

Едвин Сугарев

***Николай Райнов –
боготърсачът богоборец***

© Едвин Сугарев, 2007
© Издателство «Карина – Мариана Тодорова»

ISBN

Издателство «Карина – Мариана Тодорова»
София, 2007

Едвин Сугарев

**Николай Райнов –
боготърсачът богоборец**

През 1919 г., пишейки за Николай Райнов, главният редактор на сп. „Слънце“ Васил Добринов задава следните риторични въпроси: „Кой е той? Как говори? Отде черпи извори за огромните си творби? Оригинал ли е? Ценен ли е? Истински писател ли е, или е едно заблуждение цялото му дело?“¹ Въпроси риторични, защото авторът явно не очаква отговор от своите съвременници. Странно е, че повече от осемдесет години по-късно ние продължаваме да гледаме на един от феномените в нашата културна история като на нещо тъмно, загадъчно, чуждо на традицията; отбягваме да го четем – и тълкувайки го, сме готови отново да задаваме същите въпроси.

Окръжен с ореола на тайнствеността, Николай Райнов живее в културната ни памет повече като литературен мит, отколкото като реален творец. Просто сме свикнали да се вглеждаме в културното си минало през призмата на стереотипите, а той е изключение спрямо онова, което обикновено наричаме основни тенденции в литературното ни движение. Изключение е – най-външно погледнато – и неговата продуктивност: след литературния си дебют през 1912 г. с „Богомилски легенди“ (подписана с псевдонима Аноним) той издава в края на Първата световна война (след участие в нея като фронтови кореспондент) почти едновременно седем книги – „Видения из древна България“, „Градът“, „Книга за царете“, „Очите на Арабия“, „Слънчеви приказки“ (всичките през 1918 г.), „Между пустинята и живота“ и „Книга на загадките“ (1919). Следват сборници с разкази, една драма,

¹ Д. [В. Добринов] Творчеството на Николай Райнов. // *Слънце*, 1919, № 6.

два сборника с поеми, множество брошури, посветени на различни естетически проблеми или теософски въпроси, вероятно количество оригинални и преразказани приказки², „История на пластичните изкуства“ в дванадесет тома, многотомната серия „Вечното в нашата литература“, която сама по себе си представлява история на българската литература... Едновременно с това сътрудничи в периодичния печат, участва в най-горещите полемики, изнася стотици сказки в столицата и страната, повече от две десетилетия преподава история на изкуството в Художествената академия.

Видян обаче същностно, отвъд тази фрапираща мащабност, Николай Райнов е изключение, което представлява едни от духовните катализатори в нашата култура между двете световни войни. Неговата значимост може да се измери дори със самото му присъствие в нея – присъствие на личност многостранно нехарактерна, провокираща критериите за нормалност и установеност, променяща представите за обемността и перспективите на творческото „аз“, създаваща нови естетически, стилистични и тематични алтернативи. Освен това Николай Райнов е и представител на един липсващ у нас, но характерен в европейски контекст тип творец. В една литература с вековни и естествено слагащи се традиции той би звучал подобно на Херман Хесе в немската³, у нас

² Приказките на Николай Райнов, които принадлежат към българската класика в този жанр, съставляват съвсем отделна тема, която не е част от настоящото изследване. По-подробно по този въпрос виж приносното изследване на Светлана Стойчева „Приказките на Николай Райнов – между магиката и декорацията“. С., 1995.

³ Стилистично много различни, неговите текстове са тематично близки с някои от книгите на Хесе (например могат да се направят ред паралели между „Сидхарта“ на Хесе и посветените на Буда текстове от „Светилник за душата“), но примерът, разбира се, не е съвсем прецизен: нито Николай Райнов е писател от световна величина, нито пък Херман Хесе демонстрира дотолкова разностранни търсения, простиращи се в областта на поезията, прозата, теософската литература, изящните и приложни изкуства, теорията на изкуството, историята на литературата и др.

обаче прилича на пришълец, който говори на тайнствен и непознат език. Творчеството му се гради върху глъбинни културологични пластове и основно изразно средство при него е трансформацията на мита, сложното преплитане на символи и митологеми, разгънато в необичайно широк семантичен хоризонт. То предполага ниво на естетическа, философска и религиозна ерудиция, каквото българската култура от онова време не може да предложи⁴, и това разминаване между творческия му метод и възприемателните способности на неговите съвременници се оказва решаващо за адекватния прочит на произведенията му.

Със своя стил и език Николай Райнов е наистина нов и непознат, но мирогледната основа на творбите му е близка до някои актуални дилеми за българското изкуство от онова (а и не само от онова) време: например отношението между изкуството и действителността, или между твореца и неговата публика. Съществува очевиден резонанс между идеите на Пенчо Славейков и неговите. Ала докато Славейков ратува за хармонична, цялостна и надмогваща съмненията личност⁵, Николай Райнов превръща дуализма в продуктивна естетическа и философска категория⁶. Двой-

⁴ Редно е да припомним, че когато излизат първите му книги, безспорните авторитети в българската проза, формиращи и читателските очаквания, са Иван Вазов, Елин Пелин, Тодор Влайков, Г. П. Стаматов и въобще автори, които не подлагат на съмнение каноните на реализма в прозата.

⁵ В основните му произведения от „Епически песни“ (като „Cis moll“, „Сърце на сърцата“, „Химни за смъртта на свръхчовека“ и др.), както и в „Кървава песен“ креативните, творчески фигури имат ясно осъзната цел и воля да надмогнат препятствията по пътя си – и са готови да го следват неотлъчно дори когато са самотни и обречени. Не е така с героите на Райнов, които най-често се отклоняват от своя път, тласкани от непреодолими инстинкти, съмняват се в своята правота – а сетне изстраждат своите отклонения и съмнения.

⁶ В някакъв смисъл това става под влияние на представите му за боготомското движение и въобще на дуализма в различните езотерични течения, оказали се ключови за създаването на неговия художествен свят. Същевременно обаче немалко влияние върху текстовете му оказва будизмът, осмислящ човешкото битие като надмогване на дуалността.

ствеността не е пречка, а предпоставка за себеутвърждаването и себенадмогването: неговите герои са разпънати между мит и реалност, между Изтока и Запада, между „някога“ и „днес“, между милосърдието и правото на силния. А еретичното начало, мислено не само като бунт срещу осветеното от канона, но и като нагласа на съзнанието, подлагашо всичко на съмнения и тласкано от неутолима жажда да изпита всичко, да прекрачи всички граници, и съществуващо не само като прецедент в националната история, но и на индивидуално ниво – като светоусещане, възможно навсякъде и винаги, е основният мотив в повечето му произведения; то е и техният креативен и съотносим със социокултурната реалност елемент. В цялото си творчество Николай Райнов е *боготърсач* – доколкото търси божественото в човека и го разглежда като върховна и обвързваща всичко съществуващо еманация на духовното. Но той е и *богоборец* – тъй като в контекста на всичките му текстове можем да доловим бунта срещу авторитетите от всякакъв ранг, нетърпимостта към догмите, формиращи една опошлена и еднозначна представа за мита и историята, и нахърняващи представата за човека като свободен дух, който гради съдбата си чрез собствените си дела. Затова дуализмът между боготърсаческото и богоборческото начало е реалният дуализъм в съзнанието на неговите герои; същият дуализъм оформя и собствената му съдба, и парадоксалното му присъствие в литературата.⁷

Писателят използва системата на митологичното мислене, вмествайки я в рамките на друга система – на художественото творчество, за да я използва като градивен материал и като носител на дълбоко закодирано авторско послание. По-важна обаче за него е способността на мита да се трансформира и реконструир-

⁷ В цялата история на българската литература няма друг автор, чието творчество да е тъй напрегнато към трансценденталното и мистичното, в същото време той е и първият български писател, отлъчен от църквата – сиреч от официозната институция на трансценденталното и божественото – за поругаване на нейните норми и догмати.

ра, да поема нови съдържания чрез своята универсална знакова символика, неговата неподчинимост на линейното време, възможността да бъде осмислен от една етнически и исторически обособена общност, като едновременно с това съхрани обвитите в тайнственост знаци на изконното и универсалното⁸.

Опирайки се на тези възможности на мита, Николай Райнов създава образна и символна система, която прилича на безкрайни отражения; и не веригата от преобразувания, а точно наслагването е основната му закономерност. Синкретичната естетика на писателя използва тази закономерност, ала по качествено нов и чужд на митологичното съзнание начин – и по начин, който е твърде близък до този на модернистичното изкуство. Той е не вътре в системата от митологични значения, не се чувства обвързан с нейната обусловеност, контекстуалност и вътрешна логика, а извън нея – творческата му свобода е във възможността свободно да пренарежда знаковата система на световната митология, да смесва различни нива от спираловидното ѝ развитие, да реконструира закодираната в отделни митологеми цялостност и да прави това в зависимост от собствените си мирогледно обосновани намерения, привнасяйки нови, чужди на цялата митологична система интелектуални, естетически или формални компоненти⁹.

⁸ И като паралелно с това съхраняване ги предаде напред през времето: за Николай Райнов митът е хранилище за световните тайни, шанс те да бъдат раздавани отново и отново – от достойните и посветените.

⁹ Този метод е донякъде заимстван от различни окултни автори, както и от основателката на теософското движение Елена Блаватска, която и в „Разбулената Изида“, и в „Тайната доктрина“ прави точно това: наслагва доста произволно визиите и посланията на най-разнородни религиозни митове, опитвайки се да докаже тяхната съвместимост и единосъщност на едно по-висше окултно равнище на осмисляне. Различното при Райнов е, че при него същият този процес на наслагване е отворен както към мистичното, така и към индивидуално-психологическото, осмисляно не само от гледна точка на митологията, но и като визия и същевременно алтернатива на неговата съвременност.

