

„НОВАТА“ ПРОЗА НА БОГОМИЛ РАЙНОВ — ОПИТ ЗА ЖАНРОВ АНАЛИЗ

РУМЕН ЕВТИМОВ

За да се справим със сложността и многоплановостта на жанра като „категория на категоризирането“ при анализ на конкретно художествено произведение, необходимо е изследването да се провежда в най-малко три условни разграничени направления:

1. Жанрът като „жанровост“ на отделната художествена творба. Като способност на творбата да се о п р и л и ч а в а с другите творби и същевременно да се о т г р а н и ч а в а от тях.

2. Жанрът като „конвенция“. Като отношение между автор и читател, реализирано чрез творбата в процеса на нейното зараждане, възприемане и функциониране; осъществено с помощта на съвкупност от литературни и извънлитературни фактори.

3. Жанрът като морфологична категория. Като система от жанрови образувания, формирана чрез динамична система от принципи за художествено усвояване на действителността.

Така видян, проблемът за жанра се включва органично в три относително самостоятелни системи. Това произтича от сложната природа на изкуството като съвкупност от „художествените факти“; като форма на общественото съзнание; като система в процес на развитие. Следователно, когато говорим за жанров анализ, трябва да разбираме изследване на проблемите, възникващи по хоризонталните плоскости на разглежданите системи и по техния вертикален разрез.

Настоящите редове ще се захванат със задачата да проследят как творбите, пораждайки своите значения, се самоопределят жанрово, или, с други думи казано, да изследват отношенията между поетика и жанр въз основа на конкретния художествен материал.

Какво има и какво няма в творбите? Как то е разказано? Отговорът на тези тясно свързани един с друг въпроси ще ни даде до известна степен и отговор на почти мистичния въпрос „Защо?“. Онази част от въпроса „защо“, която лежи извън границите на интересуващата ни област, ще си позволим деликатността да не засягаме.

Нека, преди да пристъпим към произведенията на Б. Райнов, да видим как те самите се самоназовават. В „Този странен занаят“, „Тютюневият човек“, „Пътят за Санта Крус“, „Елегия за мъртвите дни“ и „Третият път“ няма да видим на заглавната страница и следа от някакво жанрово обозначение. Подобно явление е доста често срещано в съвременната литература. Отказът на автори и издатели да маркират жанрово произведенията е вече сам по себе си симптоматичен за развоя на някои трансформационни процеси в жанровата система.

Ако от тази гледна точка видим и произведенията на Б. Райнов, ще установим, че по-ранните са белязани с жанров определител: фейлетон, агитка, очерк, разказ, сатиричен роман, пътни бележки, есе, новела, повест, роман (в случая ни интересува не прецизността на определението, а неговото наличие или липса). Интересен е фактът, че в първото издание „Пътуване в делника“ е определено като репортажен роман (изд. „М. Г. Смряков“, С., 1945), а във второто издание (БП, С., 1969) определение вече липсва. Такъв е случаят и с „Черните лебеди“. В кн. 5 на сп. „Септември“ от 1977 г. произведението е означено като повест. Същата година в самостоятелното издание определението е избягнато. Отказано е жанрово определение и на занимаващата ни група произведения.

Ясно е, че не става дума за случайност, а именно за активен отказ. Авторът не проявява желание да установи връзка с читателя предварително, не желае да му налага, макар и относително, граници на възприемането. Не бива обаче да мислим, че е нарушена същността на жанра като конвенция. В случая се срещаме с разновидност на същността. Ситуация, в която конвенцията демонстративно не се сключва предварително, а се изгражда постепенно в процеса на възприемане на творбата. Подобно наблюдение, без да се абсолютизира, вече ни насочва към някои от жанровите особености на произведенията. И ако не към спецификата на жанровата структура, то поне към изявеното нежелание предварително да се заема място в жанровата система.

След като сме установили липсата на жанров определител, е закономерно да се интересуваме и от единствената смислова натоварена единица, която предварително представя произведението — заглавието. (Името на автора също определя жанровото предчувствие за произведението, но само когато името е познато и може да се направи връзка между автор и жанрова специфика на творчеството му.) Сами по себе си заглавията на литературните произведения събуждат интерес като обект на самостоятелно изследване. Като особена част на творбата, едновременно включена в текста, но и подчертано изнесена извън него; като представяща текста в целостта му на отделна творба, но и акцентира отделни страни на творбата. Сред заглавните типове нерядко се среща и директно жанрово определение на произведението. Ода, диалози и пр. в античността; слово, житие, похвала и пр. през Средновековието.

