

Градът като място на модерното в творчеството на Георги Райчев

Борис Минков

Институт за литература

Като място на формиране на модерното градът няма алтернатива. Типологическите му характеристики не влизат в опозиции с никакви други форми на общностно присъствие, защото конституираният като територия на абстракцията град не предполага наличие на такова поле, което да се намира отвъд тази абстракция. В този смисъл, когато българската литературна история говори за подялба на „градска“ не „не-градска“ (селска, патриархална и т. н.) литература (и в частност белетристика), това разпределяне може да има валидност единствено като опит за каталогизиране на мотиви, но не и да достига до извода, че „модерното естествено избира градското“. Както „безразличието“ и „преситеността“ в системата на градската понятийност са отстранени от първоначалната си етимологична обвързаност със сантименталното преживяване на действителността и се разполагат като опосредстващи обективната и субективната сфера на модерната култура¹, така и достъпът на човека до света се мисли не като сакрално преживяване, а като абстрахиращо наблюдение на достижимото и подръчното. И още нещо твърде важно за литературното перспективиране на града: снемането на представата за разстояние, което се извършва в системата на градската (парично-стокова по своя произход) понятийност, както и дефинирането на градското пространство от погледа на другия налагат самоописването и самодефинирането на индивида, поставят не разказаното за общото пространство, а самото разказване като ядро на образа на града. Затова, когато изследователите на българската литература между двете световни войни обръщат внимание на тази авторефлектираща сетивност, те все пак достигат до заключението за слабо продуктивното противопоставяне на „градско“ и „селско“.

¹ „Индиферентността“ е ключово понятие при Зимел, което той използва като връзка между чистата предметност на паричните отношения и интелектуалния живот в града. Виж: Simmel, G. Die Großstädte und das Geistesleben. – In: Simmel, G. Das Individuum und die Freiheit, Stuttgart, 1957; Ders.: Soziologie des Raumes. – In: Schriften zur Soziologie, 1983.

След като в книгата си за Георги Райчев Елка Константинова скицира горното опозициониране („анализиране на селската психика“ срещу търсене на „трудно доловимия образ на съвременния интелегент“)², тя не само поставя акцента върху изплъзването на непостоянното и имагинерното, но и на практика ликвидира противопоставянето, пояснявайки, че „Райчев тръгва и по двата пътя, без да знае къде ще го изведат“³. И по-нататък в изложението си Константинова говори за книжния опит, който следва да бъде субективно ре-адаптиран в произведенията на „двойния път“, за „симулирането на преживявания“⁴ и виждането на света през предпоставени тези и текстове. Разчитането на съдържащото се в даден текст послание бива видяно като механизъм, принадлежащ на абстрактната градска комуникативност⁵. Вече в този контекст предизвестените „два пътя“ приемат значението на полюси във фигуративния модел на упадъчното, според който не градът променя сетивата на човека, а представява самото безалтернативно „обизкуствяване“⁶ на сетивата. Тук индивидът притежава съзнание за дистанцията си на наблюдател, като запълва със своя конкретна интерпретация предложения му от градското множество модел, понеже конкретните останали индивиди са му недостъпни. Така човекът в града се намира действително в ролята на читател⁷, но в същото време цялостната картина на разчетеното се оформя с участието и на неговия поглед. Мислен, от друга страна, като посредническо звено в отношенията между градското множество и заеманите от него социални пространства, индивидът (или по-точно неговата сетивност) се явява стилизиран израз на модела, който му е предоставен за запълване. В това свое екстатично, в известен смисъл „недействително“ състояние разчитащият града не само разпознава другия като чужд, но и възприема и себе си като „друг“.

Когато непосредствено след Първата световна война българската белетристика открива темата за двойничеството като представителна за авторефлексивната представа на аза, това става изцяло в рамките на градската сюжетност и в комуникативните матрици, с които тя разполага. Така писатели като Владимир Полянов, Светослав Минков и Георги Райчев откриват в прозата си не града, а един определен тип сюжетно опосредстване на света, разполагащо предметите и субектите в една условна наличност, сред която азът усвоява ролевата си природа. Тук следва да се отбележат онези единични опити за извеждане на литературноис-

² Константинова, Е. Георги Райчев. С., 1970, с. 62.