Изтръгнати от привичния си контекст, преосмислени или стилизирани, митологичните ситуации и персонажи се превръщат в супертекст¹⁰, който въздейства чрез напрежението между своите запазили по нещо от първоначалното си значение фрагменти и който трябва да бъде не само прочетен, но и разгадан: той застава читателя да избере една от многото възможни интерпретации. Читателят е оставен да броди между смисъла, носен от отделните митологеми сами по себе си, и смисъла, придаден им от автора – чрез тяхната трансформация, наслагване и обобщение. Титулуваният от литературната традиция „разказвач“ липсва¹¹ – и така от читателя се изисква не пасивно вслушване в наготово изтълкуваното, а активно отношение. И той има две възможности – или да стане съучастник на автора, или да захвърли книгата. Ще дадем само един пример за това: в „Градът“, редом с множеството сложно преплетени старозаветния и новозаветни митове, е още и митът за аргонавтите, преплетен с мита за древноегипетския бог Ра, зороастрийските митове, митът за Атина Палада, елементи от митологията за крал Артур, будисткото схващане за Майя, атрибуту от практиката на черната магия и прочие. Резултатът е пъстър и объркващ, вложеният смисъл се мени в зависимост от това, какъв ключ ще бъде приложен към него: дали основата на прочита ще бъде митологична, астрологична, фройдистка, екзистенциалистка и т.н., а използването на само един ключ води неизменно към извода, че той е недостатъчен. Алтернативността, характерна за повечето му произведения, обезсмисля всякакви опити за еднолинейно тълкуване. Тя е в пълно съгласие с основ-

¹⁰ В случая под това понятие се разбира както наслагването на различни митологеми в един качествено нов и несводим към ничий религиозен канон текст, така и вмъкването на паратекстови елементи, скрити и открити цитати, наличието на различни и понякога конфликтни метатекстови пресичания и стилистични характеристики, отправящи към един или друг познат образец.

¹¹ Разбира се, прозата на Райнов също „разказва“ случки и събития, но най-често липсва гледната точка на всезнаещия автор, който обяснява на читателя какво се е случило в неясните и заплетени ситуации.

ната концепция на писателя: за дуалистичния характер на човешката природа, за вечната борба между антагонистичните начала като основен двигател на човешкия дух. Тази концепция определя същността на главния герой на Николай Райнов – все едно дали той се казва Сатанаил или Исус. Той няма място в галерията на героите-характери – психологически наситени, индивидуализирани и живи, т.е. правдоподобни. Героят на Николай Райнов е резултат от една друга тенденция – насочена към абстрахиране от всичко случайно и индивидуално, чиято цел е да се достигне до героя-символ, героя-маска и героя-идея¹².

Проявленията на тази тенденция могат да се проследят в нашата литература от Стоян Михайловски през Петко Тодоров, Пенчо Славейков и Николай Райнов до някои търсения на литературния авангард – например при Светослав Минков и Чавдар Мутафов. В съгласие с нейните закономерности героите на Николай Райнов, независимо доколко живо и релефно изпъкват пред нас, са деиндивидуализирани още по своя замисъл: те са протагонисти на идеи, въплъщения на различия гледни точки към човешката същност; те представят човешкия дух като надличностна и многопластова универсалност, а не социално и исторически детерминирания човек.

Творчеството на Николай Райнов е ярък и изчистен израз на два основни естетически принципа, защитавани не само от него непосредствено след Първата световна война – на декоративността и синтетичността¹³. Естетиката му следва принципите, на които се подчинява и художественият му мироглед и в които синте-

¹² Тази своеобразна деперсонализация на неговите герои, свеждането им до протагонисти на определена представа за отношението между материално и духовно, респективно земно и божествено, е в съгласие с градената от него „декоративна“ естетика. По-подробно по този въпрос виж в главата „Декоративният стил“.

¹³ Същите принципи защитават още Гео Милев, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов и др.

тичността играе особена, водеща роля. В това отношение търсенията му са съзвучни с тези на авангардното ни изкуство след войната¹⁴.

На езика на литературата Николай Райнов „превежда“ основните принципи на декоративното изкуство, изискващи условност, стилизация, символна извисеност и орнаментална структура на художественото изображение. На практика става дума за съгъстена фрагментарност, за отпадане на всички излишни подробности и същевременно за рамкиране с метафорични орнаменти¹⁵, за насищане на образността със символно съдържание и преди всичко за недоизказаност, за ограничаване на ролята на фабулата, за преимущество на асоциативно свързаните знаци и митологеми пред причинно-следствените нишки, организиращи литературния текст. Неговите герои не извършват, както в традиционната проза, естествени и характеризиращи ги действия на фона на естествената си среда. Тяхната среда е особена: изградена е не от предмети, а от културни знаци; в нея те се превръщат в знаци и жестовете им придобиват символични, често култови значения¹⁶. Ситуациите са винаги рамкирани, силуетите на героите са очертани от прецизната мозайка на символно-образния свят, всеки фрагмент от който не значи нищо сам по себе си, а винаги

¹⁴ Самият той, както с програмните си текстове като „Изкуство и стил“, „Символ и стил“ и „Източно и западно изкуство“, така и с част от своите прозаични творби („Градът“, ред разкази от „Сиромах Лазар“ и „Счупени стъкла“) попада в контекста на авангарда, без обаче да се ангажира с пристрастия към което и да било модернистично течение.

¹⁵ Тези орнаменти имат понякога бароков характер и създават основателно впечатлението за претрупаност; те обаче нямат описателни, а именно декоративни функции – и играят ролята на своеобразни „накити“ на речта, означавайки нейното максимално отдалечаване от „естественото“, сиреч от разговорното.

¹⁶ В този смисъл би могло да се каже, че в ранните текстове на Николай Райнов често няма действие, а има ритуално действие; и няма реч, а има заклинания, магически формули или енигматични рецитации, придружаващи свеценоедействието на неговите герои.

насочва към нещо друго; енергията на тези герои се създава именно от напрежението в окръжаващата ги символика.

Стилът на Николай Райнов не е само и просто декоративен, той е и иконографски, доколкото е топографски неопределим, тъй като писателят свежда и персонажа, и действието, и фона на това действие към едно целенасочено конструирано единство, заличаващо конкретността и търсещо определени символни значения. Многото рамкиращи предметни описания, респективно метафори, създават плътен ореол от културни знаци около героите и конструират в своята цялост едно наситено с особена атмосфера пространство, което условно би могло да се нарече сцена на ритуалното действие. Защото това, което вършат или говорят героите на Николай Райнов, е много по-близо до представата за ритуал, отколкото до реалната житейска или историческа ситуация. Лицето, извършващо ритуала, е априори деиндивидуализирано, неговото слово е наситено с трансцендентална метафорика и неговите жестове имат подчертано символно значение.

Творчеството на Николай Райнов е свидетелство не само за „друг“ стил, но и за друг език, за качествено нова форма на художествено изразяване. То не разказва, то превръща разказаното в притча или по-скоро реконструира предварително избрания митологичен сюжет така, че той да получи универсално, притчово значение¹⁷. Тъй като притчата винаги универсализира, сиреч въздига една случка или ситуация над нейната пространствено-времева обусловеност, за нея индивидуализацията е почти излишна – от значение е функцията, която изпълняват героите за постигането на нравствената истина, както и техният митологичен или

¹⁷ Има структуроопределяща разлика между мита и притчата: митът функционира в една система от взаимно помнещи се и взаимно обуславящи се герои, действия и последствия от тези действия, докато притчата е универсална морална или религиозна истина, предадена чрез една изолирана и най-често битова случка, която може да бъде положена в произволно време и в произволно пространство.

исторически ранг¹⁸. Трудно е все пак да се твърди, че всичко написано от младия Николай Райнов е притча: неговото творчество е твърде разнообразно, за да позволи подобни генерализации. Ала няма да бъде пресилено, ако кажем, че за ранната му проза притчовият изказ е родов признак, че тя съвсем очевидно се стреми да използва възможностите на този пралитературен жанр, без обаче да се придържа стриктно нито към библейския, нито към източния тип притча – а използвайки тяхната сюжетна канва и свързаните с нея асоциации, свободно преобразува сюжетите им и кръстосва притчата с други жанрови форми.

Синтетичността у Николай Райнов винаги съотнася конкретното към абстрактното и издига героя до символ или до иконичен знак на някаква надличностна общност, в чиито черти може да се разкрие и отношението на самия автор. В този смисъл творбите му са винаги синкретични и синтетични: и със стремежа си към абстрахиране от всичко конкретно и случайно, и с постоянното присъствие на иносказателни елементи, и с притчовия си (а не аналитичен) изказ, и – не на последно място – с декоративния си стил и език.

В крайна сметка най-адекватният прочит на Николай-Райновите произведения е тоталният прочит – интерпретацията им не като феноменологично обособени цялости, а като фрагменти от една обща картина, която се стреми да очертае един абсолютен, философски натоварен модел на човешката същност, човешкото съществуване и поведение. В най-дълбоките си пластове този модел се отнася не към миналото и съвременността, а към бъдещето, защото се стреми да прозре чертите на един нов тип човек – човека на бъдния ден, надмогналия себе си, духовно самоопределящия се, свободния от всякакви материални и емоционални

¹⁸ Ако изобщо има такъв – както е в различните разклонения на индуизма, където герои в притчите са митологични фигури; или в дзен-будизма, където пък герои са реално съществували дзен-будистки мъдrecи и учители; но може и изобщо да няма такъв – както е в повечето притчи на Новия завет например.

обвързаности. Търсейки неговия абстрактен, но доловим под всеки лик образ, можем да проследим как се изменят чертите му в различните произведения и да очертаем траекторията на тези промени – траектория, която отговаря на еволюцията на самия автор.

В три от ранните му произведения, образуващи тематична и стилистична цялост – „Богомилски легенди“, „Градът“ и „Между пустинята и живота“, този универсален модел е очертан чрез напрежението в отношението или, по-точно казано, съизмеримостта между конкретния, зависим от средата си и подчинен на съдбата си човек и надвластния спрямо него универсум. Тази тематика, на пръв поглед безспорно съвпадаща с проблемите на теологията, дълго време е предопределяла резервите на критиците спрямо ранното му творчество, определяно като нещо тъмно, езотерично, мистично, почти богословско¹⁹. В същото време неговите интерпретации са драматично, дори драстично различни от теологическите – и неговите герои, като се почне от Сатанаил и се свърши с Исус, са преди всичко образи на *бунтуващия се човек*, визии на отказа да се съобразиш със собствената си предопределеност и на цената, която се плаща за този отказ.

Това, че Николай Райнов борави с религиозно-философски категории, е безспорно, по-важно е обаче какъв смисъл иска да изрази чрез тях. Мистицизмът за него преди всичко няма нищо общо с религиозността в обичайния, църковен смисъл на думата. В беседата му „Мистицизъм и безверие“²⁰ четем: „Аз не говоря за вярващ, а за мистик, сиреч за човек, който се стреми да осъществи това, що е предмет на неговата вяра, да се слее с онова, в което вярва, да се уподоби на своя жив или въображаем идеал, да стане едно с онова, що тачи най-високо.“ Иначе казано: в контекста на неговото творчество вярата няма нищо общо с нормите и

¹⁹ Парадоксално е впрочем, че подобни упреци са отправяни към единствения български писател от първата половина на XX век, отлъчен от православната ни църква за богохулство.

²⁰ Райнов, Н. Мистицизъм и безверие. С., 1925.