Да разгледаме заглавията на Богомил Райнов: „Пътят за Санта Крус“ (1974), „Този странен занаят“ (1976), „Тютюневият човек“ (1976), „Елегия за мъртвите дни“ (1976), „Третият път“ (1976). Прави впечатление наличието на думата път в две от заглавията. Да припомним и „Пътуване в делника“ (1945), и „Пътища за никъде“ (1966). Може би тук отново ще се срещнем с прастария мотив за пътуването, с жанрообразуващите „хронотоп на пътя“ (М. Бахтин). Хрумването е явно безплодно, защото не се потвърждава от съдържанието на произведенията, но към „пътя“, „пътуването“ по необходимост ще се върнем отново, вече като към основен елемент от смисловите пластове на творбите. Засега се оказва, че заглавията са ни „изиграли“, защото и „Елегия за мъртвите дни“ не е елегия. Тук е мястото да отбележим, че със заглавието на литературната творба нерядко се борави. Особено в днешно време, особено когато съдържа жанров определител. Ще споменем само „Летопис на смутното време“ от Вера Мутафчиева и „Сказание за времето на Самуила...“ от Антон Дончев. Нито едното е летопис, нито другото е сказание. Използуваното наименование на средновековни жанрови форми е с променено значение, с променена функция. Това е своеобразна изява на протичащите в жанровата система процеси на стилизиране и пародиране на старите модели, използване на автоматизираната конвенция с нова функция.

Заниманието ни със заглавията не е самоцелно. То е само преход към наблюдения върху това, как текстовете сами се коментират, как сами определят своята

жанрова принадлежност. Нека отбележим, че „Тютюневият човек“ се появява за първи път пред читателската публика като предговор към четирите тома избрани произведения на Николай Райнов (1969) под наслов „Мисли за Стария“. Още с първите си редове творбата се определя жанрово, но по негативен път, чрез оттласкване от познат жанров модел: „Читателят няма да намери тук хронологията на обичайните биографични данни, понеже това не е животоописание“ и „Не бих желал. . . да давам оценки“. Произведението активно се е отграничило от биографичната справка и от критичната преценка, така обичайни за почти всеки предговор. Но същевременно активно се приближава към познатия модел „спомени и размисли“: чрез заглавието „Мисли за Стария“; „И затова ми се иска да посветя следващите редове на човека, такъв, какъвто съм го познавал и какъвто съм го запомнил“; „В най-ранните ми детски спомени. . .“ Трябва да отбележим, че приближаването на произведението към модела „спомени и размисли“ става по такъв начин, та да не се допусне възприемането му като мемоар. Въпреки стихията на спомените творбата предупреждава, че в нея няма „хронология“, че редовете ѝ са посветени „на човека“. Симптоматична е и промяната на заглавието от „Мисли за Стария“ в „Тютюневият човек“. По този начин е изразен стремежът на произведението към по-висока степен на обобщеност, акцентите се пренасят към портретната същност. Портрет на човека и твореца Николай Райнов, такъв, какъвто живее в спомените и мислите на сина, портрет, създаден със средствата на спомена, мисълта и словото. Но „Тютюневият човек“ подобно на добрия живописен портрет не остава само фотографски верен на натурата, а се домогва до по-крупни, философски обобщения за противоречивата приемственост между поколенията, за смисъла на труда и творчеството в живота на човека.

Със същите средства са изградени и другите произведения. Но независимо че спомените играят в тях основна структурообразуваща роля, да се твърди, че имаме пред себе си мемоари, е ако не невярно, то във всеки случай пресилено и еднозначно.

