

ДЕКОРАТИВНАТА ПРОЗА НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ КАТО ЕДИН ОТ СТИЛОВИТЕ ПОЧЕРЦИ НА КУЛТУРАТА НИ ОТ 20-ТЕ И 30-ТЕ ГОДИНИ

СВЕТЛАНА СТОЙЧЕВА

И в литературния живот не са редки случаите, когато дадено явление, непобрало се в определена предварителна схема, се определя като особено или нетрадиционно. Така се гледа на творчеството на Николай Райнов веднага след като става културен факт. Перифразите „призваният пръв модерен писател“¹, „най-смелият и най-решителният представител на модернизма у нас“² днес звучат почти като реклама. Те са все още публицистичното отреагиране на новото художествено явление. Аналитичното му обосноваване обикновено се отлага: „... за това е рано още да се говори: ние нямаме литературен критик, който да изнесе отговора на тези питання.“³ Общото становище на критическото четене в 20-те и 30-те години е добре изразено в констатацията на Ив. Радославов: „Линията на развитие на българската белетристика се счупва за пръв път.“⁴

Разглеждано като културно-исторически феномен, творчеството на Н. Райнов подкрепя и в никакъв случай не коригира приетата представа за културния процес тогава. Но естетическата му мисия в периода, когато е най-актуална и има градивен смисъл, остава неясна.

Това налага актуализиране на „питанията“ по отношение на творчеството му и общото място на всички направени опити за отговор — стилът.* Никой не определя стила на Н. Райнов като друг освен като декоративен. Но да се изредят характеристиките му на индивидуален почерк, не е достатъчно. Необходимо е да се разгледа като вариант на естетическите търсения на общественно-културното мислене в 20-те и 30-те години у нас; да се види причината от появата на декоративния стил като общохудожествено явление, доловена от Н. Райнов чрез теоретически концепции и индивидуалната му художествена система. Би могло контекстът да се разшири до значителни идейно-художествени движения от световен мащаб, поточно — до идеите и практиката на сецесона, възникнал в края на миналия век и развит широко в европейската култура на ХХ век, но това означава прехвърляне на вниманието от процесите в националната култура към влиянията от световната. Те, разбира се, се отчитат, доколкото става дума за обща духовна атмосфера и за някои авангардистки „жестове“ в поетиката на декоративната проза.

¹ Г. Константинов. Българската литература след войната. С., 1933, с. 39.

² М. Николов. Разказите на Н. Райнов. — Огнище, г. I, 1919, с. 250.

³ Д-р Ас. Златаров. История—видения—поезия. — Съвременна мисъл, г. V, 1919, кн. 2, с. 7.

⁴ Ив. Радославов. Райнов лист. С., 1939.

* Когато става дума за оригиналното у Н. Райнов, винаги се започва, а и се свършва със стила: „Стилът му бе неочаквано нов“. „... там (в стила — б. м., С. С.) — никъде другаде — трябва да се търси неговото значение“.⁵

⁵ Ив. Радославов. Вечни поемни (1928); Корабът на безсмъртните (1928). — Хиперион, г. VII, 1928, кн. 5—6, с. 245.

Установеният неединен подход при определяне същността и традициите на орнаментализма налага да започнем от историческата страна на въпроса.

I. Предходници на орнаменталната проза в новата българска литература.

Концепцията, че орнаменталната проза е частен израз на по-общата тенденция за романтическо възпроизвеждане на действителността⁶, разширява „индивидуалните“ търсения на Н. Райнов първо в ретроспективен план. В нашия литературно-исторически контекст търсената връзка довежда до идеите на кръга „Мисъл“ от началото на века. Новото отношение към народното творчество не като съдържателен, а като формален образец за художествено интерпретиране на модернистични идеи довежда до реорганизирането му във формули и символи. Превръщането му в „индиферентна рамка“ (по изразу на д-р Кр. Кръстев) унищожава органичната му плът и му придава стилизиран вид. Д-р Кръстев смята, че тази тенденция, сравнена с творчеството на Пенчо Славейков, е най-характерна и последователно изведена в „Идилията“ на П. Тодоров. Веднага препоръчва „художническите похвати и ламтения“ на двамата: „... това ще означава край на подражателната епоха на българската поезия.“⁷

Н. Райнов назовава тези похвати „стилизация“ и „декорация“ и изказва мисълта, че за първи път са възплътени в творчеството на П. Тодоров: „Петко Тодоров е първият наш писател, който се опитва да работи със стилизувана — декоративна, реч и да построява своите работи по законите на декоративната композиция. . . да вижда нашия български свят — и земите, и людете, и бита ни — с очите на декоратор.“⁸

Становището на Н. Райнов е по-скоро исторически дистанцираното характеризиране на дадено литературно явление като „музееен образец“, вторичното му окачествяване от позициите на определена теоретическа платформа. Т. е. налице е прещанката на теоретика и историка, а не на ученика-последовател. Н. Райнов вече е разграничил терминологично „стилизация“, „декорация“ и „орнамент“. Орнамента разглежда като елемент на стила, „най-проста декоративна единица“, а стилизацията — като средство за изграждане на орнамента: „Стилизацията превръща образа на модела в орнамент, създава символ на същинския предмет.“⁹ Приемаме това разграничение не само заради художествената му еквивалентност в произведенията на Н. Райнов, но и поради твърде условната и понякога неясна употреба на същите термини днес. Ще добавим и становището, че те могат да се обяснят само в конкретни проявления, чрез „себе си“¹⁰.

От значение са и историята на въвеждането, и смисловият коментар на термина „декоративна проза“ в речника на българската критика. Литературната периодика показва, че до началото на 20-те години той все още не е възприет. Ще вземем за пример статията на Малчо Николов в „Златорог“ от 1921 г. за „Идилията“ на П. Тодоров. В нея има много вярно доловени характеристики, но според критика естетическата им стойност е отрицателна. Всъщност това са все черти, които предусещат поетиката на декоративната проза: говори се за места, „които отблъскват със своята изкуственост“, за „мудното провлачено темпо на речта му“, за „рецитиране на чужди мисли“, за неспособност „да даде по-голяма, по-подробна цялостна картина“, за „разсеяност, разхвърляност и разединеност“, за пристрастието му към „красивите, декоративни предмети“. Определението „декоративен“ все още няма смисъла на специфичен художествен начин на отражение. Затова и обобщената характеристика на стила му е „маниерност и изкуственост“.