догматите на християнската църква: тя е активно търсене на идеалното, а не сляпо следване на посоченото като идеално²¹. Във връзка с това е обяснима неговата ненавист към всякакви външни атрибути на религията: вярата е следване на духа и отрицание на закона, надмощие на нравствеността над скрижалите. На това разбиране се дължи и интересът му към богомилската ерес, и неговото предпочитание към съмняващия се в своята мисия Исус, а не към слепия проводник на божествената воля Мойсей. Еретичността обаче съвсем не се свежда само до отказ от религиозната форма: самото ядро на религиозното съзнание е коренно преосмислено, монотеизмът е интерпретиран в една доста по-абстрактна и доста по-модерна форма, която отказва да се съобрази с представата за Бога като създател и нещо като голям шеф на вселената. В представите на Николай Райнов Бог не се покрива толкова с думата „един“ – по-скоро Той е навсякъде, а чрез Него се назовава самото единство, или поне стремежът към него. Бог трябва да бъде търсен в душата на човека, а не извън нея, тя самата е Царството Божие, чието осъзнаване и осмисляне е достъпно само за силните духом – и това е същностно послание на автора: Бог е единството, духовната разкрепостеност и свобода, постигнати по пътя на себенадмогването.

Подобни концепции можем да открием в творби от различни периоди на творчеството на Николай Райнов. „Ето моята личба и моето знамение: Царството Божие е във вас!“ – казва Иешу в „Между пустинята и живота. И още: „Духът на бога и духът на човека са едно... Богът живее в човека, духът на човека живее в бога: онзи, който се е въздигнал до духа, живее ведно с бога.“ „За Бога няма мъртъвци. – казва отец Йоахим, един от многото отшелници в разказите на писателя. – За Него всичко е живо, защото Той живее във всичко.“ А хан Аспарух заявява категорично: „Човек самин си твори бог – и вярва – и път нагоре.“

²¹ В този смисъл и неговите герои не толкова вярват в Бога, колкото сами искат да бъдат богове.

Така религиозната основа на творбите на Николай Райнов се оказва антропоцентрично ориентирана. „Човечеството не живее с догми, а с истини“ – пише той в една статия²², показвайки как трябва да бъде търсена истината под повърхността на религиозния мит: „Що е Възкресението? Не е ли победа над тъмните сили, над търгуващите в храма, над синедриона от слеповерци, милиардери, пилатовци и фарисеи? Не е ли възкресението начало на онова време, когато човекът – надвил законите на грубата вещественост – ще се чувства напълно свободен: свободен да мисли, да твори, да облекчава страданията на другите...“ В тези публицистични редове се долавят механизмите на неговото творческо мислене: митът трябва да се тълкува като притча за една осъществима в мащабите на човешкия свят промяна. Навярно затова въпреки „тържествения библейски стил“, както обикновено го определят критиците, въпреки орнаменталните метафорични натрупвания и бароковия лиричен език „Богомилски легенди“, и „Градът“, и „Между пустинята и живота“ са произведения с изявена драматична напрегнатост, с динамика на гледните точки – и най-вече непрестанен сблъсък между доброто и злото: една битка, във и чрез която се променя и възраства човекът, но и която на практика означава едно – да застанеш срещу съдбата си.

Тази цялостност и единството с Бога, формулирани мирогледно като крайна цел на човешката същност, се оказват недостижими, а илюзията, че в някаква идеална ситуация или някакво далечно бъдеще могат да бъдат постигнати – болезнено недостатъчна. Неговите герои са мъчително раздвоени и изстрадват своите раздвоения; въпреки „божествения“ контекст на своето съществуване те са способни да вярват в илюзии, да правят грешки, да изпадат в отчаяние²³. В противовес на иконописното изображение, канонизирало като свой принцип застиналостта, душите на

²² Райнов, Н. Голгота и Възкресение. // *Лум.* глас, № 429, 5 апр. 1939.

²³ Това важи с пълна сила и за неговия Иешу от „Между пустинята и живота“ – и е една от основните причини за нетърпимостта на църквата към този роман.

апокрифните му антигерои се гърчат, разпнати между обичта и омразата, между отчаянието и надеждата. Светът на техните мисли и чувства е и свят на раздиращи ги противоположности: в тяхното съществуване обаче е и силата, която движи нещата, чрез която се осъществява вечният кръговрат – доброто и злото, началото и краят, мъжкото и женското начало, тленното и духовното. Пътят към надвластния, единен човешки дух, към „световната душа“ е и път на страданието. Не съществува „абсолютно“ и изначално добро; нещо повече – и пукнат грош не струва онова добро, което не е извървяло пътеките на злото. Истините „не се дават даром – нито се отронват в ушите на избраниците от щедрите уста на бога, нито пък са запечатани во веки веков върху каменни скрижали: вечните истини са лъжи“.

Героите от ранните книги на Николай Райнов само привидно са облекли одеждите на библейския мит, далечната история, източната притча и екзотичната приказка – те са всъщност негови съвременници. Именно това е интересното при него – кръстосването на митологичния и образен свят и философските концепции из западната култура. Гласът на Мойсей гърми с интонациите на Ницшевия Заратустра, подобна реч се отронва и от устата на Исус, у когото ницшеанските проповеди се редуват с будистки по дух прозрения. Християнство – будизъм – ницшеанство: това е основата, върху която се градят ранните му произведения; основа, обогатена и с различни „странични“ аспекти, изграждащи сложни, противоречиви и проблемно наситени идейно-естетически конгломерати. Тя именно предполага усложняващата, но и обогатяваща неговите образи многоплановост, както и раздвоеността на героите, стремящи се към онова възделено единство, което авторът е закодирал в най-дълбоките мирогледни пластове на своите произведения.

Началото на „Богомилски легенди“ например е апология на творящия дух, който стои над доброто и злото и отказва да се съобразява с морални конвенции от всякакъв характер. В лицето на Сатанаил и Каин е предпочетено активното, творящо нови све-

тове зло пред пасивното, следващо дадените свише норми добро. Мойсей проповядва философията на силния и безпощадния – противостоят му обаче Исус, чиито слова са отправени към бедните, слабите и угнетените, и Балтазар, който изкупва с тридесет години робство своя дар на влъхва – дар, символизиращ човешкото милосърдие и жертвоготовност. В „Между пустинята и живота“ обликът на Исус е ядро, обединяващо ницшеанското „Бог е мъртъв“, будисткото „всеки може да стане Буда“ и християнското хуманистично начало „Бог е любов“; неговата фигура слива в *една личност и едно съзнание*, боготърсача и богоборца. Ала тъй като началата, които изграждат това съзнание, са въпреки всичко антагонистични, и самото то остава неединно и незавършено – способно да греши и да се лута, да изпитва съмнение и отчаяние. То е преди всичко раздвоено, болезнено преживяващо своята съвременност съзнание, напълно съотносимо със съзнанието на съвременния човек.

Трябва изрично да подчертаем, че въвеждането на една или друга философска проблематика в прозата на Николай Райнов в никакъв случай не става механично и безболезнено. Например безспорно е влиянието на Ницше върху неговата проза, но той е и един от авторите, при които можем да говорим за специфично български прочит на ницшеанската философия. Нека се вгледаме само в неговия роман „Между пустинята и живота“. Трудно може да бъде измислен по-дързък творчески проект: върху лицето на Исус се появява маската на Ницшевия Заратустра; слети са два образа, драстично противопоставени от културните конвенции – Божият месия и пророкът на новото време, рицарят на милосърдието, за когото любовта към ближния е основна нравствена категория, и един от централните протагонисти на вярващия само в себе си антихрист, възвестил края на ортодоксалния теологизъм с думите: Бог е мъртъв. Ако се замислим обаче, ще открием, че подобни асоциативни връзки съвсем не са изключение в тогавашния културен контекст: та нали Пенчо Славейков сравняваше „Тъй рече Заратустра“ със Светото писание, а вместо него

Димчо Дебелянов я носеше във войнишката си раница... Можем да си припомним и думите, написани от младия Гео Милев в едно писмо до баща му от 1914 година, според които Ницше е ни по-вече, ни по-малко „брат на Христа, втори син на Мария Дева“²⁴.

Със своя роман Николай Райнов въплъщава тези явно плуващи в съзнанието на тогавашните интелектуалци асоциации: и чрез сливането на Христос и Заратустра той апострофира не само филистерското съзнание, в което те са непреодолимо разделени, но в някакъв смисъл и самия Ницше: така както преди това го бяха възприели и апострофирали и Пенчо Славейков, и Димо Кьорчев. „Българският прочит“ на „Тъй рече Заратустра“, направен от най-същностните ни творци в първите десетилетия на века, подобно на нашия, далеч не е единствено възможният: той е в някакъв смисъл доизписан и доизваян от реалностите по времето на техния прочит. За тях, както и за европейския художествен елит, Ницше е човекът на бунта, единствената алтернатива спрямо онази вече фалшифицирана общност, в която те долавят дъха на разложението: европейското общество от годините около Първата световна война. В сборния образ на свръхчовека, очертан от тогавашната българска култура, акцентът пада не толкова върху волята за мощ, презряла нравствените критерии, а върху бунтовния порив на самотния срещу всички конвенции на общността, върху гордото страдание на надмогващия себе си, върху саможертвата в името на бъдния човек.

„Тъй рече Заратустра“ е произведение, което не избягва, а възславя противоречивостта; то е по принцип алтернативно и пак по принцип изключва всяка възможност за еднолинеен прочит. Това позволява, но и задължава всеки да намери своя ключ към неговото послание, защото тази книга предполага не асимилиране, а тълкуване, тя поставя своя читател пред необходимостта от избор. Именно такъв е и моделът, по които Николай Райнов изгражда своите книги, което обаче не означава, че той следва сълюпо

²⁴ Цит. по: Милев, Г. Съчинения. Т. 3. С., 1976, с. 306.

и дословно идеите на Ницше. Неговият свръхчовек е различен – дори самото му сливане с дълбоко вкоренения в своята митологична същност Исус е вече апостроф към традиционното тълкуване на Заратустра. Можем да кажем, че Николай-Райновият Иешу е много повече човек (така е и определен навсякъде в романа – като Човек с главна буква), отколкото свръхчовек: той е само път към свръхчовешкото, той е и *победеният* по този път. Той например е способен да се съмнява в своята мисия, да се отчайва и дори да се самооплаква – нещо принципно немислимо за Заратустра.