Какво представлява споменът — образ от миналото, съхранен в паметта. С други думи, споменът е минало, битуващо в настоящето. И ако за „класическия“ мемоар може да се каже, че е насочен към миналото и се определя от спомена именно като съхранено и възстановено минало, то в произведенията на Б. Райнов споменът е използван в неговата сложна природа — като отношение между минало и настояще; като настояще, родено от миналото, и като минало, преродено, съдържащо се в настоящето. В този смисъл темата за наследството е една от основните и най-благодарни теми в „новата“ проза на Б. Райнов. Тук се докосваме и до една съществена отлика на произведенията от мемоарните и биографични (автобиографични) жанрови модели, а по този начин и тяхна съществена черта. Ако основен обект на мемоарите и биографиите са с ъ б и т и я и л и ч н о с т и от миналото, а основни принципи на пресъздаване са документалността, хронологичността, верността, то в основата на произведенията на Б. Райнов са т е м и т е. Разкриването на „трайното, отношението към света. неговата оценка“ (П. Зарев), размисъл върху вечните проблеми на битието, на творчеството. Темите за наследството, за изминавания от човека път, за творчеството и красотата, за страданието, за героизма — това са средоточията, в които се пресичат словесните връзки на произведенията. Посочихме вече разколебаната употреба на миналото, трябва да кажем, че автобиографичната струя е не по-малко разколебана в своята определеност. Не минало и не настояще, а тяхната взаимозависимост, усложненото им съвместно битие определят характера на творбите. Не конкретността на епизода и не обобщеността на извода са определящи за смисъла, а в сложното редуване и преливане на единично и общо се реализира комплексното звучене на творбите. Този поразящ смисъл съблъсък между конкретното и обобщеното и тяхното единство определят до голяма

степен есесистичната природа на произведенията. Смисълът, същността се търси в конкретната проява, в образното ѝ възплъщение в епизода-спомен.

Една от ясно набелязаните тенденции в произведенията е изявеният стремеж към документалност, към върност на единичния факт от действителността: „Но да се върнем към действителността“, „... така че нищо от това, което разказвам, не е украсено“, „Привеждам го прочее с необходимата за документа точност.“ Същата тенденция се изявява и по друг начин, чрез конкретизиране на момента във времето: „Беше краят на март, 1953 година.“

Но съществува и противоположната тенденция. Когато говорим за конкретност, трябва непременно да обърнем внимание и на факта, че конкретността в редица случаи е в същност поразително неконкретна. Детайлната обрисовка на образите и обстановката, точното възпроизвеждане на диалозите губят своята конкретност, стремят се, по-бързо или по-забавено, към обобщение. Да припомним обиколките из „циментовите клетки“ на квартала, раздаването на купоните за хляб („Пътят за Санта Крус“). До тези епизоди стигаме, след като сме „присъствували“ на разговора между Стария и автора-разказвач. Разговор за писателския труд, за човека и сложния строеж на човешката психика, за изследването на видимото и невидимото. Знаем вече, че обикалянето на блоковете и раздаването на купоните е било за автора-разказвач урок, „даден от живота“. Следва доста обширно възстановяване на отделни епизоди — срещи с хората от квартала. Безспорно майсторски изпълнени „скици от натура“, почти фотографска очеркова документалност. Но в случая конкретността е оперативна форма на типичното. В „скиците от натура“ е важна не толкова документалността, колкото атмосферата. Конкретният епизод се стреми към своето самоунищожение в обобщението.

Биха могли да се посочат още много примери — с различни типажии, с различна атмосфера, различно внушение и различни изводи, но нас ни интересува механизъмът — редуването на спомен-епизод с обобщение. Това редуване в многобройните му проявления, понякога в границите на едно изречение, е характерно за всички разглеждани творби на Б. Райнов. По този начин споменът се разколебава и се подчинява на сегашната позиция на автора-разказвач, конкретността се разколебава и се подчинява на смисъла, изразен в обобщенията на автора.

Трябва да отбележим, че редуването се извършва на различни нива на текста. В едни от случаите обобщението е включено в рамките на епизода, най-често като сравнение с обобщаващ смисъл. Друга проява на редуването е последователното разказване на епизода-спомен и обобщаването му. Трети случай на редуване „епизод — обобщение“ се наблюдава, когато група епизоди, различни в своята конкретност, но свързани тематично и смислово, се обобщават вече като цяло на по-висока степен. За пример отново могат да ни послужат епизодите с раздаването на купони. След като за изходна позиция е послужил разговорът със Стария за писателския труд, след като са разказани конкретни спомени и е подчертано единството на тяхното разнообразие, авторът-разказвач се връща към началото, извършвайки обобщение на по-високо ниво: „Струва ми се, че писателската амбиция и истинската писателска работа започват с простото откритие, че не познаваш хората, и продължават със същата тази мисъл, че все още не ги познаваш, че все още не си ги разбрал достатъчно.“ Чрез затварянето на този своеобразен цикъл спомените се обхващат вече и като кръг проблеми, които са дали възможност на автора-разказвач да ги погледне и осмисли от нова, по-висока, по-дистанцирана гледна точка, позволяваща по-крупното обобщение. В този смисъл може да се говори и за композиционна цикличност и повторемост в рамките на цялостната творба. Да припомним образа на индуския мъдрец, видян на фотография в детството. В конкретния спомен („помня, че веднъж...“) в разговора със Стария прозвучава и репликата: „Защо мислиш, че непременно