⁶ Н. А. Кожевникова. Из наблюдения над неклассической прозой. — Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. 35, 1976, 1, с. 55.

⁷ В. Мирюбов. Певец на воля и младост. — В: Млади и стари. С., 1907, с. 92.

⁸ Н. Райнов. Вечното в нашата литература. Т. 8, С., 1941, с. 97.

⁹ Н. Райнов. История на пластичните изкуства, т. I, с. 191.

¹⁰ С. Хмельницкий. Конструкция и орнамент. — В: сб. Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1967.

Статията е публикувана на прага на промените, които стават в литературния процес през 20-те години. Това, което М. Николов нарича „липса на път собствен“ и „недостатъчно силна и определена индивидуалност“, фактически се префункционализира в път или в „попътна“ характеристика на много наши творци — на първо място Н. Райнов. Както става ясно, през 1912 г., когато излизат „Богомилски легенди“, явлението също не е назовано, но характеристиките му са много по-категорично заявени и рецепцията му обещава по-добри перспективи.

Ролята на „посредник“ към окончателното назоваване стила на Н. Райнов изиграват автоилюстрациите и първата му самостоятелна художествена изложба през 1919 г. Характеристиката му като художник изпреварва и стимулира характеристиката му като литератор. Г. Милев е един от първите в критиката, които констатира, че „неговата живопис е тясно сродна с неговата поезия.“¹¹

Статията излиза същата година и неслучайно е на тема „Николай Райнов като художник“. В нея, освен че го определя като „тънък декоратор“, Г. Милев ясно разграничава термина „декоративен“ от „стилизирана простота“, като му придава функциите на „стилен жест“. Но най-голяма заслуга за консолидирането на термина имат редица статии на Н. Райнов (почти всички ще бъдат цитирани в изложението).

През втората половина на 20-те години терминът „декорация“ вече активно присъства в критическия речник — особено на литературния кръг „Стрелец“. Проявява се интерес не само към конкретните, но и към общотероретичните му аспекти, включва се в жанровата характеристика на българската литература.*

Така че Н. Райнов свързва прозата на П. Тодоров с декоративната едва след като последната е създала свой фон в литературния живот чрез критическите и художествените си текстове. От една страна, това е нов, актуализиран прочит на П.-Тодоровите идилии и драми. От друга страна, налице е стремежът за сродяване на декоративната проза с културните задачи в началото на века и неудовлетворението от тяхното досегашно решение.

Актуализираният прочит на П.-Тодоровата проза допада и на Г. Милев. В архива му са запазени сведения за преразказ на драмата „Змейова сватба“ в лирическата приказка „Огненият змей“ на немски език, която трябвало да се играе в театъра на Райнхарт в Берлин. Като се имат предвид интересите на Г. Милев към експресионизма и получилият развитие най-вече в Германия жанр експресионистична приказка, можем да предположим декоративната интерпретация на драмата. (Връзката между принципите на декоративизма, приказката като жанр и експресионизма е обект на друго изследване.) Този факт отново показва отношението към творчеството на П. Тодоров не като образец, а като удобен субстрат за допълнителна творческа работа. В случая е важна принципната възможност на декоративния стил да функционира като художествен език, на който могат да се правят преводи. Подобно е отношението на Н. Райнов и към средновековните притчи, легенди и сказания — точно каквото е изискването му към илюстрацията изобщо: „... не тълмех на текста, а негов художествен превод на декоративен език.“¹³

Какви са конкретните аргументи на Н. Райнов за определяне похватите на П. Тодоров като декоративностилистични (във вече цитирания очерк):

Първо — стилизация на съдържанието в придобития, така да се каже, постоянен израз, еднакво приспособим към всички персонажи. Смисъла на подобна стилизация Н. Райнов вижда във възможността да се търси вътрешно осмисляне на повествованието, да се преодолее анекдотичното описание и занимателната верига от случки. Вместо това — фрагмент, „бегла рисунка и... скрепяване на любопитни подробности“ не в казуална връзка, а в „изящна игровост“.

¹¹ Г. Милев. Николай Райнов като художник. — Слънце, г. I, 1919, бр. 4, с. 107.

* Обръщаме внимание на жанровите подзаглавия на някои произведения на Ч. Мутафов („Дилетант“ — декоративен роман), на Н. Райнов („Слънчеви приказки“ — арабески), на преценката за първите разкази на Св. Минков, която е изцяло под знака на декоративното)¹².

¹² К. Гълъбов. „Огнената птица“ от Св. Минков, — Стрелец, г. I, 1927, бр. 4.

¹³ Н. Райнов. Илюстрацията. — Златорог, г. VIII, 1927, с. 13.

Второ — стилизация на характерите, при което героите му се различават само по имена — „те са все несретници, преследвани от орисията“ и „не са още победили себе си“.

И трето — стилизация на средата, на обстановката, в която се движат героите, „като ѝ придава български изглед“. Довеждането ѝ до двуизмерима плоскост.

От наше гледище белези на декоративната проза в „Идилите“ се появяват в стремежа към преодоляване на натуралистичното битоописание, присъщо на много от разказите през 90-те години на миналия век. Противопоставителната им функция вътре в усложнената жанрово и стилово картина на прозата ни през този период не означава единство и монолитност в самите тях. Още д-р Кръстев прави разлика между тенденция и художествена реализация в творчеството на П. Тодоров, като споменава във връзка със „Слънчова женитба“ за „технически и особено стилистически затруднения“.

Затова и спорът между битовото и символичното му преодоляване осезателно присъства в самия текст. Води се сякаш видимо, пред читателя, и невинаги новите похвати успяват да го разрешат. Н. Райнов отбелязва изящната игривост на подробностите, но има съвсем друго отношение към тях. Например в разказа „По жътва“ цветята по полето са изредени с педантичност, която напомня описанията на П. Р. Славейков. По същия начин Н. Райнов описва не природното, а културното пространство. Вместо раздробяване и стилистическо изреждане на елементите на родния пейзаж той се стреми почти с етнографска точност и изчерпателност да опише всеки скъпоценен камък от една царска корона например.