В една доста по-късна беседа, издадена под показателното заглавие „Блян ли е свръхчовекът?“²⁵, Николай Райнов спори с елементарното тълкуване на „Заратустра“, с тези, които виждат само „нравственото чудовище на Ницше“ и „себелюбивия изрод, надарен с исполинска и жестока сила, който се стреми всичко да обсеби и да покори света, че да издигне над него престола на своето презрение“. Неговият прочит е друг: „Не е ли досущ разумно да се предполага, че свръхчовекът като образ е стилизация на нашия блян за съвършенство.“ За него свръхчовекът е преди всичко „нравствено същество“ и същността му е „върховно общочовешко благо, тъй като той не принадлежи на себе си, а на всички, не живее за себе си, а за другите“.

И героите му наистина не принадлежат на себе си: за разлика от Ницшевия Заратустра, чиято концепция предполага създаването на свръх-аз на мястото на нивелираната, обезличена в колективното съществуване личност, те влагат в идеята за „себенадмогване“ и „себевластие“ по-друг смисъл: отказ от азостта, пречистване от суетата на онзи конгломерат от страсти и заблуди, който така често погрешно определяме като „индивидуалност“. Не случайно според Иешу „колкото повече свое отхвърля човек, толкова по-близо стига до Царство небесно“. Разбира се,

²⁵ Райнов, Н. Блян ли е свръхчовекът? // Райнов, Н. Днес и утре. С., 1925, с. 46–85.

тази идея не е развита праволинейно и непротиворечиво, по-скоро гордостта на себевластника и самопожертвувателната любов на сина Човешки са отново двете дуалистични начала, ала мостът между ницшеанската и будистката концепция за „себенадмогването“, макар в неустойчив, вече съществува.

Проблемът за твореца и неговото дело е един от основните в творчеството на Николай Райнов. Поставен е още в първите „Богомилски легенди“, тези за сътворението на света. Тук отчетливо изпъкват двата му основни аспекта. Преди всичко същността на делото не е в това една идея да бъде vyplътена чрез въображението в художествен факт, целта не е увековечаването ѝ в застинали художествени образи²⁶. Творческото дело според Николай Райнов трябва да се разбира далеч по-универсално: като сътворяване на нов свят. Частното сътворение е плод на суетата – можем да разберем защо богомилите презират писаното слово: защото силните духом пишат на огън. Не по-малко същностен е и другият аспект, засягащ дуалистичната природа на творческия акт: плод на бунт, той по необходимост съдържа и зрънце сатанинска енергия. Абсолютното добро (в лицето на Йехова) е затворено в себе си; то е серафично, самодостатъчно – и затова не създава нищо. Ето защо Сатанаил е създателят на човешката вселена: злото е активното начало, първозданият тласък на сътворението. Творчеството използва тази енергия, но неговата задача не се изчерпва с това, то трябва и да я преодолее, да достигне свръх нея, до доброто, но не за да го филтрира, а за да го разпознае. В творческия акт доброто се идентифицира със стремежа, а не с постигането, и самото разпознаване е насочено в много по-голяма степен към сливането с праначалата, към осъзнаването на тяхното

²⁶ В това отношение е важно да се имат предвид и идеите на теософията, както и традициите на окултните науки, които са имали определено въздействие върху творчеството на Райнов. В „Тайната доктрина“ Елена Блаватска тълкува Сатанаил като „олицетворение на абстрактното Зло, което е оръдие на кармичния закон“ и подчертава неговата неразривна преплетеност с човека. Вж. **Блаватска**, Е. Тайната доктрина. Т. 2. Кн. 2. С., 1995, с. 48–49.

единство, чиято основа е единствено възможната за пълнокръвното съществуване.

В тази фаустовска по дух идея за творещото аз злото е осъзнато като негативна стойност единствено когато е неразпознато, когато творецът бива изкушен и съблазнен, когато привидността е скрила под себе си действителните същности. Осъзнато като зло, самото зло се превръща в необходимо условие за съществуване на доброто, на креативното начало – сила, която осмисля и активизира творческите усилия. В българската литература не липсват концептуални текстове (друг е въпросът, доколко те наистина са това, което претендират да бъдат). Повечето от значителните ни писатели са се погрижили да завещаят свой, повече или по-малко оригинален творчески манифест. Но едва ли някой друг е осъзнавал сложността, противоречивостта, болезнеността и парадоксалността на това, което наричаме творческо съзнание, в онази степен, в която я осъзнава Николай Райнов. Съвсем не е случайно, че тази проблематика е залегнала в най-противоречивото му и енигматично произведение – „Градът. Поема на тайните“.

Ако трябва да потърсим художественото послание на тази книга, която на практика третира отношението на твореца към делото, то може би е следното: пътят към съвършенството е не в постигането и неговото отстояване, а в надмогването на постиганатото; в мъчителния устрем към нови духовни пространства – тленно е всяко познание, нетленен е само стремежът към него, и всеки градеж крие в себе си пукнатините на бъдещата разруха. Изведена от пределите на Майя, vyplътена в каменните кули на „Вечния“ Град, тайната престава да бъде тайна; зад девствените ѝ допреди миг черти вече прозира лицето на Вечната Блудница. Подобна идея може да се тълкува и като пламенна проповед на херметизма, но това е само едно от многото възможни тълкувания. Притчата със седемте аргонавти, поели в златна лодка към слънцето, насочва към друго: когато те стигат до него, то вече е черно като въглен, мъртво; когато отчаяни се връщат на земята, то отново грее над тях. Смисълът е – нещата имат стойност само

докато са все още цел, докато са отвъд пределите на непостижнатото и докато сме все още способни да вложим в тях нов, различен и алтернативен смисъл. Под нашето докосване те се превръщат в сенки и руини – и единственият ни шанс е да продължим напред – към бъдещия град, който проблясва като мираж в последните редове на книгата.

В залеза на своя живот Николай Райнов започва нова серия романи, от които излиза само един („Кръвожадни“, 1948). В случая интерес представлява мащабът на самия замисъл: предвидената поредица (написани, само започнати или скицирани са около 20 тома) е трябвало да обхване цялата човешка история – от първобитния човек до съвременността. Структуриращият и интегриращ принцип е прераждането (абсолютно погрешно тълкуван от тогавашната критика) – т.е. пътят на един човек през времето. Личността е ос, върху която се нанизват различните епохи, тя е активният, обогатяващ се и развиващ се елемент. Времето може да бъде показано само чрез проекцията на индивидуалната човешката същност; в неговите социални, нравствени и духовни пространства индивидът е микромодел на съществуващата обществена действителност – но и силата, призвана да влезе в диалог с нея, да я апострофира и промени.

Това е впрочем и причината, поради която цялото творчество на Николай Райнов тендира към мита и пренебрегва историята (а доколкото я използва, я насища с митове – дотолкова, че тя престава да бъде вече история²⁷); дори нещо повече – отхвърля тем-

²⁷ „Видения из древна България“ и „Книга за царете“, двете основни „исторически“ съчинения на Николай Райнов, всъщност използват историята само като повод, за да облекат в нова плът основните въпроси в цялото му творчество – за тленното и духовното, за божественото и човешкото, за свободната воля и предопределеността, за дълга и страстта, за акта на сътворяване като акт на саможертва. Тъкмо поради тази причина той насища и речта на своите герои, и ситуацияите, в които те попадат, с митологични отблясъци, чиято роля е да активизират паметта за универсалните митове и да успоредят историчното и митологичното в съзнанието на читателите.

поралната обусловеност, връща се към онзи извънвременен и постоянно повтарящ се кръговрат, в който времената се наслаждат и събитията се повтарят на нови и нови равнища, следвайки принципа на спиралата. На практика и в този мегапроект Николай Райнов се опитва да повтори на ново ниво това, което вече е осъществил с цялото си дотогавашно творчество. В наистина грандиозния мащаб на този замисъл се крие нещо много характерно за миросгледа на писателя: идеята за разгърнатия във времето герой, в различните произведения поставен в различни ситуации и времеви пластове и интерпретиран от различни гледни точки.

Прозата на Николай Райнов има, както всяко същностно произведение на изкуството, за свой център човека, ала не конкретният човек, а един тотален, абстрактно-философски модел на човешко поведение, спрямо който времето не е нищо повече от декор за поредното действие, за поредния акт на екзистенциалната драма. Личностното в неговите герои се покрива с едно вариращо, но онтологично по своя характер разбиране за човешката същност въобще. Конкретният герой е поставен в конкретна среда (колкото и неопределена и разколебана да е тя, колкото и размита да е от разбягващите се митологични асоциации), ала дълбоко закодираната цел на автора е чрез наслаждането на герой върху герой и среда върху среда да достигне до абсолютните закони на тяхната взаимозависимост, до изконните белези на човека като нравствено, социално и духовно същество.

Сам по себе си този план изглежда утопичен, но се оказва художествено продуктивен в своето осъществяване – може би дори независимо и против първоначалните намерения на писателя. Траекторията на неговата проза се движи от безвремието на мита през историческата определеност на древността към съвременността, и от това движение по необходимост следва развитието от абстрактното към конкретното. Същевременно творческият метод изисква абстрахиране от всяка конкретност – било чрез перспективата на символа и мита, било чрез универсализиращия я

притчов изказ, било чрез оформящия езика метод на стилизацията. От взаимодействието между тези две до голяма степен несъвместими тенденции се ражда неговият творчески свят; свят, в който не важат привичните закономерности, в който почти всичко е насочено към някаква по-универсална, надхвърляща неговата собствена същност цел.

Тази цел обаче не може да бъде постигната без противодействието на това, което съвсем условно можем да наречем „среда на съществуване“. Ето защо и човекът в неговите произведения се осъществява не чрез съгласуване и приспособяване към обгръщащите го реалности, а чрез тяхното преодоляване²⁸ – авторът винаги има предвид една друга, надвластна нему идентичност, която е вложена в човешкия дух – като мечта, жажда, надежда. Ала колкото и „освободени“ да изглеждат неговите герои, те в крайна сметка се оказват и зависими, и ограничавани от средата, в която съществуват. Това, което интересува Николай Райнов, е именно техният бунт спрямо тази зависимост, бунт, разгръщаш се не толкова в реалното действие, колкото в духовни дилеми: и на практика неговите винаги бунтовни герои се бунтуват и срещу себе си. Спорят идеалната същност, чрез сливането с която се постига идентичност със себе си, и дълбоко вратналата във времето човешка съдба, осмисляна като предопределеност: този спор е изконно необходим, във и чрез него съществува човекът – без него развитието е невъзможно, примирението на спорещите начала (възможно само като примирение със съдбата) таи в себе си кълновете на разрухата. Доброто е присъщо на човешкия дух, но като потенциална и никога недостижима изцяло универсална същност, а злото е това, което прониква в него именно под въздействието на средата, на неговите условия на живот, на неговото

²⁸ Ако използваме в това отношение терминологията на Вилхелм Ворингер от неговия фундаментален труд „Абстракция и вчувстване“, бихме могли да кажем, че прозата на Николай Райнов е ориентирана категорично към първия от тези два принципа. По-подборно виж в главата „Декоративният стил“.