той те гледа? Може би ти сам се гледаш през неговите очи. Сам се гледаш и сам се преценяваш.“ Тази реплика вътре в спомена излиза от него и здраво се свързва с темата за равностетката — основна тема не само за „Този странен занаят“, но и за останалите творби. Към тази реплика, към този спомен се връща авторът-разказвач и в края на произведението. Но сега детската представа се появява като видение в реалното настояще (реално в света на творбата и маркирано на морфологично ниво с първо лице, сегашно време на глаголите): „Навън е невероятно тихо, понеже и последният магнетофон е секнал. Навън е невероятно тъмно, понеже скоро ще се зазори. Вдишвам с пълни гърди хладния въздух и се вирам в мрака. . .“ Появата на видението се предшества и от промяна на гледната точка. Авторът-разказвач сякаш се отделя от себе си и продължава наблюдението отстрани. Разказът преминава във второ глаголно лице: „И додето се вираш настреща, изведнъж в яркия стълп светлина изрства и се откроява високата снага на оня забравен мъж от твоето детство, тръпен и бял като памък, с мургаво лице, огряно от големи замислени очи.“ Кръгът е затворен, творбата се връща към началото си. В повторението образът-спомен се трансформира в образ-символ. Малкият грях с ненаписаното домашно „Как прекарах лятната ваканция“ се превръща в голямата незавършена тема „Как прекарах живота си“. Но символните значения на видението са разколебани от дистанцирания автор-разказвач чрез дискредитиране на самото видение: „Няма нищо — казвах си, — нищо повече от малко нощ и малко електричество.“ По този начин финалната сцена се „заземява“, подчертава се използването на видението с композиционна и смислово-обобщаваща цел. И тъкмо на фона на това „заземяване“ с по-голяма сила и с нови значения прозвучават последните думи, връщащи отново към творбата, но и надмогващи я като степен на обобщение, дори като послание: „Ала в гърдите ти трепти далечният отблясък на оня поглед. Макар и като укор. Макар и като мъничка искра, мъждееща все още в тебе, за да измєрваш с нея мрачните си.“

Редуването, което изтъкнахме като основен смислово-композиционен признак на произведенията, или по-скоро преплитането, сливането на спомен и разсъждение, води след себе си редица последствия със структурен характер, определящи жанровите особености на творбите.

Светът като многоизмерност, като единство и противоречивост се проектира в съзнанието на автора-разказвач в минутите на равностетката. Животът като изминат път е основният предмет на повествованието. Основната тема „Как прекарах живота“ не само обяснява, но и налага използването на спомена като градивен материал и като обект на равностетката. Но, от друга страна, споменът е разколебан в своята обективност, използван е не толкова като минало, колкото като част от настоящето, като съхранено в съзнанието минало. По този начин самоизследващото се съзнание не само използва спомена, но и борови с него, налагайки върху му отпечатъка на сегашната гледна точка, композирайки го с оглед на поставената цел, представяйки себе си като породено от миналото и същевременно пораждащо минало.

Животът се анализира не като редица от минало, настояще и бъдеще, а в неговата тоталност. И все пак в минало време. Настоящото не е обект на анализ като реалност. На пръсти се броят епизодите, в които то присъства като обективно „сега“. Най-често това са самонаблюдения в процеса на размисъл. Характерно за тези епизоди е дистанцирането на автора-разказвач от самия себе си, подчертаващо момента на самоанализ. Типичен пример за това е мотивът за „нощната птица“, към който повествованието се връща във финала на „Този странен занаят“: „И все пак, когато по-късно се съвзех от апатията, реших, че трябва да наваксам нещичко в границата на възможностите. И машинката започна да трака. . .“; „И споменът те връща към забравени неща. А тия неща ти припомнят

други, додето внезапно съзнаваш, че отдавна си престанал да пишеш и само стоиш сред тютюневия дим и тишината, ококорен като някаква нощна птица, една уморена и побеляла нощна птица, която измерва с крачки кафеза на стаята...“; „Птицата вероятно се чуди за нещо си. Чуди се навярно какво щеше да стане, ако всичко можеше да почне отначало. Тя винаги е обичала да фантазира, тая птица.