При П. Тодоров е явен преходът от живата към мъртвата природа: да вземем отрицателния образен паралелизъм в споменатия разказ, чийто втори член е следният: „... това не са светулки — а същински смарагди на някоя невидима корона“. Авторът е все още в традициите на изразяване на душевните феномени чрез видимото. Запазено е противопоставянето „външно“ — „вътрешно“. [Макар че още в кръга „Мисъл“ се осъществява трансформацията на психологическия паралелизъм в символен паралелизъм (термин на В. Жирмунски), при което противопоставянето изчезва.]

Декоративната проза търси изобразяване на индивидуални явления и оттам — на надемоционални. На космически преживявания или на „символи на известни идейни субстанции“ (Г. Милев). Затова се търси символиката не на една природна картина, а символиката на една нарисувана картина. Разказ на декоративно платно: „Нощно небе — ултрамарин и сребро — над тихата арабеска на преплетените млади ластари на лозата. . .“ (Примерът е взет от „Експресионистично календарче за 1921 г.“ на Г. Милев). При Н. Райнов културните символи могат да получат още по-голям акцент, като се представят за предмет на сравнението: „Рубините искрят, . . . като червени устни се топят. . . (поемата „Тея“ от „Корабът на безсмъртните“), а човекът — за образ на сравнението.

Така докато П. Тодоров се домогва до някои принципи на декоративизма по пътя на търсене на нови творчески похвати, Н. Райнов се стреми да ги превърне в осъзнат художествен модел, прокаран последователно и на различни нива, и поставен в основата на индивидуалния му стил. Такъв е смисълът на категоричното твърдение: „Орнаментът е азбука на стила.“¹⁴ Явна е амбицията декоративността да се утвърди като водещ признак на стила изобщо.* И при двамата автори, независимо от различната степен на свързаност с едно и също стилово явление, самото

* Теоретическото схващане на Райнов има обективна основа в активизиращата роля, която изиграва сецесионът по отношение на „стилознанието“. Според Д. Аврамов „думата „стил“ придобива необикновена привлекателност и се употребява едва ли не във всеки теоретически труд върху изкуството“.¹⁶ Той разглежда и връзката между „волята за стил“ и универсализма на „пластическия език“ в редица съчинения от началото на века (без съмнение добре познати на Н. Райнов).

¹⁴ Н. Райнов. Източно и западно изкуство. С., 1920, с. 10.

то се явява в ситуация на извънредно хетерогенни стилови различия и търсения — в началото на века и през 20-те и 30-те години. Наблюдението намира подкрепа и в други културни цикли — например езикът и стилът на цялата съветска проза от 20-те години могат да се поберат в термина „орнаментална проза“¹⁵. Това подкрепя становището, че „орнаментализмът трябва да се разглежда първо като явление на преходните епохи в развитието на литературата“ (15) и там да се търси неговата съдържателна страна.

Необходимо е да се направи следното пояснение: на декоративния стил тук няма да гледаме в най-широкия му смисъл, като възможност да се подходи към цялата културна епоха или като проекция на настоящите стилови търсения тогава в техния най-чист вид. В литературно-критическото му възприятие у нас от самото начало се налага неговата способност да изрази абстрактно съдържание, но за сметка на известна изкуственост и измисленост. Свързването му с модернистичните влияния пречи да се види като по-задълбочена и обобщаваща тенденция в родния ни културен процес. Оттук не е трудно то да се мисли като преходно и недълговечно явление в изкуството. В. Пундев иронично нарича „остроумна“ декоративността на романа на Ч. Мутафов „Дилетант“ (въпреки че „остроумието“ може да се приеме като необходимост при декоративното изграждане) и смята, че езиковите и стиловите експерименти не могат да достигнат Н.-Райновите¹⁷. По страстите на „Българан“ пародиите на този стил се появяват веднага, почти като злободневки. Освен пародиите на конкретни произведения на Н. Райнов, Г. Милев и Ч. Мутафов показателно е такова обобщено заглавие като „Пародия на декоративната поезия“. Те също показват декоративния стил само като един от търсещите почерци през 20-те години.

II. Декоративният стил в усложнената културно-историческа ситуация на 20-те и 30-те години.

Досега трансформациите в културния живот през 20-те години са се представяли най-вече чрез идеята за родното през интерпретацията ѝ в септемврийската литература. Тази идея безспорно е водеща в духовния живот на онова време. Нейният литературно-исторически контекст с акцент върху историческото събитие е многократно и многоаспектно поясняван.

Какво е отношението на декоративния стил към паролата „родно“? Дали интерпретацията ѝ в септемврийската литература е достатъчна да обясни появата на декоративната проза и може ли да обоснове всичките ѝ характеристики? Този въпрос налага по-подробно да се реконструира културно-историческата ситуация.

И септемврийските писатели са силно повлияни от П. П. Славейков и П. Тодоров. И те стилизират фолклорното, но в друга степен на подчиненост. Актуализират не само фолклорния контекст, но и всичко от литературния, което „означава“ родното. Вече е анализирано отношението на септемврийската поезия към родното в съноставка с естетическите търсения на кръга „Мисъл“¹⁸.

Това отношение условно можем да го наречем по израза на Ал. Къосев „актуалнородното“. Известната формула „приземяване“ („оварваряване“ по Г. Милев) до голяма степен спомага за художествената му реализация и много често има стилово определяща функция. Но „приземяването“ е напълно нефункционално в поетиката на декоративната проза.

Тогава може да се допусне друго решаване на характера на родното и създаване на художествена опозиция на една доминираща тенденция. Ще използваме ха-

¹⁵ Н. В. Драгомирецкая. Стилевые искания в ранней советской прозе. — В: Теория литературы. М., 1965, с. 132.

¹⁶ Д. Аврамов. В търсене на национален стил. Българското изкуство на границите между две епохи. — В: сб. Проблеми на сравнителното литературознание. С., 1978, с. 269.

¹⁷ В. Пундев. „Дилетант“ (Декоративен роман от Ч. Мутафов). — Златорог, г. VIII, 1927, с. 17.

¹⁸ Ал. Къосев. Идеята за родното в септемврийската поезия и нейният литературно-исторически контекст. — Литературна мисъл, 1983, кн. 7, с. 16.