„днес“²⁹. При една подобна гледна точка дуалистичната концепция е не само обяснима, но и неизбежна.

Тук обаче се натъкваме на нещо парадоксално: този трансцендентален дуализъм, който разглежда човека като еманация на съществуващи и взаимодопълващи се противоположности, при своите конкретни реализации придобива отчетливи диалектични черти³⁰. Колкото повече творческите търсения на Николай Райнов се „приближават“ към съвременността, толкова по-ясно изпъква връзката между абсолютния дуализъм и въплъщения в напълно конкретни фигури и ситуации сблъсък между идеи и начала. Вечното двуединство на добро и зло, мрак и светлина, плът и дух, самоутвърждаване и саможертва, поставено в конкретни обстоятелства, се социализира по особен начин, напуска пределите на личността, разгръща се във все по-остра конфликтност.

Борейки се със себе си и преодолявайки своите ограничения, героите на Николай Райнов се оказват изправени далеч не само пред чисто духовни дилеми. Доброто и злото съвсем не са само първични и неизменни начала, както изглежда на пръв поглед; тяхната установеност е разколебана, те се взаимопроникват и в някои моменти героите изпитват и лъжливото чувство, че са и взаимозаменяеми. Не е лесно например от гледна точка на конвенционалната нравственост да отговорим на въпроса, кому принадлежи правото в конфликта между Сатанаил и абсолютния божествен авторитет, или в още по-комплицирания конфликт между Каин и щастливите обитатели на Едем: техният бунт не е ли и бунт срещу безличието и примирението, срещу конформизма, сре-

²⁹ В късните негови разкази доброто, красивото и идеалното може да бъде видяно и като крайно отграничаващия се антипод на реалния живот – включително и като смъртта. Такъв е примерно онзи загадъчен женски образ, който тревожи съзнанието на поручик Милчев от „Целувка насъне“ и който той мечтае да изпише, хвърляйки с тази идеална картина „мост между живота и смъртта“.

³⁰ Диалектични не в марксовия смисъл на думата; под диалектика тук се разбира обвързаност и взаимозависимост между идеалното и реалното, между духовните тревоги и сблъсъците с всекидневния живот.

щу приспособяването към наложената свише съдба? И в същото време бихме ли могли да мислим желанието за мъст в един твърде показателен разказ като „Музика“ например с категориите на бунта, сравними ли са действията на неудачника от този разказ с бунта на неговите библейски герои, не е ли съзнателно търсен контрастът между тях – и между личния бунт на твореца срещу съдбата, от една страна, – и сляпата насилническа ярост на социалния бунт, от друга?³¹

Противоречивостта и борбата със себе си в образа на Исус е повече от явна, но това е и борба с инертната и неразбираща среда, с изпразнените от съдържание догми на Мойсеевия закон, борба за нов човек и нов живот, обречена борба за „Царство Божие“, осъществимо тук, на земята. Митологичният герой от „Богомилски легенди“ е интерпретиран в съвсем различен план: спорът не е само между Бога и Човека, но и между личността и обществото.

В „Между пустинята и живота“ повече от ясно е показано как Божият Син е съвсем по човешки манипулиран: той е опасен конкурент за еврейската духовна аристокрация, потенциален бунтовник срещу нейните властови позиции и „цар на бене Израел“ за народа, който влага в него надеждите си за освобождение от римското потисничество. Съществува очевидно разминаване между идеалите, които проповядва Исус, и социалната роля, която му отрежда йерусалимската обществена действителност. Именно тази роля става негова съдба, дори реалният му живот бива още

³¹ Интересното е, че „Музика“ е отпечатан в сп. „Пламяк“ на Гео Милев, при все че съдържа недвусмислен апостроф спрямо идеите за социална революция от всякакъв род; и устремът на разбунтуваните тълпи в него е натоварен със силно негативни внушения – в сравнение примерно със „Септември“ на Гео Милев. Не е сигурно, че става дума за скрита полемика, ала „Музика“ звучи полемично спрямо революционния патос на Гео Милев, наложен на страниците на списанието. Нещо повече – друг разказ от „Сиромах Лазар“ – „Просяци“, визира гибелта на един просяк, който нарича Бог лъжа, и иска хората да свалят и убият Бога – едно искане, което почти дословно повтаря прословутото „Долу Бог!“ от финала на „Септември“.

приживе фалшифициран – приписват му чудеса, които не е извършил; нему, извънбрачния син, вменият легендата за непорочното зачатие. Исус се бори освен с всичко друго и със собствена си историческа предопределеност – с формираната се векове преди него митологичен образ на Месия – и това именно е борбата, в която се оказва губещ: социалните очаквания на обществото смазват реалния човек.

Сврѣхчовекът победен? Колкото и парадоксално да е – да, при все че негови са и думите: „Аз паднах, победен от себе си.“³² Казаното е вярно само донякъде: Иешу е жертва на своите собствени съмнения, раздвоения и противоречия, разпнат е на кръста, скован от гредите на милосърдието и гордостта, ала в същото време е жертва и на обществото, в което е осъден да живее. Той, който е снел на земята Царството Божие и е поставил Бога в сърцето на тези, които чакат спасение свише, които се доверяват само на Неговия мистичен ореол и се разбягват разочаровани от Неговата Голгота, всъщност няма друг избор: въпреки волята и въпреки упованието единствено в словото, той е принуден да влезе в единствено възможната си роля: да изгони с бич търговците от храма и след това да бъде разпнат от тях.

Сродни в страстта, с която влизат в спор с другите и със себе си, и в отчаяната решителност, с която се противопоставят на божествената предопределеност или на сковаващата ги действителност, са и героите в поемите на Николай Райнов, събрани в двата сборника „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“, излезли през 1928 г. Сам авторът – в предговора към „Вечни поеми“ – ги нарича „избраници“, т.е. подчертава, че те са само сенки на Човека с главна буква, че само привидно са много, а всъщност

³² В своята студия за романа Светлана Стойчева с право отбелязва: „Непрекъснатото отправяне на погледа навътре в себе си и подтикването към власт над самия себе си е самият подход при писането на книгата. Търсенето на героя е търсене на авторската личност.“ Вж. **Стойчева**, Св. „Между пустинята и живота“ – роман на българския модернизъм. // *Лит. мисъл*, 1991, № 19.

са един. Несъмнено неговата цел е не да представи галерия от митологични и исторически личности, а да се домогне до свръхличностното в тях, до трансценденталното в индивидуалния човешки дух, до онази неунищожима същност, която превръща смъртния в безсмъртен, а съдбата му – в пример за идващите подир него. Ала основанията за този своеобразен поетичен пантеон³³, в който един до друг са наредени неразкаяли се грешници и изстрадащи своите съмнения светци, най-малко от всичко могат да се определят като моралистични или дидактични. Чрез маските на своите герои, чието наслагване цели да очертае изконната човешка същност, Николай Райнов за пореден път отказва да се съгласи с конвенциите, прокарващи неоспорими граници между добро и зло и между грях и добродетел.

Редно е да се запитаме защо богохулникът Ахасфер е поставен редом с Исус и какво търсят Дон Жуан и Саломе в олтаря на вечните и безсмъртните? Всъщност всичките му герои спорят не само със себе си и със съдбата си, но и с ролята, която им е отредена в митологичната и културна памет на човечеството: те отказват да се съобразяват с нейните режисьорски решения и разиграват сами своята вътрешна драма, обогатявайки я с нови и изненадващи читателя аспекти. Така например, изкупвайки своя грях към Исус и извървявайки пътя на безкрайното страдание, което вечният живот носи, Ахасфер сам се превръща в изкупител, сам трябва да разпръсне себе си на семена, в които да се родят звезд-

³³ Този пантеон наистина е много по-различен от други такива, градени до момента – тези на Вазов, Славейков, Траянов и др. Той съвместява митологични и религиозни персонажи с литературни, размесва ги с исторически фигури, често преосмисляйки радикално посланието, което те са оставили в историческата или в митологичната памет, съизмерва фигури от мащаба на малка България с такива от световен мащаб. Вътрешната противоречивост на тази разнолика общност не позволява на неговите герои да застинат в пространствата на неоспоримото – по-скоро изгражда чрез тях модела на вечно борещите се и вечно съществуващи праначала, които са носители на основната творческа енергия в неговата философия и неговите текстове.

ните кълнове на доброто, да раздаде в причастие своята душа. По пътя на изстраждането богохулникът е призван да се превърне в Исусов двойник: и този път, който води „от бездните, които крият гробницата на звездите, / към люлката на току-що родени светове“, минава неизбежно през „себе си“.

Така самотният скит на свети Йоан, този „пустиножител рилски“, се оказва не кът, в който смирението и кротостта се укриват от греховния свят, а бойно поле, на което се сражават истината и лъжата, арена на страстите и заблудите. Светецът също се оказва грешник, тъй като не е познал Бога; Бог не е бил онзи надвластен, серафичен и неземаен лик, към който той е отправял своите молитви. Вместо да зове към смирено преклонение, неговата трескава мисъл се превръща в лост, тя преосмисля самата Божия същност: Бог не е отвъд, а тук, на грешната земя, разкъсан в хилядите души на страдащите и угнетените, на онези, които „работят под господарски бич“; той е „несретен скитник, бит, затварян, руган, охулен, мъчен“. И едва когато свети Йоан осъзнава бягството от света като смъртен грях – а с това и порочността на своето желание да води душевните си борби сам и скрит, без свидетели, едва тогава той успява да надмogne своето аз и да постигне себе си – да разпознае сред витаещите в съзнанието му гласове гласа на истината и гласа на заблудата.

Така, от различни гледни точки и по различен път, героите оправдават казаното от Николай Райнов в предговора към „Вечни поеми“ – думи, които могат да служат за епиграф на всичко, написано от него: „Човек не е хубав нито паднал, нито гордо възправен. Хубав е – когато се възправя.“ Иначе казано: човекът е човек тогава, когато се бори със себе си, когато надмogne своето аз в името на ближните, когато осъществява своята най-дълбока същност въпреки всички обстоятелства, които околният свят му вмениява като съдба. Навярно не би било пресилено, ако кажем, че неговият онтологичен герой е жертва на тези, за които се жертва. Такъв е Исус, такъв е Колумб, такъв е и Дон Кихот. Осъществяващи мечтите си или изстрадащи заблудите си, носещи раз-

биране и осъдени да останат неразбрани, неговите поетични про-тагонисти неизменно се бунтуват срещу предопределеността, тяхната същност неизбежно влиза в обречен спор с онази роля, която се очаква да изиграят безропотно под режисурата на митологията и историята. Този спор е тяхната съкровена идентичност, той е ориентирът по жертвения им път – и зърното, от което по-кълва тяхното безсмъртие.