³ Пак там.

⁴ Пак там, с. 63.

⁵ „Тя [мисълта за мъчителната самота – Б. М.] не е възприета само от книгите, а му се натрапва [на Райчев – Б. М.] от самотата на градския живот.“ – Пак там, с. 74.

⁶ Варзоновцев, Дм. Феноменология на града. С., 1992, с. 38.

⁷ За човека като читател на града вж. Барт, Р. Семиология и урбанизъм. // Лит. вестник, 1998, № 31, с. 13.

торическото говорене за творчеството на тези автори извън формираните се като емблеми понятия (например „от диаволичното към сатиричното“ гласи общоприетата формула за творчеството на Минков, а психологизмът се изтъква като емблема на Райчев), очертаващи интересуващата ни в това съчинение градска сетивност, в която градът – според известната сентенция – сумира всички пътища. Когато говори за разколебаната позиция на повествователя и стоящите зад психологизирането действия, които повествователният глас управлява, Розалия Ликова посочва губенето на „връзката за време между явленията“ и установяването на състояния, в които „човекът е едновременно и действащо лице, и наблюдател“⁸. По такъв начин самите условия на една симултанна сугестия набелязват поведението на персонажа като едновременно изучаващо и представляващо, индуцират му характеристиките на самосъзнание, типологично сходно с това, което Бенямин приписва на фланьора. Самият опит на двойничеството би могъл да бъде разчетен през маската на физиономиста като предоставяща на своя носител една имажинерна, привидно интелигентна власт над обществената случайност на индивидуалното, както и романтическата илюзия, че и в модерността продължава да е валидна естествената обвързаност между физиономичното излъчване, характера и идентичността⁹. По същия начин и ролите на „криминалното“ дирене при Георги Райчев¹⁰ имат свой еквивалент сред маските на фланьора, при което действащата илюзия се основава на предположението, че съществува такова скрито от погледа обстоятелство, с помощта на което би било възможно еднопосочното каузално поддръждане на конкретен сектор от картината на света.

От тази позиция, с цел вече конкретното навлизане в творчеството на Георги Райчев, ще посоча един конкретен аспект на проблема за двойничеството. Става дума за двойничеството в разказа „Лина“, което – тъй като не се развива в диаволично кризисно раздвоение – рядко се възприема като такова, а за сметка на това максимално опростеното съдържание е в състояние да подвежда при определянето на акцентите в разказа. Точно тук е много важно да се заяви, че в „Лина“ главно действащо лице е градът, но не „покваряващият град“ (при визията за покваряващия град, която присъства трайно в българската литература още от Възраждането, разбира се, изобщо не става дума за града като феномен, а за конкретни негативни проекции), а за града, който държи монопола

⁸ Ликова, Р. Българската белетристика между двете световни войни. С., 1965, с. 85.

⁹ Сравни: Benjamin, W. Passagen-Werk. – In: W. B., Gesammelte Werke, Bd. V, S. 541. Виж по въпроса и: Voss, D. Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselbegriff der Moderne. – In: Die Unwirklichkeit der Städte, Hrsg. v. Klaus R. Scherpe, Hamburg (Rowohlt Verlag) 1988, S. 37–60.

¹⁰ За „криминално сюжетиране“ при Райчев говори Светлозар Игов. Срв. Игов, Св. История на българската литература. 1878–1944. С., 1990, с. 371.

върху опосредстваното комуникиране на създадените от професионалното стратифициране образи. Впрочем двойната игра, която е предприета от Райчев в този разказ, показва нагледно какво означава да се върви едновременно по два пътя, доколкото всяко едно сумарно предаване на случващото се в разказа (което до голяма степен е в добрия тон литературоведското съчинение) би представило града именно като „проекция“ и съответно самия разказ като патриархален и със сигурност не-градски. Ето накратко и самото съдържание: след като привидно неотличаващият се с нищо чертожник Поливанов (азът в разказа) няма с какво да впечатли Лина и затова я губи, негов случаен познат от гостилницата, млад артист, злоупотребява с влюбеността на момичето, след което тя е принудена да се омъжи за уродлив, но относително заможен човек. Накрая Поливанов убива и артиста, и уroda, а после се предава доброволно на полицията. Така извън очертаната случка остава не само сумата от случайни (свързани с любовното чувство) и неслучайни (свързани с регламентираната почивка на индивида) срещи, които стават винаги единствено в публичното пространство. Извън нея е и важното обстоятелство, че любовният триъгълник е напълно случайно сведен на общата маса, на която обядват Поливанов и артистът. При това тази случайност има принципно различни основания от случайността в „не-градската визия“ за града.