Какво задраскваш там — казвам си. — Докъде стигна в съкращенията?“

Приведохме този по-дълъг цитат, защото е твърде характерен за това, как се връща повествованието в настоящето. Тук дистанцирането на автора-разказвач от самия себе си като самонаблюдение и като вътрешен диалог е най-ясно изразено. Стига се дори до скъсване на връзката — описания в трето глаголно лице. Твърде често в тези малко на брой епизоди функцията на помощник на обобщението се поема от видение — „нощната птица“, „оня забравен мъж“, „кошмарния сън“, „появата на Стария в креслото“, обективизираните спомени и литературни герои — „оная върволица“, „онова мудно тесто“. И все пак основният смисъл на тези епизоди е връщането на мисълта към самата себе си, към своето „сега“. Връщане, позволяващо дистанциране от спомена (и подчертаващо дистанцията), обхващане на спомена чрез обобщаването му и представляващо изходна точка за ново впускане на мисълта в своето „някога“.

Своеобразното отношение минало — настояще се проявява не само на ниво епизод, но е и основен структурообразуващ белег на творбите — всяка поотделно и всички заедно. Равносметката на жизнения път е базирана върху анализ на миналото, но това е анализ, извършван от позициите на настоящето и в този смисъл то присъствува в творбите като позиция, като отправен пункт, като гледна точка. Единството на миналото и настоящето, на конкретното и всеобщото, единството на живота в неговата противоречивост определят и многобройните проявления на единната авторова позиция, изявени в сложните движения на гледната точка, в смяната на дистанциите между автора-разказвач и описваните събития. Потопяването в тока на събитието се изявява чрез живо, пластично и непосредствено описание. Отдръпването от конкретността, увеличаването на дистанцията позволява обобщението, размисъла върху човешкото битие. Самоизследващото се съзнание извършва сложни движения между минало и настояще, прониква в „мрачните“ на собственото аз и се отдръпва от себе си (аз се превръща в *ти*, дори в *той*).

Тази игра с гледните точки, непрекъснатата смяна на дистанциите е проява на сцеплението между двата повествователни модела и обуславя отношенията между субективно и обективно в творбите: ... субективизирането на явленията води до своето самоотричане — до пределното разширяване на елементите на художествения свят“, като същевременно „личното, неповторимо индивидуалното, субективната основа в осветляването на големите човешки проблеми за щастие, творчество и живот извежда до диалектичката сложност на нещата“ (Р. Ликова).

Друго едно явление, често срещано в художествената литература, но проявено по своеобразен начин в творбите на Б. Райнов, е повторемостта и произтичащите от нея резултати. Повторенията на отделен образ (елемент) в различен контекст натоварват образа с нови смислови значения, потискат конкретността, без да я премахват, активизират връзките между отделните елементи (Ю. Лотман). По този начин образът придобива многозначност, включва се в сложни синонимни редове. Отношенията на опозиция се трансформират в синонимни отношения. Така Старият престава да бъде само прозвище на бащата Н. Райнов, придобива нови значения, свързва се с темата за приемствеността и традицията — „Старият“ става бащата, учителът въобще. Противопоставянето „аз и баща ми“ се трансформира в сложното отношение „баща ми в мен“. Така се формира и синонимният

ред „път — творчество — общуване — живот“. (Сега вече значително по-лесно можем да си обясним предпочитанието към думата „път“ в заглавията на произведенията.) Един чисто художествен механизъм, който е почти непознат на мемоаристиката, но е добре познат на художествената литература и на есеистиката. Това не е единствената допирна точка между творбите на Б. Райнов и художествената литература. Сходства могат да се открият и в принципите на селекция и комбинация.

Авторът-разказвач внимателно подбира от материала на спомените онова, което е най-подходящо като подкрепа на мисълта. При това ясно се налага тенденцията да се фокусира вниманието върху обикновеното, делничното и именно в това съчетание между вглеждане в конкретното и обобщаващата мисъл от дистанцираната авторова позиция се поражда ефектът на оживяване на спомените, очовечаване на проблемите.

