сарказмът бяха израз на гнева към буржоазния строй, деформиращ безжалостно човешкото у хората. Ала самите хора липсваха — пъстрата фауна на еснафско-чиновническа София бе необходима само като доказателство за тезата. Сега, примерно в „Пътят за Санта Крус“, Богомил Райнов сам ще признае това. И в цялата галерия от образи на хора, прекосили някога живота му, ще търси мъничкото, но неизкоренимо зърно на човешината.

Впрочем има и един герой, към който авторът е безпошаден, и това е главният герой. А главният герой в мемоарно-художествената поредица, както всеки се досеща, е самият писател. Да си призная, изпитвах известен смут, докато постоянно се сблъсках с неудовлетвореността, която като киселина разяжда спомена за отминалите дни. Та все пак — да повтора, — знаем кой е Богомил Райнов в нашата литература! А сдържаната самоирония, прорязвана рядко от неводни изблици на горчивина, не оставя място за подозрението, че това е поза.

Разбира се, можем да се досетим, че колкото по-голям е радиусът на успехите, толкова по-голяма е и дължината на окръжността, очертаваща безкрайните хоризонти на непостигнатото — ако мога да перифразирам така известния парадокс на познанието. Но тази абстрактна формулировка не обяснява живата човешка болка. Не я обясняват според мен и „гибелно привличащите бездни на непостигнатото и може би непостижимото, изпълващи с мъчителен нов копнеж дори гениите“. Защото — тук по моему е основният патос на новата му проза — за него творчеството не е цел, а средство: п ъ т к ъ м ч о в е к а, в името на когото доброволно приемаш кръстните му мъки.

Още в „Пътят за Санта Крус“ зазвучава горчиво-трезвата нота на мотива за творчеството като самоналожено страдание. „Понякога наистина и освобождение от страданието, но само след като си го избродил. Освободаваш се от горчивата чаша, като я изпиваш.“ И вместо мечтаното пътешествие към яркочестните селения на екзотиката започва мъчителното пътуване в сивия делник на военновременна София.

Но това е нищо пред другото пътуване, което се разгръща по страниците на мемоарно-художествената поредица. В същност цялата тя е едно мъчително проникване в хаотичния конгломерат на спомените и техните отровни двойници —

несбъдналите се мечти; разговор със сенките на отдавна отминали хора, възкресяване на мъртвото време — все с настойчивото желание да се стигне до неговия смисъл. Естествено, когато търсиш смисъла на изживения живот — и на живота изобщо, — неудачите и неприятните спомени са изпълнени с повече значение. Но трябва да признаем — рядко някой писател се е обръщал към сенчестите страни на живота си с толкова вътрешна свобода и смелост, както Богомил Райнов. Вече споменах защо е така според мен — защото не единствено хладната трезвост на равностетката го води назад, а дълбоко хуманният жест да помогнеш, дори с грешките си, на другите.

Сигурно затова при цялата си изповедност, при цялата страст към истината неговата „нова проза“ не е нито изчерпателен разказ за живота му, нито психологическо саморазголване. Поразително е, че в стотиците — ако не са хиляди — страници няма нито един епизод, разказан само защото е скъп на писателя. Богомил Райнов може да ни разказва за детските си години и за стария, за стражарско-слугинския екстериор на София от младежките му години; за някаква нелепо-сентиментална любов, завършила с окончателната нелепост, която очаква всички ни, или за младежките запивания и любовитната кръчмарска фауна; за колекционерските си страсти и приключения или за доста по-мъчителната колекция от ненаписани и несполучени творби, които тегнат ако не в бюрото му, в паметта му; за приятелството си с хора, чиито имена днес са обградени с бронзовия ореол на величието, или за безименните парижки проститутки и нашенски неуспели „кандидати на славата“. . . — може да ни разказва, да повтаря, за всичко; но независимо дали се рови в делника на някогашна София или в делниците на своя живот всичко е видно през призмата на този основен проблем, който го вълнува отдавна.

И затова „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“ — при несъмнената автентичност на човешкото съдържание, което ги изпълва — не са мемоари, а напрегнат и откровен размисъл за съдбата на творца в едно тежко и гордо време, за същността на творчеството като единствен път към човека. Човека, който трябва да извоюваме първо в себе си, за да стигнем до своя „ближен и брат“ — читателя.

Позволявам си да извадя на преден план този проблем не защото мисля, че той изчерпва изцяло творбите. Ала каквито и други въпроси и страни от живота да се засягат в тях, те все едно, са видени в неговата светлина.

И, второ — защото иначе има опасност да подценим мемоарно-художествената поредица на Богомил Райнов в нейната същностна сила, да схванем единствено интригуващата „фабула“ на действително богатия му и противоречив живот. Съответно — да пристъпим към нея с други (наивни и не съвсем литературни, меко казано) претенции.