Определящо за структурирането на този разказ е, разбира се, не нравствената проблематика, а едно подсказано от артиста, уж на шега, обстоятелство: освен че се хранят на една и съща маса и по такъв начин са принудени да водят разговор, който твърде скоро се превръща в разказ на артиста за любовните му успехи, основните протагонисти са колеги, защото и двамата се занимават с копиране, тоест с техническо възпроизвеждане на модели. И ако градското присъствие по принцип притежава изострен усет към разчитане на еднаквостта¹¹, тук то е допълнително зададено чрез опита да се изведе разменната равностойност на иначе непрозрачния за другия труд. Оттук целият разказ е положен в две професионални амплоа, в които се проектира „частното“ време на протагонистите – възпроизвеждането е не само основната им движеща сила, не само единично извършван акт, но и модел на света, който те старателно култивират. Разстроен от наученото от артиста за успешната му любовна афера с Лина, Поливанов забравя прозорците в чертежите, които копира, отмествайки по такъв начин всички свои действия като израз на собствената си безизходност. Във вихъра на заучената виталност артистът не просто обявява любовта си към Лина с цитат, а чрез еквивалентния „координатен“ израз на този цитат: „страница тридесет и осма, ред

¹¹ За усета към еднаквото в света като основание на фланьорството виж: **Benjamin, W.** Über Haschisch. Novellistisches. Berichte, Frankfurt a. M., 1972, S. 51.

седми“¹². Случайността изисква разчитането на цитатното проектиране да бъде извършено публично, в присъствието на чертожника Поливанов. (Впрочем проблематиката за кодираните послания може да се интерпретира и от гледната точка на градската фолклорна култура.)

Пазейки някакви смътни спомени за намиращото се извън сферата на професионалното общуване, индивидът не само се опитва да ги интегрира в монотонния си и чужд на другите трудов делник, но и в преразказването на собствения си извънпрофесионален опит. Така чрез непознатостта на труда за другия професионалният профил се превръща в тази зададена от града територия, върху която се извършва надиграването на двамата възпроизвеждащи в „Лина“. Но в това надиграване, в което актьорът разказва, а чертожникът отнася разказаното към собствения си ракурс, позволявайки си излизане от играта (какъвто е случаят с пропуснатите прозорци), и двамата пазят илюзията за своята ролева значимост, с която контролират и владеят другия. Властовите жестове, опиращи при единия случай в примера на архитектурното, а при другия – в този на реторическото, са отслабени от ролевото им дисоцииране. В този смисъл позиционната надпоставеност на чертожника над артиста се дължи единствено на предоставената му роля да изложи наличната информация по възможност извън перспективата на личния разказ, на което той, разбира се, не е способен. Както артистът не може да излезе от режима на възпроизвеждане на наученото, така и чертожникът се съсредоточава в патетичното афектиране, което на практика реторически мултиплицира заредената с аерофобия визия на стрешения чертеж, кара го да привижда и разпознава навсякъде тази грешка. Доколкото личният разказ на Поливанов е предизвикан от извършеното убийство, а не представлява например проследяване на логиката на едно самоубийство (както би било в диaboличната схема), това е резултат от неговия отказ от разчитане на заявената обща „колегиална“ принадлежност на „възпроизвеждащите“, гарантираща определена социална идентичност. В перспективата на тази колегиална идентичност обаче очертаването на типа, което артистът прави на своя събеседник (също по индукция спрямо актуалния сектор от света, който артистът възпроизвежда), е безпогрешно: неотличаващият се с нищо Поливанов наистина не може да убие някого, той убива себе си. Интегрирането на Лина в този разказ става именно чрез артистичния ѝ талант (и на практика чрез таланта ѝ на фланьор), обединен с вече познатия от горното скициране стремеж към властово полагане на възпроизведеното и повтореното: Квазимодо е името, което тя е дала на уroda още в ученическите си години (Райчев, с. 117), а по-късно състудентите са определени от нея като „Донжуани,, (Райчев, с. 128). Включвайки се (още

¹² Райчев, Г. Избрани съчинения. Кн. 2. Разкази. С., 1940, с. 132. Оттук нататък това издание се цитира само с фамилията на автора и номера на страницата в скоби.