След като активно се е отказал от хронологичния принцип на комбинация, авторът групира спомените-епизоди според тематичната и смислова връзка между тях, като отправна точка, основа за това е мисълта, изхождаща от сегашната позиция и ориентирана към нея. В този смисъл творбите не само разказват, но и анализират. Анализират почти по научному. Единството на живота се изследва в неговите противоречия. Детайлно се проучват формулираните опозиции „нощ — ден“, „професия — призвание“, „мечта — действителност“, „щастие — нещастие“, „кабинет — улица“, „живот — смърт“ и пр., за да се постигне синтез в обобщението със силата на ясната, логична мисъл, подкрепена от логиката на самия живот. Подобно изследване е естествено в светлината на поставената задача — равностметка на изминатия път. Но в произведенията то надмогва себе си, достига до обобщения, които надхвърлят самоанализа на конкретната личност, издигат се над конкретността на жизнения материал, извисяват се до общочовешка значимост. Тук трябва да отбележим, че за постигането на тези значения творбите активно използват условността на разказвача. Идентификацията на разказвача с автора е затруднена, извършва се постепенно, непрекъснато се разколебава (единствено в „Тютюневият човек“ този път е по-кратък и по-лесен).

Живото, непосредствено изживяване на спомените и същевременно активното, дистанцирано отношение към тях (би могло да се каже, че спомените са своеобразно режисирани) се определят от целите на произведението и на свой ред спомагат за постигането на тези цели.

Творбите са подчинени на стройна система от композиционни принципи и тези принципи не отразяват пунктуално отношенията в описваната реална действителност. Творбите не са „стриктни“ при описанието на възстановената минала реалност, което е присъщо на мемоара. Разказват не толкова за спомените, колкото за процеса на тяхното осмисляне. Миналото се подчинява на едно активно, бихме казали, литературно съзнание. Най-характерни в това отношение са повторенията на образи и мотиви и особено заключителните части на творбите, където композицията се затваря, връщайки се към началото.

Редуването на епизоди и обобщения, повторемостта на образи и мисли — до постигане на обобщена символна многозначност — сложните движения на съзнанието в себе си и в своето минало — всичко това ни отвежда към сложната организация на произведенията.

В една своя статия Т. Жечев казва: „Изкуството на мемоариста е винаги безискусно, наивно, простодушно, в него има винаги по-малко конструкция“ (Проблеми на мемоарната литература. — Съвременник, 1972, кн. 3). Творбите на Б. Райнов, не ще и дума, са плод на това изкуство, но цитираното твърдение е явно неприложимо към тях. Те са и не са мемоари. Можем да ги разглеждаме като мемоарни творби дотолкова, доколкото споменът в тях има основна структурообразуваща роля и успява въпреки фрагментарния монтаж да

създаде своеобразна картина на миналото. От друга страна, сложната организация и високата степен на обобщение трансформират мемоарния модел „спомени и размисли“ в немемоарния — „размисъл — спомен“.

Пак Т. Жечев в друга своя статия признава: „Съвременната критика изпита значителни затруднения, когато трябваше да определи характера на прозата в „Този странен занаят“, „Тютюневият човек“, „Пътят за Санта Крус“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“ (сб. История и литература. С., 1979). Нормално е да се изпитат затруднения, когато обект на изследване са произведения, които са не само със сложен характер, но сложността се е превърнала в тяхна характерна черта. Творбите са усложнени, но това не е самоцелна сложност, а произтичаща от сложността на самия живот. Защото невини, или по-скоро никога нещата не са едноизмерни, защото често границата между добро и зло липсва, победата се превръща в поражение, а поражението — в победа; животът като ежеминутно умиране е и ежеминутно превъзможване на смъртта. Тези „прости“ неща ни внушават творбите, търсеци измеренията на един живот, но докоснали се до оня — Живота с главна буква.

Посочените особености, отграничаващи произведенията на Б. Райнов от жанровия „образец“ на мемоара, не са в състояние да отместят доминантния определител на типа образен модел нагоре по скалата на обобщеността — към художествения тип (използуваме „художествен“ в смисъл на фикционален; като същностна, а не като ценностна характеристика). Изследвайки образния модел, създаден в произведенията на Б. Райнов, според отношението между единично и общо (М. Каган), въз основа на направените наблюдения може да се каже, че образността се реализира в пулсациите между конкретното и обобщеното, обхващайки целия спектър на разновидности — от документалното до научното усвояване на действителността.

Тази пулсация е съзвучна и със споменатото вече сложно проявление на отношенията между субективно и обективно, и със сложната природа на автора-разказвач, и с единната в множествеността си гледна точка. Нейна проява (на пулсацията) на нивото на текста и предпоставка за осъществяването ѝ е многообразието на използваните изказови типове, което ние ще наречем единство на стилового многоезичие.