рактеристиката на Ч. Мутафов за родното у Райнов, Далчев и Лилиев „като метафизично начало“¹⁹ и ще я назовем „*метафизичнородното*“. Не е случайно, че тя е приведена в статия със заглавие „Новите песни в родното ни изкуство“. И стремжът да бъде цитирана само за да се отрече, не е случаен — метафизичното начало нерядко се осъзнава като нетрадиционно, чуждо, когато става дума за нашия културен контекст. (Да припомним тезата на Б. Пенев в „Основни чърти на днешната ни литература“). Какво тогава дефинираме с това понятие? Какви са причините за въвеждането му и защо го свързваме с декоративната проза?

Необходимостта от присъствието на нещо „друго“, непобиращо се в „актуалнородното“, се чувства осезателно в духовния живот особено в края на 20-те и началото на 30-те години. Срещу императивния призив „Назад към родното!“ се появява антипризивът: „... да се каже само „Назад към родното!“, не е казано всичко...“²⁰

В „Размишления върху българската лирика след войната“ Ат. Далчев говори за противопоставителната функция на рязкото обособяване на родното: „Тъкмо защото общочовешкото и националното бяха разделени и изтръгнати от тяхното дълбоко единство, преходът към родното... към космополитизма трябваше да се извърши по диалектическа необходимост.“²¹ Подобна е и констатацията: „Нашето изкуство бе *замръзнало* върху повърхността на родната ни действителност.“²²

Общият знаменател на подобни противоположни гласове е историческата и духовната криза, чието осъзнаване от съвременниците се изразява в най-разнопосочни търсения. Докато след войните и Септемврийското въстание кризата има остро национални измерения, то в края на 20-те и началото на 30-те години се осмислят повече световните ѝ измерения: „Кризата, която прекарва днес светът, разтърсва тъй дълбоко материалните и духовните устои на живота, че сякаш наистина се касае за залеза на стария свят и за възхода на друг, нов.“²³ Активно се мисли за родната културна ситуация като за част от европейската: „Бъдещето на Европа е бъдеще на България“ — се декларира на страниците на вестник „Изток.“²⁴ Впечатляващо е силното усещане за историчност на живите участници в историческия процес без опосредстваща временна дистанция. Във вече цитираната сказка на Сп. Казанджиев „Кризата в материалния и духовния живот и нашите задачи“ риторично се определя характерът на времето като „историческо прераждане“. Темата за равносметката и за перспективите на развитие публицистично се коментира в различните речеви стиловена обществено-културния живот.

Във връзка с това ще посочим сказките като особена форма на духовния живот на столицата, стихийно възникнала и разпространена през 20-те и 30-те години*. Тяхното открито комуникативно начало допринася за популяризирането на нови идеи за общественото и културното ни развитие. Смятаме, че те публицистично се включват в стремежа да се моделира животът, като се усвоят нови културни кодове. Да се изгради нов духовен коректив на действителността. Фактически след символизма на изкуството отново се дават жизнестроителни функции, но този път те не се отнасят само до индивидуалния живот на личността, а до бъдещия исторически живот на нацията. Последният е видян преди всичко като културен проблем. Н. Райнов е един от най-впечатляващите оратори в сказките. Не кой да е, а писателят за „малцина“ вижда изкуството като „творческо огнище, чиято работа не се ограничава

¹⁹ Новите насоки в родното ни изкуство. — Ведрина, г. I, 1928.

²⁰ К. Гълъбов. Интелигенция и европеизиране. — В: Орнаменти, 1934, с. 206.

²¹ Ат. Далчев. Размишления върху българската лирика след войната. — В: Страници. С., 1980, с. 198.

²² Ат. Лилев. Конфликтът между родното и чуждото. — Изток, г. II, 1926—1927, бр. 29.

²³ Сп. Казанджиев. Историческото време. С., 1932, с. 6.

²⁴ Изток, г. II, 1926—1927, бр. 39.

* Като форма сказките връщат към предосвобожденските години, но там връзката между живота и действителността е обратна: за Ботевото време животът е истинско изкуство, а не негово подражание.

с кабинета и ателието, а минава и в живота; затова художникът е толкова отговорен пред бъдната история, колкото политикът, общественикът, съзателят на философска система²⁵. По същия начин звучат по-късно програмните заявления на кръга „Стрелец“: „... искаме литературата да бъде близо до живота и неговите големи въпроси — слагаме затова един тежък акцент върху културно-историческите проблеми“²⁶.

Засилената, дори максимализирана функционалност на изкуството спрямо живота налага интегрирането му с други духовни области. Във връзка с това за „синтез“ започва да се говори не по-малко, отколкото за „родно“. Връзката му с декоративния стил се налага да го очертаем в общи линии. В цяла Европа се обсъжда въпросът за религиозно-философския синтез на изкуството, философията и религията. Като „интеграция“ се отъждествяват такива „признаци на новата епоха“ като проявата на силна религиозност, наклонност към духовното, интуитивното, мистичното²⁷. Но знамето (по думите на Н. Ръорих) на синтеза е изкуството. Активно се пропагандира връзката на различни по произход и разпространение културни традиции. Н. Райнов довежда и тази тенденция до крайност: не еkleктика, а синтез „на всички култури по земята.“²⁸

Този повик може да се възприеме като идея за „предотвратяване на елементарното и грубото пред културното и асимилираното“ в изкуството. Терминът е свързан още с насоката за сближаване на изкуствата и за размиване на междуродовата и междужанровите граници.

На фона на всички споменати сближавания метафизичнородното като че ли успокоява противоречивата си на пръв поглед семантика и действително поставя въпроса за променения характер на родното. Показателна е статията на С. Андреев „Към характеристиката на народните приказки и песни“²⁹, в чийто призив да се вникне в същността, а не в „одеждите“ на фолклора се долавя стремеж към по-друг смисъл на стилизацията. Този път тя засяга моралния канон на приказката. Централната етична категория „добро“ се оказва в най-осветена позиция и вплъщава същността на народното творчество. Но доброто се разбира не като „лична или племенна полза“, а само за себе си. Не като национална или наднационална идея, а като сублимация на двете във върховен синтез. Националното се възприема само като обективация на идеята за абстрактното добро. С други думи, показване на родното, но „както биха го оценили самите чужденци“.