по-късно – срв. Райчев, с. 132–133) в инерцията на това цитиране, артистът съучаства в разгръщането на артистичната заложеност, разбирана като илюзия за способността за „проникване в характера“ и неговото възпроизвеждане. С второто убийство, което извършва, чертожникът Поливанов унищожава създадената от Лина вторична визия (Квазимодо), в която артистът е вложил допълнително значение, но все в смисъла на първообраза.

Докато в „Лина“ – независимо от беглото скициране на продуктите на възпроизводство – централният проблем се държи от волята за репродукциране на картини на света и опитите за нейното налагане над и спрямо подобния „друг“, в други разкази на Райчев самият образ на репродукцията поема приоритетните функции на повествованието. Типични примери в това отношение са разказите „Lustig“ и „Съновидения“, в които светът – представен във фазата на своето тотално разомагьосване, излъчва града като свой миниатюрен модел. В „Lustig“ не старият еврейски лихвар е двойникът на Максл (подобно на чертожника от „Лина“ и той е „неотличителен“, като в случая заслужава внимание и представянето му предимно с умалително име, както и фактът, че назованата на два пъти в разказа гостилница носи случайно неговото име), а Мюнхен от дните на голямата следвоенна инфлация. Още в началото на азовия разказ като важно предисловие са изнесени две очевидно травматични за повествователния глас теми: циркът като апотеоз на изкуствеността и чуждостта на града, осъзната (според признанието на аза) едва след загубването на работата (Райчев, с. 175–176). И по-нататък в разказа не топографските реалии са определящи за образа на градското, а паралелът с цирка (впрочем като миниатюрна проекция както на обхванатия в рамките на цивилизоваността свят, така и на града) и неговата неестественост. От една страна, от менажерията на цирка азът извежда модата на фризираните кучета („циркаджийска порода“ – Райчев, с. 191), която не отминава отличаващата се (за разлика от самия Макс) с усет съпруга на разказващия; от друга страна, кученцето Лустих прилича (според азовата позиция) изцяло на евреина Хинкелбаум, за Максл те са „едно противно същество с две лица“ (Райчев, стр. 198).

Подробният анализ на това вдвояване със сигурност предполага неговото отправяне през знаменития черен пудел във „Фауст“ и неговата корелативна обвързаност с Мефистофел, както и през романтическата интерпретация на разумните, култивирани животни. Тук обаче ни интересува как този двоен образ постига внушението за града. Освен останалите значения на инфлацията с нейната апокалиптична визия и особено с урбанизиращата я епидемичност, за протагониста от „Lustig“ тя е свързана и със знаково натоварена смяна на професията: касиерът, олицетворяващ чистата безорнаментност на разменните отношения в градски условия, принудително става помощник на евреина, който се занимава със заемане на пари срещу покъщнина. Макар и да е добре позната от романа на XIX век, в случая тази професия излиза далеч извън проблема за залагането на сантименталните стойности. С всеки изминал ден и с разрастването на епидемичната инфлация става все по-безразлично

кой и какво залага – нещо, което би имало значение за чувствителния Макс, ако той се намираше на своя територия, в романа на XIX век. Важна за тази ситуация обаче е процедурата по изнасяне на домашния интериор извън къщите, неговото „опубличностяване“, съчетано с илюзията, че този процес е обратим и пребивавалото извън дома „свое“ може да бъде върнато, откупено след време. Струпано в аукционната къща на Хинкелбаум обаче, имуществото на гражданите представлява на практика такова динамично разширение на домовете им, каквото са и градските пасаж. Сходна с пасажите като тип е и публиката на заложената къща: в тежките дни при евреина отива *всеки*. Ключовият – както за пасажа, така и за града изобщо – мотив за изкуствената светлина получава в „Lustig“ изключително силно в своята образна ситуираност решение: сред всевъзможните вещи околото на разказващия откроява настолна лампа: „тиролка с кошница на главата“ (Райчев, с. 199). Коментирането на стойностите на предлаганите вещи (и то еднопосочно, с цел открояването на тяхната подправеност) е в ресора не на Макс, а на Хинкелбаум. Макар и в този случай коментарът на аза да е спестен, доколкото една имплицитно заложена азова позиция би гласяла, че кичът се заключава именно в говоренето за естетически стойности при наличието на прагматични цели, а не в самата вещ, то все пак тази лампа-кошница напомня радикалното изтриване на ореола на вещите, снемането на магическото, илюстрирайки кризата в отказа на подръчното. Следата от отминалото значение на този предмет отново напомня изкуствеността на цирковата илюзия, но сега се явява и като своеобразен заместител на уличното осветление в бедстващия град.