Трябва да уточним, че под стилистични особености на произведенията ще разбираме използването на различни, относително устойчиви форми на изказ в словесната тъкан на творбите. Доколкото нашата задача не е стилистичният анализ, ще спрем вниманието си само на тесен кръг проблеми, имащи значение за жанровото своеобразие на творбите.

Взаимодействията на единство и борба между индивидуалното (личното) и конвенционалното (общоприетото), „привичката“ и „отклонението“ при употребата на езика (П. Зарев. Теория на литературата. Т. I. С., 1979), и то в тясна връзка с познанието, с усвояването на действителността („Стилт почива върху най-дълбоките здрави основи на познанието, върху същността на нещата...“ — Гюте), показват близост в същностите на жанра и стила. М. Бахтин дори категорично заявява: „Където е стилът — там е жанрът.“ В тази си статия (Проблема речевых жанров. — В: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975) Бахтин говори за речевите жанрове като за „относително устойчиви типове на конкретни изказвания“. Използувайки някоя от наблюденията на съветския учен, нас ни интересува главно това, как творбите на Б. Райнов боравят с употребата на различни изказови типове, как „цитират“ различни устойчиви жанрове и как това цитиране се отразява върху структурата на произведенията — до каква степен определя жанровата им характеристика.

Ако от тази гледна точка се направят наблюдения върху текста, ще установим, че вътре в споменатото вече редуване „епизод — спомен: обобщение —

разсъждение“ са използвани многообразни типове изказ. Относителната им устойчивост на езиково, композиционно и образно равнище насочва възприемането към определени, познати жанрови формули. Тук трябва да подчертаем, че типовете изказ са включени в произведенията именно като *п о з н а т и*, като автоматизирани жанрови модели.

Относителната самостоятелност и синтезът между двата основни повествователни принципа, генерирането на своеобразния жанров модел „спомен-размисъл“ се проявява и на ниво изказов тип, чрез бораването с различни жанрови образци. Става дума за включването в текста на типове изказ, присъщи на очерка, пътеписа, фейлетона, биографичната справка, литературнокритичното изследване, есето и пр. Тук трябва да включим и „режисирането“ на някои спомени „по правилата“ на белетристиката, както и описанията на видения и мечти с трафаретно символистична образност. Естествено не става въпрос за използването на отделни, стилистично маркирани думи, изрази и фрази, включени в отворената езиково-стилна система на творбите — това би било предмет на стилистичен анализ — а за цялостни (макар често и фрагментирани) изкази, относително устойчиви като система в стилово-жанров аспект.

Излишно е да се цитират примери, в които се наблюдава смяна на стиливия регистър, включване в произведенията на езикови, композиционни и образни елементи от други жанрови модели. Трябва да подчертаем, че не става дума за механично пренасяне на елементи от една система в друга, а за привличане, за бораване с чуждите елементи — това, което Бахтин нарича „разрушаване и обновяване на жанра“ (цит. съч., с. 244).

Чрез това бораване в процеса на разрушение и обнова се формира и жанровата характеристика на разглежданите произведения. Нейната специфика се състои и в използването на една от „конструктивните особености на изказването като единица на речевото общуване“ — смяната на речевия субект (М. Бахтин. Цит. съч., с. 254). Тази особеност подкрепя не само многообразието на позицията на разказвача, но и е свързана с честата смяна на разнообразни автоматизирани жанрови конвенции. В процеса на тази смяна и използвайки тази смяна, творбите създават своята собствена, нова жанрова конвенция.

Цитираните в творбите чужди жанрови елементи са подчинени спрямо стратегията на произведенията, но те влияят и върху формирането на жанровата им структура. И то не толкова пряко — чрез жанровата си принадлежност, колкото косвено, — създавайки усложнена жанрова конвенция и изразявайки преображенията на автора-разказвач, непрестанната смяна на дистанциите, единната в своята множественост гледна точка, пулсиращия тип образен модел. Тези структурни особености на произведенията (разказвач, дистанция, гледна точка, образност*) са едни от характерните определители на тенденциите в съвременната литература. Чрез тях се проявява и друга, доминантна особеност — усложненото възприемане на света като противоречиво единство в процес на развитие, произтичащият от това проблем за времето, за усвояване на времето и съответното моделиране на темпоралните отношения в литературната творба.