Родствени с тях са и онези надмогващи себе си човеци, които остават извън пантеона на митологията и културата – и чиито прототипи са реални исторически личности. Подобно на Исус и княз Владимир от драмата „Имало едно време“ загива, смазан от предразсъдъците на своята съвременност. Той, утопичният радетел за духовна свобода, трябва по пътя на страданието да узнае за нейната неосъществимост в реалния свят. Неговите думи са сродни с повелите на Иешу: „...виждам друг свят, по-хубав от този. И той трябва да слезе тук, на земята. Божие царство трябва да смени земното.“

Той също желае мир и братство между хората, свобода на духа, ала законите на земния свят са други: вместо това християни и езичници се хващат гуша за гуша, кумирите, които той иска да изличи, са необходимост и за едните, и за другите. Не случайно Климент казва за него: „Чиста повеля ще издаде той, но нечисти ръце ще я прилагат – беди ще роди тя.“ И наистина ражда беди: но това „наистина“ е валидно за човешката история, а не за универсалното в човешката личност, не за бунтарите от рода на Исус и Владимир, които чрез своя бунт срещу историята я създават и чрез своята кръв я оплождат.

В чисто романтичен дух Николай Райнов отдава своите предпочитания на тези, които прилагат своите нравствени критерии не в съгласие с историческата реалност, а въпреки нея. Самите те живеят не по нейните закони, а по-скоро ги оспорват – така Симеон оспорва от нравствено-етична гледна точка историческата закономерност, която изисква от него да превземе Константино-

пол; така и Владимир оспорва изискването на единство, основащо се на принудата, в името на духовната свобода.

Проблемът за отношението между човека и историята обаче далеч не е еднозначно решен. Антитетичната двойка на цар Петър и княз Бенеамин подсказва една друга алтернатива, в която саможертвата на личността съвпада с възлаганата ѝ историческа мисия. Докато облеченият с власт бленува пустинничество, аскетичният маг надява ризница и повежда бран в защита на своя народ – следователно съществуват исторически ситуации, пред които всички идеални мотиви са невалидни и пред които търсенето на Бога е бягство, а кървавият меч не е смъртен грях. Историята поглъща личните мотиви и най-скъпите човешки ценности, така както пламъците ще погълнат Ахинора – и в този смисъл отношението към нея не е само като към сковаваща реалност, но и като към съдбовно задължаваща отговорност. Тоталната духовност, към която Николай Райнов се стреми чрез своите герои, се оказва проявима и в исторически план: като поведение на един конкретен човек в едно конкретно време.

Творческата съдба на Николай Райнов трудно може да бъде наречена монотонна. На два пъти той напомня категорично за своето присъствие в литературата: веднъж през 1918–1919 г., когато някак „внезапно“ излизат седем негови книги; втори път – цели двадесет години по-късно, когато се печатат (но не допечатват) събраните му съчинения и когато покрай осуетения му юбилей се повдига бурна полемика в печата.

Нищо по-лесно от това да заговорим за два „периода“: и при това с основание – докато непосредствено след Първата световна война той смайва читателите с митологичния свят, с екзотиката на Изтока и с митологизираната ни средновековна история, в навечерието на Втората балансът като че ли категорично клони към съвременната проблематика. Само че ще пренебрегнем две обстоятелства – че разкази „от съвременния живот“ той пише всъщност от 1920 г. нататък и че редом с тях се раждат отново

многобройни притчи, апокрифи, дамаскини, жития на светци и прочее³⁴. Така че двете паралелни линии съпътстват цялата му творческа еволюция и ако нещо действително се променя, то това е стилът, езикът, творческият метод, а съвсем не тематичната ориентация.

Можем съвсем ясно да доловим един стремеж към простота и яснота в по-късната му проза: той, може би най-орнаменталният автор в литературата ни, стига в късните си разкази до лаконичността на „телеграфния“ стил, познат от автори като Г. П. Стаматов и Георги Райчев, при все че по-вероятният му прототип е експресионистичната проза. Това не значи непременно радикална промяна на творческото светоусещане – ако преди наслояването на образи, метафори и сетивни характеристики бе носител на многозначен и трептящ смисъл, то сега същите функции са поети от недоизказаността. Това е в пряка зависимост от неговите обекти – езикът на нашата съвременност е светкавичен, накъсан, лапидарен, в него няма място за подобните на фризове метафорични натрупвания, следващи след тържественото „И...“. Няма място и за друго – за гордите и силни герои, творещи сами своята съдба и променящи съдбата на своите ближни, няма място за месиите и пророците. Така на мястото на „сънните балади“ или „ле-тописите за сътворението на света“ се появяват „прости разкази“. Движейки се от митологията през историята и от героя демиург през романтичния бунтар срещу съдбовната или историческата предопределеност, прозата на писателя достига до пресечната си точка със съвременността. Налице е вече друг тип герой – героят, който е функция на своята среда, героят марионет-

³⁴ Паралелно със „Сиромах Лазар“ (1925) излизат основните му теософски съчинения – „Мистицизъм и безверие“ (1925), „Науката“ против теософията“ (1926) и „Ремкеанство и теософия“ (1926); паралелно със „Счупени стъкла“ (1939) излизат „Отдавна, много отдавна“ (1939) и „Сърдечен огън“ (1939) – които, макар че са тонове от събраните му съчинения, съвсем не съдържат само писани отдавна неща.

ка, задвижван от конците на своята социална и психологическа предопределеност.

Ако първите произведения на Николай Райнов звучат наистина уникално в литературната ни традиция, то героите от книги като „Счупени стъкла“ и „Сиромах Лазар“ се вменят в нея – стилът и идеите са познати от автори като Георги Райчев, Светослав Минков, Чавдар Мутафов и др. Този факт ни задължава да се замислим не толкова за тяхната художествена стойност, колкото за мястото, което те заемат в реалната творческа еволюция на автора си, и за функциите, които имат в променената социокултурна ситуация.

Струва ми се, че литературната ни история тълкува тези разкази прекалено еднозначно: те са по-реалистични и по-актуални, по-ангажирани спрямо непосредствената реалност – следователно са нов и едва ли не „по-висш етап“ в развитието на своя автор. Дали наистина е така и дали компромисът с общите и „водещи“ тенденции в литературата трябва автоматично да се приема като явление само с положителен знак?³⁵ Струва си да се замислим върху това, как и по силата на какви културноисторически закономерности онези автори, които започват творческия си път в рязък контраст с очакванията на литературната конвенция, постепенно се приспособяват (или биват приспособявани) към осветените от традицията стил и език; и дали зад нашата склонност да утвърждаваме това приспособяване не се крие старата ни, наследена от догматизма нагласа да пренебрегваме уникалното в името на типичното. Историята ни просто гъмжи от примери, в които утвърждаването на таланта е свързано е неговото самоограничаване, с приобщаването му към една или друга унифицираща го (вече в името на разбираемостта) литературна норма. Ако про-

³⁵ Същия въпрос си задава и Александър Йорданов в своя послеслов към втория том от съчиненията на писателя – и отговорът му е определено отрицателен. Вж. **Йорданов**, Ал. Мит, цитат и действителност в творчеството на Николай Райнов. // Райнов, Н. Съчинения в пет тома. Т. 2. С., 1990, с. 505–525.

зата на младия Райнов е уникална в литературноисторическия контекст на своето време – уникална до степен, в която противостои на всичко общоприето и променя самите представи за целите и възможностите на литературата, то неговите късни разкази не само че се вметват в този контекст, но и изразяват някои от неговите характеристики в техния специфичен за тогавашното време, а понякога и почти клиширан вид.

Цял ред тенденции в културния контекст на 20-те и 30-те години могат да бъдат идентифицирани в тези разкази: в „Гиньол“, „Бар“, „Счупени стъкла“, „Музика“, „Целувка насъне“ и др. не е трудно да се открие стилът на експресионистичната проза, „Хан“ е почти типичен диaboлистичен разказ, в „Египет“ се долавя фрейдистки подтекст. Всичко това обаче е „почти“ и всяка конкретна формулировка отново би отвела в задънена улица. Авторът разказва, но изображението само привидно е реалистично, той разказва за конкретни герои, чиято индивидуалност в крайна сметка е също така призрачна. Кой е например сиромас Лазар, конкретен човек ли е въобще? На пръв поглед – да: това е един от редките случаи, в които Николай Райнов подробно описва човешкото лице. Името му обаче съдържа библейски асоциации – това е бедният Лазар, който, покрит с рани, лежи пред прага на богатия и чака трошите от господарската трапеза. Разказът е изграден сякаш като апостроф на библейската притча: пита се къде е справедливостта, обещааната от Библията отвъдна справедливост, ще има ли кой да възнесе сиромас Лазар в скута на Авраам и кой да провали богатия в пъкъла на заслуженото възмездие. Или – ако името се свърже с друг един библейски Лазар – ще бъде ли възкресен този, който е убит духом от мизерното си съществуване? И от кого?

Лазар обаче не е само Лазар и неговото лице наистина не е лице – то е прозорец към обратната страна на битието, към бездните на обречеността и нищетата; и прозорецът, от който тези, които имат самочувствие на личности, винаги са отвърщали очи. Те възприемат него – символизиращия безименни човешки множества – като неприятно натрапчив и комично алчен събеседник,

като нещо, което разваля настроението. Но неговото присъствие е неизбежно – всичко у Лазар крещи „аз съществувам“. Той не моли, а иска – иска своето, и се долавя как под повърхностната досада на събеседниците izbива страхът.