Така еуфоричното (в смисъла на предсмъртно оживление) отваряне на домовете към публичното пространство поставя съизмерването на хората с вещите в равнината на едно допълнително изострено сетивно „обизкуствяване“, в системата на което се извършва подмяната на орнамента, възприеман, от една страна, като модел на онзи образец, който общността предлага на индивида за запълване (Кракауер¹³), а от друга, като „подпис на епохата“ (Брох¹⁴). Но независимо от илюстрирането на комуникативния аспект на парично-стоковите отношения, което в разказа е предметено чрез смяната на принадлежността на жената на Макс (и тя заедно с мебелите става принадлежност на евреина), независимо и от еземплифицирането на връзката на модното с модерното, все пак аукционната къща в „Lustig“ е не просто подобие на градския пасаж, а негова реплика. Защото състоянието на еуфория, което обхваща изнасящите своята покъщнина навън, само напомня опиянението на улицата. Анонимността, осигурявана както от масовото струпване на хора в аукциона, така и от обстоятелството, че семейните реликви се оказват лишени

¹³ Срв. Kracauer, S. Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M., 1977.

¹⁴ Срв. есето „Хофманстал и неговото време“ // Брох, Х. Песента на Нерон. С., 1984.

от оригиналност, в „Lustig“ представлява такава защитна реакция, на която са снети всички опосредстващи маски. От неизброимите възможности на анонимното присъствие сред другите, предлагащи на човека илюзията да бъде „всеки“, остава само прякото и индивидуално отправено послание, че човекът е „никой“.

Произтичащият от репродукцията опит, мислен едновременно като поставяне под въпрос на индивидуалното и като неговото единствено възможно реализиране в анонимността, е налице и в други произведения на Георги Райчев. За да се очертае по-добре този основаващ се на сетивното възприятие опит, както и неговата връзка с градското присъствие, е особено подходящ примерът с разказа „Съновидения“. За него също може да се твърди, че градът е двойникът, преследващ като сянка персонажа, докато персонажите, които заплитат беззащитната Опи в своите мрежи (както се говори най-често за този разказ), само аранжират предлаганите от града фобии. Случаят с визията на репродукцията в „Съновидения“ е особено подходящ заради своето любопитно комбинирание с фотографското изображение. Апелиращи към различни стратегии на визуалната симулация, снимката и репродукцията предпоставят и различни в своето жанрово конструиране разкази. Те се срещат не единствено в манипулативната целенасоченост на обкръжението, сред което се движи Опи, но само чрез нейния поглед тяхното съчетаване има травматично въздействие.

Ето за какво става дума: след като е присъствала на убийството на своите родители, Опи получава чести нервни припадъци, но и извън тези моменти е болезнено чувствителна и живее сред кошмари, като в хода на действието постепенно става ясно, че това поведение е с принципно локализируем причинител: семейната снимка. Оттук заговорниците-манипулатори играят като класическа двойка измамници от градския фолклор: единият (играещият добряка – в разказа Илинов) симулира унищожението на снимката, а другият (играещият строгия – в разказа това е мнимият вуйчо) я окачва в стаята ѝ, където именно снимката среща репродукцията. Окончателното разбулване на тази двойна игра така и не се извършва в хода на разказа, а податките за нейното провеждане са разположени на ключови за структурирането на повествованието места, например в постепенното превръщане на говоренето за „нейната [на Опи – Б. М.] стая“ в „направена за нея“ (срв. Райчев, с. 92, 106). Перспективата на обратно виждане, което системата от узнавания предполага, подготвя следното травматично разполагане на интериора в тази стая: принципно репродуцируемата снимка се оказва единствената – същата, която „защитникът“ на Опи, Илинов, все пак не унищожава, докато „картините“ са пояснени от повествователния глас като „достояние на всички бръснарници“ (пак там, с. 92). Така, докато фотографското изображение фиксира забележителното лутане на заснетия обект между присъствието и отсъствието и появява миналата действителност по чисто халюцинационен път, вместо да припомня или да възкресява, скицираната в поредицата репродукции история (Отело разказва подвизите си в дома на Дездемона и смъртта на