Този проблем — проблемът за времето — в произведенията на Б. Райнов е интересен за нас, тъй като в отношението към времето се разкрива и специфичният жанров характер на творбите. В началото споменахме, че в структурата на произведенията споменът се извява не толкова като съхранено (запомнено) минало, колкото като отношение между минало и сегашно, не като последователност на събитията, а като единство на „някога“ и „сега“. Равносметката на изминатия път, „пътуването в себе си“ на една личност трансформират приро-

*Тук трябва да споменем и проблема за иронията и самоиронията — като едно друго, допълнително средство, изразяващо друго, допълнително отношение към действителността в цялостния процес на усвояването ѝ. С обектите и субекта на иронията, със степените и начините ѝ на проява тук няма да се занимаваме.

дата на миналото време, превръщат го в „свое“ време. Единството на активната човешка личност налага сегашното върху миналото, включва миналото в сегашното — и то не само като субективно обективизирани образи от миналото в настоящето, а като своеобразна философия на битието. Този модел на времето, както и особените отношения между субективно и обективно, общо и конкретно оттласкат произведенията на Б. Райнов от образците на мемоара, без да напускат тяхната зона на гравитация. При „класическия“, или по-точно казано, при „обикновения“ мемоар, ясно възприеман от читателя като такъв, стойността е заложена в значимостта на описваните събития и личности от миналото, погледът е насочен „назад“. В произведенията на Б. Райнов погледът е насочен „навътре“, стойността е търсена не толкова в конкретните спомени, колкото в значението им за изминатия път, в осъзнаването на това значение, в равносметката. Тоталното възприемане на живота, активното интелектуално отношение към него пораждат от взаимодействията „някога — сега“ значенията на „всякога“. Пътуването на мисълта в себе си и издигането ѝ над нещата, изповедта-разказ и изповедта-анализ обхващат отношенията между „другите“ и „аз“ и се издигат обобщаващите значения на „всеки“. В този смисъл може да се твърди, че наред с особената функция на спомените мисълта играе основна структурообразуваща роля в творбите.

Доминиращият характер на мисълта, степента на интелектуално обобщение, контактите на автора-разказвач с читателя (в произведенията съществува система от директни и индиректни обръщения към условния читател, чрез които се моделира концепцията за читателя в структурата на творбите), потиснатата на места, но изявена другаде документалност, идеята за съпричастност със света — всичко това ни навежда към публицистичната характерност на разглежданите произведения. От друга страна, пластичността на изображението, „очовечаването на спомена“, възлъщаването на мисълта в образи, смисловата натовареност на композиционните елементи, преодоляната проблематика на бита и докосването до философията на битието ни отвеждат към есеистиката.

В заключение може да се каже, че т. нар. „жанрова сложност“ на произведенията не се синтезира от смесването на различни жанрови модели — мемоарни, есеистични и пр., — а произтича от сложността на темата за равносметката. Активна, съзнателна равносметка на житейския път, осмисляне на живота, на света в себе си и същевременно издигане към общозначимото; отношенията между субективното възприемане и обективните значения и закономерности; сложната природа на спомена и усвояването на времето като единство от минало, сегашно и бъдеще определят изначалната сложност на творбите. Не е чудно тогава, че за обхващането и претворяването на тоя сложен живот е използвана сложна система от принципи за усвояване на действителността, различни типове изказ, различни похвати за изграждане на образността и внушенията, различни оценъчни отношения — реализирали жанровата структура на произведенията, образували сложна, противоречива, но единна смислова цялост.

На едно място в „Този странен занаят“ Б. Райнов казва по повод жанровото обозначаване на литературните творби: „аз никога не съм се грижил за етикети“. Именното това „негрижливо“ отношение към етикетите е етикет на произведенията. Защото, нека пак повторим, равносметката на жизнения път, пътуването на мисълта в себе си и издигането ѝ до „мрачините“ на битието, обхващането на живота в неговата противоречива тоталност трудно могат да се съобразяват с жанровата етикетия. Оттук произтича и трудността да се класифицират жанрово произведенията на Б. Райнов. „Този странен занаят“, „Тютюневият човек“, „Пътят за Санта Крус“, „Елегия за мъртвите дни“ и „Третият път“, ако трябва да се изразим на техния език, са един добре подреден хаос. „Подредени“ като закономерностите на живота и аналитичната мисъл на интелектуалеца, „хаотични“ като живота и стремящата се да го обхване мисъл на художника.