Всичко в разказа се стреми да изтъкне, че лицето е маска, под която се крие друго: социалният тип, сгъстеният до взрив събирателен образ на нямащите. Така неговите очи „се разтварят ненаситно, влагата им става море, което желае да погълне всичко“. Така „лакомите челюсти на този мършав мъж поглъщат всичко, сякаш зад него стоят хиляди търбуси, чакащи да ги напълни“. Така, когато той се смее, на всички им се струва, „че се смее не само той, а мнозина се смеят – мнозина, чиито имена ни са непознати“. Този множествен Лазар, за когото няма нито възмездие, нито възкресение, е самият символ на нищетата, призракът, дошъл да разтревожи съвестта на тези, за които светът е по условие справедливо устроен. Всичко това е мое – чертае ръката му, обгръщаща сякаш цялата земя – но всъщност всичко това му е отнето. Това не е наивен, а обвиняващ символ: проблемът за вината е истинската тема на този разказ и притчата за Каин, вмъкната в думите на Лазар, има достатъчно ясен социален адрес. Този разказ доказва за пореден път явния стремеж на Николай Райнов към един по-универсален модел, който има предвид човешката същност и нейните тревожни дилеми и който над всичко друго поставя въпроси от морален характер. Затова Георги Цанев в рецензията си за „Сиромас Лазар“ с основание твърди, че авторът се интересува не от „човека като битова продукция“, а от „човека като нравствено същество, духовния образ, душата. Мрака и светлината в нея, отпадъка и подема, тържеството и гибелта.“³⁶

Съществуват обаче доста различия между този тип разкази и лирично-философската проза на Райнов. Преди всичко главният герой в тях е не духовен месиия, а неговият антипод: човекът, изгубил вяра в себе си и в другите, човекът с разпадащо се съзна-

³⁶ Вж. Цанев, Г. Простите разкази на Н. Райнов. // *Златорог*, 8, 1927, № 1.

ние и разкъсани нерви, раздиран от каменните нокти на града, разпънат между страсти и грехове, бичуван жестоко от своята болна съвест – човекът като продукт и жертва на социума, неосъществил мечтите си и загубил завинаги своята идентичност. Тези разкази несъмнено са социални по своя характер, ала в един по-общ и абстрактен смисъл; в тях човешката психика е представена като огледало, върху което се наслагват призраците от нравствения пандемониум на съвременната цивилизация. Ето призмата, през която Николай Райнов гледа към съвременността: „Очевидно човешкият разум се е извратил, изродил се е, станал е чудовищен: той се продава, гони себелюбиви цели, служи на разрушението, на пъкъла; той е прокудил присъщата на здравия човек нравствена чувствителност... цивилизацията трябва да осигури благоденствието на хората, поне на мнозинството от тях, ако не на всички; инак не заслужава това име. Съвременната цивилизация... не ни дава това. Следователно тя е цивилизация само по име. Ние имаме нужда от нова цивилизация, от ново отношение към света и подобните нам.“³⁷

Очевидно липсата на нравствена чувствителност е това, срещу което въстават тези разкази. Тя обгръща и задушавя човека, тя поражда насилие и поквара. Дехуманизиращата същност на големия град, разпадането на ценностните ориентири в съзнанието на модерния човек достатъчно ясно личат в разкази като „Бар“, „Драма“, „Счупени стъкла“, „Египет“ и други. Пред нас са герои с изсмукани души, чиято воля се е превърнала в страх или омраза, чиято обич е деградирала в безплодна плахост или лакома страст, чиято вяра се е разпаднала в хаос от полубезсмислени действия, диктувани от отчаянието, злобата, нагона и лудостта. Разпадането на човешката воля и закърнялото в унижения човешко достойнство са обвинителните документи, предяве-

³⁷ Райнов, Н. Болките на днешното изкуство // Южно небе, 1, 1924, № 1. Вж. също и: Райнов, Н. Болката на днешното изкуство // Съвременник, 2, 1931, № 15.

ни от Николай Райнов срещу съвременността, срещу осезаемия именно тогава, в годините между двете световни войни, статус на европейската цивилизация. Духовният порив е обречен, като в тази обреченост той е лишен и от величието на саможертвата, а това примерно въздига образа на Исус до символ на духовно съвършенство и кураж, които сами по себе си оправдават и осмислят битието.

Поручик Милчев от „Целувка насъне“ осъзнава ясно безумието на войната, ала животът го е пречупил предварително: той няма сили да произнесе мечтаното „Стига!“; липсват му думите, с които да изрече това, което му диктува съвестта. Затова и трябва да превива „безсилно воля пред онова, що се зове „закон“: затова се вижда „притиснат от желязна ръка, принуден да върши неща, които не са му по угода, и да говори онова, което не излиза от неговия разум“³⁸. Затова и мечтаната картина, която трябва да хвърли мост „между живота и смъртта“, ще остане ненарисувана, пробудената любов ще умре неосъществена, излъгана ще остане вярата, „че има нещо в тъмното, което ни обикаля – в тъмното, отдето по нечие мъдро знание нахлуват в нашия живот спасителни беди и гибелни щастия“. Всъщност в онова тъмно, което ни обикаля, има само шрапнелни взривове, гибел и принуда, няма кой да подкрепи надеждите в опустошената душа, предала себе си далеч преди съдбовните си мигове: тази „целувка насъне“ се оказва целувката на смъртта. Единствено предсмъртните мигове са автентично пространство за духовния порив – за „вълшебния пожар на душата“ – пожар, под чиито буйни пламъци човекът „бе видял бленуваното цял живот“. Ала дори и това сетно сливане с бляна, тази последна автентичност е осквернена от ограбващата човека реалност – когато в предсмъртния си миг Милчев пожелава да напише онова писмо, чиито думи тъй дълго е блену-

³⁸ Тук и нататък „Целувка насъне“ и другите разкази от сборниците „Сиромах Лазар“ и „Счупени стъкла“ се цитират по: Райнов, Н. Съчинения в пет тома. Т. 2. С., 1990.

вал и не е имал сили да положи върху белия лист – точно в този миг той е забравил, че няма вече ръка, с която да ги напише.

При всички разкази от този тип, събрани предимно в сборниците „Сиромах Лазар“ и „Счупени стъкла“, вниманието на автора е концентрирано върху съдбовни и драстични, раздиращи човешката психика събития. Това е една от осъществените им характеристики, която ги сближава с авангардната проза и поспециално с поетиката на експресионизма. Тук случилото се служи като скалпел, оголващ човешката същност от всички възможни маски и разкриващ и най-потайните и неподозирани кътчета на човешката душа: пред лицето на смъртта, пред разкривената гримаса на престъплението или лудостта човекът е гол, той е такъв, какъвто е – жарък сплит от страсти и нагони, бичуван от влуденото съзнание; рухнали са преградните стени на първичността и той вече не може да се спотаи, не може да се прикрие.

Авторът заставя читателя да погледне света през неговите очи и този свят е вече различен, разкривен, гротескно деформиран и разтрошен – той се е превърнал във функция на вътрешното преживяване; рухнало е успокояващото чувство за реалност, апокалипсисът е навред и съзнанието на героя е неговият център. Всъщност героите на Николай Райнов тук преживяват съдбовните си мигове именно като апокалипсис. Заглавието на единия от тези сборници – „Счупени стъкла“ – може да се приеме като метафора на тяхната духовна същност: всичко е разбито и калейдоскопично разместено, сетивата са изпаднали в делириум, няма прегради между външния и вътрешния свят, между реалността и видението. Екстатичността на това разпадащо се аз, завихрило фрагментите от някогашната си устойчива цялост, създава особена, халюцинативна атмосфера, запълваща празнините между произволно начупените късове драстично осезаема сетивност. Сривовете на възприемащото съзнание накъсват сюжетните нишки и поради това разказът изглежда сякаш сглобен на монтажна маса – както в киното се сменят ракурсят и гледните точки, така

и емоционалният тонус на отделните пасажии се мени в зависимост от състоянието на участващите в тях героя.

Напрегнатите вътрешни състояния намират израз чрез ярки свръхреални метафори – счупените стъкла на вътрешното зрение „виждат“ света примерно по следния начин:

Да щръкнат огньовете – високи до небето, люлеещи се, като смела ръка, която ще грабне всичко! Сто пъти по-високи от Айфеловата кула. Сто пъти по-високи от всичко най-високо. Да занцуват наоколо – и да погълнат всичко! Да изчезне всичко в това червено море, което се лее и тържествува! И кипи. И гълта, гълта. О, тоя огромен огнен език, след който остава пепел!

(„Счупени стъкла“)

Или по следния:

Да ви кажа ли как виждам света? Небето – нацепено на черта; дълги черни парцали се вейт, клатят се, някои падат. През цепнатините се вижда злато, а поземи се разливат сини потоци [...]. Изведнъж преминава тичешком огнен човек между черното и златото. Лицето му не се вижда: толкова бързо тича. Па може и да няма лице. Нали знаете, че има хора и без лице? Но къде е той сега? Изтича, стопи се, а червенината от него увисна – като дреха, – зад черното се скри и златото. Черното се разтрепери, а парцалите изгоряха. Всичко стана червено. Огнено.

(„Хан“)

Апокалиптичният характер на тези видения не подлежи на съмнение, но за разлика от сродни по дух примери от „Богомилски легенди“ и „Градът“, те нямат метафизичен подтекст, не бележат абсолютния край и тоталното въздаване на справедливост. Тук те са по-скоро метафори на нетърпимостта и на невъзможността на човешкия дух да оцелее сред свръхнапрегнатите, застрашително надвесени кулиси на съвременността, която унижава индивидуалността, която неударжимо осквернява най-съкровенияте

пространства на вътрешното аз и заличава самата представа за човека като нравствено същество. Всъщност демоничните и апокалиптични видения, сред които пропада съзнанието на героите, имат въздействието на вик сред мрака и често тъкмо те са това, което обобщава пряко или асоциативно художественото послание. Такъв характер има например „пирамидата от мъчители, които натискат с нечисти стъпала“ душата на поручик Милчев; демонът на съвестта, срещу който замахва Павел от „Бар“ и който се оказва собствената му сянка; безсърдечният присмех на оживелите марионетки в „Гиньол“, странният, полупризрачен, полу-реален театър в „Счупени стъкла“. Тези видения се вплитат органично в зловещото, обгръщащо героите пространство. Те се просмукват между каменните лабиринти на града, който в тези разкази е сякаш синоним на съдбата – на духовната мизерия и обречеността на човека, осъден на живот между демоните на ХХ век и сам превърнал душата си в тяхна плячка. Това е една нова, модерна демонология; резките контури на урбанистичния пейзаж и непрекъснатите аналогии между зловещия декор на града и психиката на героите сродяват този тип проза с експресионистичната поезика.