Разбира се, писателят сам е поел подобен риск. Но и го е оползотворил максимално, изграждайки наистина самобитната поетика на творбите си, които разчитат на читател, ако не равен, то поне духовно съизмерим с автора. Нямам възможност да се спирам обстойно на поетиката на тези творби, а и тя видимо се променя от началото към края — сякаш лавинообразно разрастващият се размисъл постепенно е „изкристализирал“ в пълноценното си художествено въздействие. Мимоходом ще отбележа само символичното значение на някои епизоди (та не напомня ли например историята с китайския креват същински мастодонт на мебелното изкуство, оставен да гние в мазето, на грандиозния размисъл за роман, който да обхване „целия“ Париж, пак така стигнал единствено до „гризливата критика на мишките“), сложното сплитане на отделни мотиви, рамкиращи — както вече посочих за „Елегия за мъртвите дни“ — творбата, и пр.

А онова, което обединява тази „изповед на едно дете на века“, е развиващата се от книга в книга, и във всяка от тях, погледната от нов ъгъл, тема за

дълга на твореца и смисъла на творчеството. В „Пътят за Санта Крус“ главно е осъзнаването му като съпричастие към болките и страданията на хората, онова горчиво-целечно „освобождаване“ от гнета на действителността, което се превръща в тласък към практическото ѝ изменение.

В „Този странен занаят“ великолепната сюжетна метафора за „колекционерството“ като основа на писателството в края на краищата се саморазрушава: както „колекционерът е един платоничен любовник, който няма никакви шансове да стане баща“, така и трупането на жизнени впечатления си остава безцелно вехтошарство, докато изведнъж не усетиш онази тръпка на човешко съучастие, която свива сърцето ти, ала вдъхва живот на творбата.

„Елегия за мъртвите дни“ е навярно най-трагичната, най-„черната“ книга в поредицата. И най-страшната. Защото вместо полета на творчеството — не така лекокрил безспорно, както в детската мечта или в съня, но носещ тежкия мед на сътвореното — неин „сюжет“ е антиподът му: ежедневно и сякаш незабележимо самоумъртвяване, което неусетно ни увлича в тресавището на леленост, на апатията, на писателското и човешко обезличаване.

Особено място в тази поредица заема „Третият път“. Тук няма увлекателността на чуждоземната действителност, както в „Този странен занаят“ (разбира се, тя е само разгърната алегория на мъчителното „колекционерство“ — творчеството); няма, на пръв поглед, и съгстеният трагизъм на „Елегия за мъртвите дни“. Даже бих казал, че „Третият път“ е емоционално най-„равната“, най-спокойната творба. Многобройните епизоди из делника на военновременна София, дори когато са разтърсващи като събитие, са разказани привидно безучастно. Но под измамното спокойствие на интонацията кънти съдбовност. Защото „третият път“ е пътят, превил твореца между Сцилата на кабинетния покой и Харибдата на хъшлашкото перчене — извел го до комунизма.

Тук автентичността на изповедта стига своя връх: съдбоносният избор е не „осенение свише“, нито пресметната алтернатива, а именно с ъ д б а — невидима в привичните измерения на бита, тя води писателя в неговото пътуване през делника с неумолимостта на жизнената истина. Цялата пъстра галерия от герои, които населяват страниците на книгата, също неизбежно гравитират към един от двата полюса. Но те не са назовани с безличния език на логиката, а възплътени в два образа, в две човешки съдби. И като изрязани с резец в двете части оживяват двама различни герои. Единият е трагичният и бледен Вутимски — могъщ талант, изпепелен в искрения си, но безпомощен „бохемски бунт“ срещу буржоазната действителност. А другият. . . не би могло да се каже по-добре: „Един висок мъж с малко бледо и малко тъжно лице, влязъл спокойно в опасните лабиринти на конспирацията, без дори да помисля, че влиза в историята.“ Вапцаров.

И точно в тази си книга, където проблемите на писателския „занаят“ — в онзи смисъл, който обикновено се назовава „професионален“ — почти отсъствуват, Богомил Райнов стига до прозрението за най-висшия смисъл на творчеството. Защото успоредните прави на истина и красота, на етично и естетично, на идеология и изкуство безспорно се пресичат и сливат някъде — може би в далечната перспектива на бъдещето, построено „по законите на красотата“, а може би сега и тук — във върховното самоотдаване на творческия подвиг.

„И си мислиш, че до това се свежда всичко: човешкото съпричастие да се извиси до порива на една майка. Порив не към своето дете, а към децата, към хората, към света.

Нека учените наричат този порив инстинкт. Нека художниците го величат като красота. В последна сметка той не е нищо повече и нищо по-малко от обич.

Обичта, която движи слънцето и другите звезди, както е казал поетът.“