Тук отново можем да включим контекстуално духовната нагласа през разглеждания период. Търсенето на абсолютно добро е свързано с усета за пълната му относителност в житейски план. За съществуване на нравствените ценности се говори само в ретроспективен смисъл: „Те не са никакъв духовен свят на днешния човек, в който да е успокоена неговата съвест. . . Някога смисълът и сигурността на тези ценности бяха в сърцето на човека, а сега той ги търси с мисълта си.“

По отношение на свързването на космическото и личното съзнание (според цитираната статия на С. Андреев) Н. Райнов отново заема по-крайна позиция: „... да се принесе личното в жертва на космичното.“³⁰ Почти със същите думи и К. Гълъбов определя отношението между колективното и индивидуалното творчество: „Колективното творчество е жертвуване на личното пред общото“³¹ Очевидно в това се състои претенцията за вникване в съкровените дълбини на фолклора — в стремежа не за формална, а за категориална връзка.

²⁵ Н. Райнов. Болката на днешното изкуство. — Южно небе, г. I, 1924, бр. 1.

²⁶ К. Гълъбов. Нашите културни задачи. — Изток, г. II, 1926—1927, бр. 44.

²⁷ Т. М. Смисълът на новото време. — Изток, г. II, 1926—1927, бр. 39.

²⁸ Н. Райнов. Архитектурен стил. С., 1945, с. 251.

²⁹ С. Андреев. Към характеристиката на народните приказки и песни. — Златорог, г. III, 1922; с. 357.

³⁰ Н. Райнов. Изкуство и стил. — Везни, г. I, 1919, кн. 3, с. 70.

³¹ К. Гълъбов. Колективно и индивидуално творчество. — Изток, г. II, 1926—1927, бр. 41.

Изказаните тези най-приближено перифразират „метафизичнородното“. То фактически обединява двете форми на декоративизма — стремеж за създаване на универсален пластичен език и насочване към примитива. Свързва се с усещането, че не е достатъчно да се стигне от индивидуалното до колективното съзнание и да се остане там. Подобно спиране в сказката на Сп. Казанджиев се осъзнава като „регресия в психиката на обществото“. Без да отрича понятието „родно“, то допълващо му се противопоставя. Обособяването им има смисъл за изграждане на по-пълна представа за цялостната насока на литературното и изобщо културното ни развитие през разглеждания период.

III. Към „риториката“ на декоративизма в творчеството на Н. Райнов.

Всички естетически изисквания, свързани с понятието „синтез“ така, както го разгледахме, и полученото в общи линии съдържание „метафизичнородно“ се оказват най-открито осъществими в декоративния стил. Той достига особено развитие там, където преобладават условните форми на зрителна интерпретация на света. Възприятието не на самото битие, а на рефлексивното и стилистичното в него получава названието „естетическо съзерцание“. Още един термин, на който се придава ключово значение в декоративизма. Обикновено се дефинира чрез противопоставяне на наблюдението като повърхностен способ за познание на нещата и явленията: „Съзерцанието е сходно на онава вглъбяване в същността на нещата, което характеризира мистичното отношение; наблюдението се плъзга обикновено само по тази повърхност.“ Н. Райнов дори поставя опозицията „наблюдател—съзерцател“ в основата на типологията на естетическото отношение към действителността. Според него да съзерцаваш значи да поглъщаш гледката, да я усвоиш изцяло³². Това сменя противопоставянето между обекта и субекта, непреодолимо при наблюдението. Символистите търсят същия ефект, но с цел издигане, а не събаряне границите на личното. Другаде той определя художественото съзерцание не само като творческа, но и като рецептивна нагласа: „... душевно движение, чрез което вливаме себе си в образното въплъщение на чужда преживелица.“ Но непосредствеността на интимното преживяване или съпреживяване липсва в декоративната проза. Нещо повече — когато говори за преживелица, Н. Райнов ѝ добавя определението „мистична“, за да я отграничи от всичко сетивно³³.

„Мистична преживелица“, по-горе цитирахме „мистично отношение“ — ето един от „психологическите корени“ на декоративния стил. Най-добре обосновава тази връзка пак Н. Райнов по повод орнаментиката на византийското изкуство: „Мистичният дух на това изкуство съвпада чудно с неговата декоративна стилност. В повърхнината, що им предстои да запълват с образи, художниците виждали не средство да създават зрителна измама, а поле, на което се проектират извънсветовни образи — небесни видения: те са духовна действителност, затова не могат да бъдат триизмерни.“³⁴ Тогава не е случайно, че без някога мистицизмът да е бил фактор в българската литература, Н. Райнов оглавява мистичната тенденция след Първата световна война.

Само в своя мислен и съзерцаван свят творецът създава нещо, което „не може да бъде надминато от природата“, и така получава „божествената роля на създател“. Умозрителното визиране „умъртвява“ (като изчиства видимия свят от всичко случайно и веществено), но за писателя това означава „обезсмъртява“. Противоречие ли е тогава стремежът към овеществяване на изобразяването в декоративната проза? Самият Н. Райнов не приема форми, лишени от предметност³⁵. В случая трябва да разбирате овеществяването само като пластичен израз, като отражение във видимия свят на „значението“ на нещата. Т. е. предметното в декоративната проза не означава видимото. То се възприема като „облекло на духа“, като „език на соб-

³² Н. Райнов. Окоето на художника. — Литературни новини, г. II, 1929, бр. 39 и 40.

³³ Н. Райнов. Омар Хайям и суфите. — Златорог, г. VI, 1925, с. 173.

³⁴ Н. Райнов. История на изкуството. С., Т. I, 1947, с. 446.

³⁵ Н. Райнов. Зараждане на изкуствата и печата. Пловдив, 1924, с. 25.

ствени душевни състояния“. В този смисъл напълно съответства на декоративната проза определението, което Г. Милев дава за Мунх — „натуралист на психични феномени“³⁶.