Дездемона) представлява пример, чието заявяване е не само демонстрация на сила, но и придава демонично измерение на личната травма чрез нейното индукционно цитиране в публичното пространство. Ако снимката е поле на съвсем определено събитие, а произвежданото в това поле послание винаги предполага наличието на един вписан текст, който се намира в самия конкретен наблюдател¹⁵, то пренендиращият за универсалност пример на репродукцията търси да инсценира у всеки външен наблюдател повече от един текст, да симулира взаимно пренаселване на принципно несводимите носители на информация.

Изложението до този момент е изцяло в дълг на една такава общоприета емблема на големия град като обществения транспорт (особено трамвая), още повече, че той присъства решително и в разказите на Георги Райчев. Като причина за подобно оставяне на заден план на това звено на засилено градско присъствие може да се изтъкне обстоятелството, че трамваят твърде често представлява своеобразна протеза на заложената другаде комуникативна матрица. Така е и в „Съновидения“, където най-отчетливото и отдалечено от халюцинирането преживяване на Опи – ужасът и удоволствието от докосването в трамвая (срв. Райчев, с. 67–69) – е функционално изнесено напред. Така в хода на повествованието това най-анонимно преживяване може, от една страна, да бъде детайлно и безпогрешно разчитано от близкото обкръжение на момичето (пръстите на госпожа Магда – срв. Райчев, с. 72 и 74; заплашителната тирада срещу градския транспорт на адвоката-вуйчо – Райчев, с. 89–90, но също и травматичната комбинация в последователността на докосванията – срв. Райчев, с. 82 и 87), а от друга, нарочно събирано в интериора, за да се обобщи в едновременно аерофобичната и клаустрофобична визия на края.

По сходен начин разказът „Незнайният“ извършва една допълнителна комуникативна ориентация спрямо фигурата на трамвая като формулираща пределния момент на изострянето на сетивата. Това изостряне обаче е предварително подготвено от двукратно рамкираното разказване, разположено в среднощния спор за „писателите-безумци“, както и от допълнителната рамка, образувана от цитирането на жанра на вестника. Впрочем именно вестникът, възприеман като макет на града, опосредстващ в своята овеществена комуникативност както търсенето и предлагането на квартири, така и съобщението за смъртта на бившия квартирант в хотела (срв. Райчев, с. 7–8 и 34), успява (преди вместилището на трамвая) в своята макетно отчетлива понятийност да синтезира дектичната подръчност – „тази книга“ и „ей там и онзи луд скандинавец“ (става дума за Стриндберг – Б. М.) се намират на едно и също място, в

¹⁵ Срв. Medicus, T. Die schwarze Seite der Schrift. Roland Barthes' Wahrnehmung der Welt durch das Detail. – In: Vom Doppelleben der Bilder, Hrsg. v. Barbara Naumann, München 1993, S. 27.

подръчната домашна библиотека (срв. Райчев, с. 7–8), и принципите на отстояване на акционния радиус на човека от тактилно посегателство.

След това далеч неизчерпващо проблема скициране на опита, свързан с възприемането на града в творчеството на Георги Райчев, може да се направи извод, че градът не се описва с фигурите на кризисното, а самият той представлява място на кризисното, на нереалното, на безкрайното препращане между означаващи, които така и не достигат до означаемо; на властващата понятийност в отношенията, финализирана в парично-стоковата равностойност; на опияняващата анонимност, чиито опосредстващи социални роли са в състояние да водят към травматичното халюциниране. Градът е и непреодолимото внушение, че към него води повече от един път.