Образите трябва да се „прочетат“, да се открие техният метафизичен смисъл. Това може да се постигне по обратния път на създаването им: като се дешифрират; разтълкуват; деалегоризират.* Да се проникне в сферата на тайната и „окултния“ намек за скритото от непосветените. Както в барока видимият свят не е само метафора, но и притча. Затова заглавия като „Книга на загадките“, „Поема на тайните“, „Притчи и сказания“ сигнализират принципа на идеограмата като ключ към текста; проверка на разликите между означаемо и означаващо вътре в текста и между него и разшифрователния го читател. Н. Ръорих го обяснява като „принцип на разсъдъчно зашифроване на определен смисъл с цел да се достави на зрителя удоволствието да го разшифрова“.³⁷ Неслучайно възприемателят на изкуството тук е обобщен като „зрител“. Самото название „декорация“ е зрителноасоциативно. Като синоними на „орнамент“ често се използват „плетеница“, „арабеска“, „пъстра бродерия“, „кръшна линия“ — все видими същности. Те предполагат текстове, които не се четат само по обичаен начин, а се разглеждат като картини.

Връзката на декоративната проза и изобразителното изкуство се проявява нерядко във варианта „синкретизъм“.* Г. Милев обяснява родството на Н. Райновите автоилюстрации и художествения текст с нуждата авторът „да изпъстри и допълни своите пищни поеми с многоцветни форми и линии, които да усилят онзи блясък на легендата, с която иска да ни сюжерира. . .“.

Н. Райнов смята, че илюстрацията трябва да се тълкува като втори текст. Наред с илюстрацията се активизира вниманието към техническата страна на книгата — координирането на шрифт, формат, обложка и т. н. Дори пунктуационните знаци се използват не само като разделители в потока на речта, в граматическото им значение, но и като отделно декориращи страницата. Повишава се ролята на издателя, чиято намеса от определен момент на създаване на художественото произведение може да придобие дори функциите на сътворчество. (Особено когато става въпрос за подреждане и селекция на художествения материал.) В споменатите пародии на Н. Райнов не са пропуснати нито шарените корици на неговите книги, нито издателят му Ст. Атанасов. Безспорно трябва да се отчита заслугата на декоративизма за създаването на художествената култура на книгата, тъй като „възприятието“ се очертава като една от главните му категории. По принцип вътрешната логика на естетическото виждане на действителността е демонстрирана чрез нескритата логика на предмета. Сведеният „почти до число и геометрична фигура модел“ живее в своята измеримост и обгледимост. Като че ли се актуализира питагорейското разбиране за изразяване на цялото чрез числото. Причината е в открито показаната организация на формата в декоративния стил.

Ще набележим някои особености на декоративната редакция на стиловите компоненти — композиция, художествена реч и предметни детайли. Посредством организацията на материала декоративният стил превръща (по израза на Лихачов) самото разказване в украшение. Читателят трябва да проследи движението на разказа, да премине през специфичното художествено пространство както при японска чайна церемония — като се подчини на особения ритъм и научи знаците на изобразявания свят. Мисълта в декоративните конструкции на Н.- Райновите произведения

³⁶ Г. Милев. Против реализма. — Слънце, г. I, 1919, кн. 5, с. 141.

³⁷ Б. Райнов. Николай Ръорих. С., 1978, с. 56.

* Имаме предвид алегорията не като троп, а като естетическа категория (по разграничаване то на А. Ф. Лосев).

** Обръщаме внимание на закономерния характер на тази връзка поради идентичната еволюция на естетическата форма и на литературата, и на изобразителното изкуство през XX век: „стрежеж да се преодолее времето като специфично условие за тяхното възприятие“³⁸. Оттук търсената пространственост, свързана с вече коментираното избягване на тримерното изображение.

³⁸ Д. Фрэнк. Пространственная форма в современной литературе. — В: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987, с. 211.

ния се развива забавено-постъпателно, много често с експлицитно възвръщане — повторение, количествено и функционално доближаващо се до поезията. Невинаги се следва естествената последователност на събитията (предават се често в ретроспекция), което акцентира начина на разказване. В по-обобщаващ смисъл ще приведем част от впечатлението на К. Гълъбов от стилистиката на „Видения из древна България“ на Н. Райнов: „Чужда на обикновената повествователна логика, ръката на поета изпуска незабелязано и сърчно известни нишки, за да вземе други, незабелязано изпадат и те, и ръката поема пак първата — и впечатлението от тази несъзнателна игра е вниманието на четеца е тактът на едно ту напред, ту назад, гигантско движение на някакъв съкровен ритъм.“³⁹ Можем да наречем това движение „декоративен синтаксис“, в който Н. Райнов отрежда основна роля на периодите, като ги противопоставя на „отрязаните“ изречения. Неслучайно той избира най-усложнения вид на сложно изречение, който се характеризира с ритмичност в интонацията и синтактически паралелизъм. Писателят предписва и начина на изграждане на периодите, като главното изречение се перифразира от друго, което акцентира смисъла на първото и тласка движението напред. Така се създава осезаема връзка между частите на изречението и между изреченията — „органично същество, чиито части живеят в едно и си помагат една на друга“⁴⁰. Между периодите се редуват „разкъсани“ изречения — „сбити, силни и самотни“. Принуденото умножаване на абзаците прави повествованието релефно и постига разположението на стиховата реч.

Функцията на паралела като начин за значително украсяване на мисълта и възможност по-добре да се изрази⁴¹ не може да няма приоритет в стилистиката на декоративизма. Оттук и неизчерпаемите форми на стилистическа симетрия. Особено натрапливи са повторенията и паралелно-повторителните или противопоставителни конструкции. На всякакви нива се търси двойственост — противопоставителна или допълваща. Нейни проявления са сравненията — един от основните логически и художествени похвати на декоративната проза. Те показват търсения смисъл, подчертават установката на взаимно отражение на нещата и явленията. Езикът на описание в тях е съставен обикновено от абстрактни и космологични понятия и най-вече от тематичното поле на предметно-декоративния свят. Чрез него се оформя представата за декоративно-поетическо виждане. (Ще приведем само два примера от „Очите на Арабия“: „Като тъмна огърлица от черни днаманти се нижеха из пустинята камили“; „Дъждът падаше остро — на дълги студени чърти: като по старите гравюри“.)

Това се отразява на особенния характер на словото, търсен по принцип от декоративния стил — да се открие магията на думите, мистичната им красота. Те не толкова се свързват в синтагматичния ред, колкото се „оглеждат“ помежду си и се превръщат до известна степен в самоцел. Например при паралелните конструкции, когато се сменя синтактичното място на думите. Такова построение може да се нарече калейдоскопично — едно и също нещо може да получи различни акценти и самата възможност е по-важна от конкретния ѝ смисъл. Особено значима става акустиката на думите, която може да постигне приоритет над логическото и даже вещественото значение. Истинската динамика на изобразяваното се осъществява именно в играта на езика, а сюжетът е сам по себе си статичен — преобладава описанието на веществения свят.

Ще маркираме особеностите на предметната изобразителност най-вече в отношението към света на вещите и образа на персонажите. Чрез тях се конструира

³⁹ Д - р К. Гълъбов. Език, драматично движение и маринизъм у Н. Райнов. — В: Жътва. Литературно-художествен сборник. С., 1919, с. 26.

⁴⁰ Н. Райнов. Живописен и декоративен стил в разказа. — Златорог, г. II, 1921, с. 30.

⁴¹ Л. А. Софронов. Принципи отражения в поэтике бароко. — В: сб. Бароко в славянских культурах. М., 1981, с. 81.

абстрактен приказан свят, напълнен с храмове, безценни камъни, минерали, дръхи, оръжия, украси. Предметите, които читателят не е виждал, се описват изчерпателно, много често с повече елементи, отколкото е възможно да се обхванат от един зрителен ъгъл. Така той е принуден да се движи около образа, който получава монументалност (тук попадаме в полето на средновековната иконопис). Заедно с това постъпателното повествование не позволява съсредоточаване само върху един предмет — бързо се заменя с друг, търпеливо описан по подобен, а понякога — и по огледален начин. Получават се претоварване на окоето и усещане за непроходим и без излаз конструиран свят. Понякога описанието на обстановката напомня педантичното описание на културен паметник с музейните експонати в него. (В тази връзка се поражда мисълта за помощта, която оказва декораторът Н. Райнов за прецизността на историка на културата Райнов.) Като че ли вещите „играят“, „рекламират“ себе си. Необходимо е предметът да има точно определени размери, да бъде направен от определено вещество (обикновено скъпоценни материали) и да е прикрепен към точно определен друг предмет, с който да представлява някаква смислова цялост. Разширените допълнения, които на пръв поглед ненужно отвлечат вниманието от действието, всъщност превръщат обикновените предмети в култови. Ефектът на подобни описания е казан в характеристиката, която прави Н. Райнов на П. Славейков (удивително съответстваща на неговия собствен подход, дори като че ли по-вярна за него): „... У най-сполучливите му стихотворения бие на очи голямото изкуство да изработва подробностите, както златар изсича с тънко длето скъпоценен накит, а после го обогатява тук-таме с осукана златна нишка, та получава филигран. У това майсторство има — трябва да се признае — доста студенина.“⁴²

Същото се отнася за персонажите. Чрез атрибутите и облеклото те се „превеждат“ на езика на декорацията и се превръщат в част от вещния свят — но не в смисъл на митологичното измерение на единството на герои и вещи в народния епос например, а в смисъла на пределната схематизация и абстракция. Парадоксално звучи отговорът на такъв идентифициращ въпрос, какъвто е въпросът: „Кой бе този човек?“ — „Той носеше черно облекло, не подходно на това време...“ („Очите на Арабия“). В следния цитат от поемата „Градът“: „И при изгрев изтръгнаха с ахатов нож сърцето ми...“ — откриваме много повече артистизъм, отколкото човешко преживяване. Споменатият материал, от който е изработен ножът, има напълно деемоциращ ефект. По думите на Б. Айхенбаум „декорацията на епохата е налице, но хора няма — има актьори“⁴³. Те още веднъж доказват акцента върху знаците и вторичния емблематичен свят.

Така търсената характерност от декоративната проза се осъществява най-вече чрез стилизация на езика. Неслучайно Н. Райнов прави впечатление на своите читатели първо с езика си, който го отличава рязко от стила на съвременниците и му осигурява почти веднага подражатели. Той успява да създаде усещането за поетически диалект в системата на общолитературния език на даденото време. В основата на този архаичнокултурен език стои употребата на архаизми, фолклоризми, църковнославянизми. Не става дума само за отделно цитатно използване на такава лексика, но и за строеж по аналогия на най-добрите образци на нови думи и изрази. Само с подобна творческа работа може според Н. Райнов да се изгражда стил на езиково ниво. И в неговите произведения не са малко собствените т. нар. „райновски думи“⁴⁴. Това може да се окачестви като стремеж отново да се създаде естетическа и семантическа езикова доктрина в литературата, като пряко продължение на семантическата доктрина, осъществена от символизма, но премахвайки

⁴² Н. Райнов. Вечното в нашата литература. Т. 5. С., 1941, с. 6.

⁴³ Б. Айхенбаум. Декорация епохи. — В: О прозе. Л., 1969, с. 452.

⁴⁴ С т. П. Василев. Н. Райнов — строител на родната реч. — Златорог, г. XI, 1930, кн. 10, с. 374.

„обезродения“⁴⁵ му стил. Можем да я определим като още по-затворена и въпреки че има свой обхват, тя в най-добрия случай би се нарекла Н. Райнова доктрина. Стремешт не е единствено към обогатяване на езика, а в поставянето отново на максималистични амбиции за издигане на родната ни реч чак до „висините, където говорят на един и същ език“⁴⁶. Това е специфично извеждане на идеята за универсалност на лексикално равнище. Не бива да се забравя, че наличието на този език е свързано с типа култура, която представя и която можем да наречем полигенетична (термин на Жирмунски).

В произведението на декоративната проза най-често се открива значещ свят, провокиращ реминисценции с други култури. Според Н. Райнов „всяко стилно (за него, както стана вече дума, това означава „декоративно“ — б. м., С. С.) творчество трябва да буди естетически трепети, като изхожда не само от въображението, но и от паметта за онова, което светът е вече постигнал“⁴⁷. В произведението се търси не однороден текст, а контекст, който свързва различни култури от различни времена — египетската, източната, средновековната, модерни направления на съвременната (експресионизмът, конструктивизмът, примитивизмът). Вторично се привеждат към една основа ценности, традиции и тенденции, генетически имащи малко общо. Създава се впечатление за изграждане на палимпсеста. Целта е да „означат“ надвременния и наднационалния културен свод на цялото човечество.

Осъзнатата поликултурност, изискването на фонови знания, на „просветен четец“ нерядко се генерализира при възприемането на произведенията на Н. Райнов. Не се разбират естетическите предпоставки на различните видове цитиране, което става основа на честите спорове за източниците на дадено произведение (както е случаят с романа „Между пустинята и живота“) и за отношението между културно влияние и плагиатство. Идва модата на литературните „детективи“ и на техните „изобличителни съобщения“. Отново (след д-р Кръстев по повод поемата „Фрина“ на П. П. Славейков) се повдига въпросът за разграничаване на понятията „заемка“ и „подражание“⁴⁸. Тези полемики целят изясняването на оценъчния критерий към произведения, които подчиняват чужди езикови системи („Да не се излиза с чужди чизми на хорото!“ — В. Пундев). Заедно с това те разширяват кръга на читателите с вкус към подобни произведения. Констатацията на К. Гълъбов във вече цитираната статия за Н. Райнов (като отчитаме нейната пристрастност), че „вкусовата култура на българския четец е още твърде слаба“, насочва към причините за сравнително голямото количество метатекстове на декоративната проза.

Целият „архив“ на декоративизма през 20-те и 30-те години издава стремеша към нова естетическа кодификация. Такава е логиката на активното му самоопределяне и пропагандиране; на усвояването на много термини („синтез“, „съзерцание“, „орнамент“, „декорация“) с претенции за литературоведски статус. Точно изказаните от Н. Райнов теоретически постановки, нетърпящи никаква вариативност в разбирането им и универсалната им целенасоченост, целят създаване на нормативна естетическа система (можем да я наречем „юнифицирана естетика“ по думите на Г. Милев) подобно на създадената в началото на века от кръга „Мисъл“. Тя също не успява да обхване и ориентира целия художествен процес, но не притежава нейната авторитетност, тъй като най-значителните творци от периода остават или еволюират извън нея.

Някои от чертите на поетиката на литературата ни през 20-те години, които в литературно-исторически аспект фиксираме в творчеството на Йовков и в септемврийската литература, се срещат по-рано в творчеството на Н. Райнов: семан-

⁴⁵ Н. Георгиев. Тезиси върху историята на новата българска литература. — Литературна история, 1987, кн. 16, с. 10.

⁴⁶ Н. Райнов. Вечни поеми (предговор). С., 1925.

⁴⁷ Н. Райнов. Приказки от глина. — Завети, 1937, кн. 4, с. 165.

⁴⁸ А. Т. Илчев. За литературните и философски заемки. — Българска мисъл, г. VIII, 1932, кн. 9, с. 513.

тичната, емоционалната и ритмичната напрегнатост на речта, фрагментарното изграждане, усложненият синтаксис на фразата и на целия дискус и др. Всички те са свързани с общата тенденция за преимуществено изразяване на авторовата субективна оценка за света. Немският естет В. Ворингер разглежда подобна близост като отреагиране на „художествената воля“ на дисхармонията и неуравновесеността на духовния климат. В такива епохи (той ги нарича „критическо-рефлексивни“) се наблюдава отблъскване от натурализма и създаване на естетически форми, удовлетворяващи духовните потребности на творците. Декоративният стил е само една от тези форми.

Творческата нагласа на Н. Райнов предопределя и творческата съдба на пропагандираната най-много от него декоративна проза. Той винаги е възприеман като интелектуален писател, на когото е чуждо чисто емоционалното и непосредствено художествено творчество. Затова връзката между естетическите му рецепти и художествената им реализация често има характер на илюстрация. Лесната проводимост, понякога директният път от езика на теоретика към езика на художника осъществяват най-вече мисията му на учител — „Учителят като художник“ — както е озаглавена една негова статия. Създаването на произведения по предварителния замисъл на автора, като се изпълняват точно указани похвати, отново потвърждава риторичния характер на декоративния стил. Може би стремежът на Н. Райнов към прецизност (особен интерес от тази гледна точка представляват критическите му забележки към Елин Пелин в сборника „Вечното в нашата литература“) прекалено „оголва“ формата и я прави лесно присвоима — така да се каже, достига до „forma formalissima“. А при пълното провеждане на структурния принцип не само се повишава, но и се осъществява възможността за епигонство и пародирание. Затова естетическият анализ на една имитация или на една пародия ще покаже най-чисто инварианта на организация на декоративния стил.

От гледна точка на аксеологическия аспект на творбите може би неинтимното търсене на доброто, логическият подход, увеличаващ духовното разстояние от факта и оттам отдалечаващ чисто човешкото преживяване, ни се виждат като чуждо-родни. Може да потърсим и друго обяснение. Други автори от периода, например А. Каралийчев, Й. Йовков, успяват да се ограничат, да създадат традиция със специфична насока. Н. Райнов не се отказва от нито една своя линия на търсене, което му коства трудното разбиране, а понякога и неразбиране. Необозримите мащаби на културните му интереси, естетическото му експериментаторство не позволяват да изкристализира точно определена тенденция чрез творчеството му. В предговора към „Вечни поеми“ са осъзнати плодовете на такава нагласа: „... поколението, към което принадлежа, е поколение на предходници. От нас не излезе ни един водач.“ Затова А. Филипов го нарича „вестител на новото“⁴⁹.

Да се долови не само онова, което съществува завещано в традицията, но да се види нуждата и от това, което липсва в нея; да се попълни празнината — ето творческата нагласа на Н. Райнов. При това не формално попълване. Не е достатъчно да се възприеме декоративният стил само като включване във формалните търсения на литературата ни през този период. Потърсихме по-дълбокия му смисъл в културно-историческата обстановка. Приемайки идеята, че „всяка национална култура има своя система на орнамент“⁵⁰ се опитахме да открием появата ѝ в българската. Като следваща задача остава да се открие по-конкретно механизмът ѝ в творчеството на Н. Райнов.

⁴⁹ А. л. Филипов. Вестител на новото. Райнов лист. С., 1939.

⁵⁰ Большая советская энциклопедия. Т. 18. М., 1974, с. 525.