Предлагат ли тези разкази някакъв пробив през пръстените на ада, стягащи живота и психиката на съвременния човек? Това е въпрос, на който трудно бихме могли да отговорим еднозначно. В разказа „Музика“, печатан в сп. „Пламяк“ на Гео Милев, се предлагат всъщност две алтернативни възможности. Едната е на бунта, на „празника на яростта“ на тези, чиито „блеснали от радост очи, изгаряха преградите към бъдещето, сриваха измамната ценност, що се зове Вчера и Днес“. Другата, изразена от цигуларя виртуоз, доста категорично я отрича: „Мъстга никога няма право. Право има светлината. С кръв се не зида нов живот. Не се ли промени това у нас, онова край нас ще бъде винаги негодно.“ В тези думи безспорно се долавя гласът на автора. За Николай Райнов революционното се състои именно в промяната на човешкото съзнание: само и единствено възраждането на човека като

нравствено същество може да гарантира промяната в обществените отношения. Можем да наречем такава позиция идеалистична и утопична: ала това ще значи ли, че авторът априори е от другата страна на барикадата – срещу „онези, които светът е изоставил“. Най-малкото би си избрал по-безопасна трибуна от „Пламяк“³⁹ и не би и споменавал за бунт в дните, в които Царство България урежда поредната си средновековна разправа с еретиците на свободния дух. Акцентът на този разказ е другаде: той е против безсмисленото унищожение, против огорчения ниҳилизъм, унищожаваш, за да „отмъсти за мнозината“, онова, което също се бори за свободата на новия човек – изкуството. Той е и против демагогията на заслепеното от дребнава злоба революционно действие; тук най-сетне се поставя и въпросът за нравствените критерии на тези, които запретват ръкави, за да променят стария свят. Отхвърляйки идеята за социалната революция като алтернатива на деградиралата съвременност, разказите на Николай Райнов се застъпват за едно вглъбяване в духовното и етичното, което противостои достатъчно рязко на практицизма, фалша и меркантилността на своето време и на историята – чрез категоричното „не“ на бездуховността, на разпадащата се нравственост и социалния егоизъм. Редно е да се запитаме как е звучала през 1939 година една гротеска като „Сензация“, визираща съвсем неприкрито фашизма като обект на саркастично отрицание: не е ли това – освен всичко – и акт на гражданска смелост?

Всъщност всички тези полукхпресионистични и полудиаболитични разкази, независимо от прекомерното понякога съствяване на ужасното или от фрейдистки мотивираните действия на героите, са почти пълна антитеза на абстрактно-митологич-

³⁹ Николай Райнов е в дългосрочна командировка в Париж, когато в България се разиграва трагедията с атентата в храма „Св. Неделя“ и с последвалата гибел на Гео Милев и други невинни леви интелектуалци. Близкото му приятелство с автора на „Септември“ става причина да бъде спряна неговата стипендия. Той се връща от Париж със семейството си, оставяйки без работа и без пукнат грош – известно време след това се издържат, като плетат кошници.

ния свят, съсредоточен само върху изконните дилеми на човешкото съществуване. В тях героят – жертва, е огледалото, което прави прозирни всички външни маски и застава читателя да прогледне в бездните на съвременността, отрекла със самата си същност хуманността: съвременността като болест, разяждаща душите, като нещо, което трябва да бъде отречено и превъзможнато. С това траекторията, очертана от творческия дух на Николай Райнов, е вече завършена: изграден е мостът между мита в съвременността – мост, който като потенциална възможност, като асоциативно доловим подтекст всъщност можем да открием и във всяко негово произведение.

Тази траектория действително очертава основната насока на нравствената и естетическа еволюция на писателя и възприемайки я, ние бихме могли да опростим задачата си, да вмъкнем многостранното му творчество в някакви лесно обозрими рамки. И ще бъдем прави, но няма да бъдем изчерпателни. Става дума за действителна, реално проследима еволюция – от еретичния мистицизъм, търсещ синтеза на световната митология в търсене на една универсална, хуманоцентрично ориентирана вяра (а не религия), през теософските идеи – отново в техния неортодоксален вариант (Николай Райнов е много по-сроден с универсалното художествено мислене на Николай Ръорих, отколкото с окултната ограниченост на процъфтяващите и в България теософски общества), до една граждански активна позиция, която намира израз в модерни, адекватни на съвременността художествени форми. Тази линия е достатъчно ясна и добре очертана, за да бъде органична, и едновременно с това, пак по същите причини, сякаш не приляга на Николай Райнов: липсва многостранността, липсва събиращият ореол на търсещата мисъл. Става дума за това, че неговото реално развитие влиза в спор с елементарните представи за развитието само по себе си, според които човек възприема някакви радикално нови идеи само като се отрече до дъно от всичко онова, в което е вярвал до вчера. При Николай Райнов съвсем очевидно не е така – при него и дума не може да става за хаме-

леонско приспособяване към багрите на идейния пейзаж, сред който се движи творещата мисъл. Неговото развитие е много повече обогатяване, отколкото лъкатушна смяна на възприеманите философски, етически и естетически принципи. Той не захвърля с лека ръка онова, с което е живял доскоро, не изоставя проблемите, с които се е заел още на младини, недовършени и неразрешени, необозрени от всички възможни гледни точки – той поскоро ги преосмисля, намира нови ракурси към тях, вмества ги сред новоовладените духовни пространства.

Може би ключовият негов текст е романът „Между пустинята и живота“, негови са и думите: „...или пустиня в живота, или живот в пустинята“: това е алтернативата, която поставя светия духом Боян Мага пред грешницата Теофано. И така, къде бе мястото на Николай Райнов – в коя от двете пустини: в тази, която ни обгръща като живот, или в онази, която създаваме като мълчание около себе си, за да оживее в пустотата ѝ нашият дух? Това е поредният въпрос, за който няма еднозначен отговор. Най-вероятно и в двете. Най-вероятно между двете. Най-вероятно – разпънат между тях.

СИМВОЛНО-МИТОЛОГИЧНАТА ОСНОВА В ПРОЗАТА НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ

Ако разгледаме творческото наследство на Николай Райнов, ще забележим, че в голяма част от неговите произведения (и особено в писаните между 1912 и 1919 г.) прозира твърде усложнена и многопластова символно-митологична система, която се изгражда не в границите на една конкретна религия или митология, а в контекста на твърде широк хоризонт от древни религии и митологии, организирани в една синкретична цялост, в чийто център се намират библейските митове¹. Свободното съчетаване на митологеми от тази време-пространствена широта е свързано със стремежа му да превърне тяхната символика и техните стилистични характеристики в свой собствен художествен език. Неговото отношение е подчертано антидетерминистко: той търси синтеза между източната и западната митология; една универсална гледна точка, в която се пресичат извадените от привичния си контекст митологични проекции².

Този особен творчески метод, уникален за тогавашната ни литература, има своите предимства и недостатъци. От една стра-

¹ Тяхната централна позиция в случая се мисли като символно-митологичен континуум, към който авторът най-често посяга, за да извлече своите примери, ситуации, герои или стилистика, а не като нещо, което центрира, осмисля и асимилира останалите митологични ядра. Създаваната от Николай Райнов митология е не християнска, а синкретична в действителния смисъл на думата.

² Николай Райнов всъщност прехвърля актуалните по това време идеи на теософското общество за единната основа на всички религии (впрочем точно по същото време Свами Вивекананда прави опит да основе конгрес на световните религии, който опит почива върху същата вяра) в областта на естетическото, създавайки една митопоетична по същността си проза, чиято естетика се крепи върху възможността за наслагване и синтезиране на митологичното.

на, Николай Райнов търси и постига универсалното и изконното като градивен материал и фон за своите художествени послания, от друга – остава до голяма степен езотеричен, тъй като зададеният хоризонт на очакване предполага един необикновено ерудиран в областта на митологичното познание читател, какъвто на практика няма в културния контекст, в който функционират произведенията му³. За да вникнем в реалната перспектива на неговите текстове (които не предлагат, а и не търсят еднозначно тълкуване), трябва вторично да разградим и идентифицираме тяхната синкретична митологична и символна основа.

Какъв е генезисът на оригиналната и странна символика, използвана от Николай Райнов? Съществува ли реална основа, която да предполага преливане и взаимодействие между източните религии и библейските митове? Нека зададем въпроса от друг ъгъл: самата библейска митология, чиито митове Николай Райнов така често универсализира, не е ли производна, не е ли субстрат от предхождащи я или съжителстващи с нея митологии? За да отговорим на този въпрос, е необходимо да разгледаме накратко митологията и религиозните вярвания на народите от средноазиатския ареал. Можем да приемем, че архаичните индо-арийски митове, които впоследствие, разпространявайки се на изток, стават основа за създаване на ведийската митология, а в Иран – на зороастризма, оказват силно влияние върху религиозните вярвания на семитските племена и най-вече върху създаването на Стария завет. От друга страна, в по-късно време (в епохата на Асанидите, когато устните варианти на Авеста са били записани), юдейските вярвания на свой ред поставят отпечатък върху зороастризма. Върху формиращия се постепенно каноничен текст на Стария завет влияят и други религиозно-митологични системи от разглеждания регион: ханаанската и хетската митология,

³ Точно това разминаване между неговите текстове и възможностите за адекватния им прочит става причина за десетките техни пародии в хумористичните списания: най-пародиран, разбира се, е най-енигматичният негов текст – „Градът“ (1918).

от една страна, и старите шумеро-акадски митове – от друга.

Особено след археологическите находки в Угарит и откриването на Кумранските ръкописи тези влияния могат да се посочат и изяснят достатъчно добре. (Например връзката между ханаанския основен бог Ел с еврейския Йехова е доказана от учените; Кумранските текстове осветляват религиозните практики на есеите, които са въздействали върху ранното християнство.) Египетските вярвания, митология и култура също оказват влияние върху оформянето на религията отвъд река Йордан. Мощното въздействие на египетската цивилизация включва и присъствието на египетска символика в митологията на семитските племена. От друга страна, трябва да се имат предвид и влиянията от запад, разпространени чрез перманентните войни между гърци и перси и чрез походите на Александър Македонски. Гръцката митология и особено по-късните елинистични варианти се синкретизират с някои от източните митове – например римският войнишки култ към Митра се разпространява в цялата империя, а от друга страна, Кибела е почитана в елинистичния свят.

Сложните трансформации и синкретичният характер на митологичната праоснова, залегнала в християнската религия, са били особено привлекателни за Николай Райнов, тъй като потвърждават неговата теза за единната генетична основа на всички религии – и съвсем естествено са се включили като водещи принципи в изграждането на неговата символика. При това трябва да подчертаем, че нейните източници съвсем не са ограничени в рамките на блискоизточния ареал. От Библията и свързаните с нея блискоизточни митологии писателят заема най-често сюжетната канава и свързаната с нея символика; изразените чрез тях и осмислящи ги философски концепции обаче имат още по-далечни корени. В редица произведения (и то не толкова като образен в символен материал, колкото в плана на миросгледните обобщения) можем да открием влиянието на религиозно-философските системи от Далечния изток – веданта, даоизма и най-вече будистката философия в нейния махаянистки вариант.

При изследването на символната система на Николай Райнов трябва да се има предвид, че нейните източници не следва да се търсят само в древната митология, но и в нейните по-късни интерпретации: преди всичко в такива, които крият някакъв езотеричен смисъл или еретичен подтекст – в символиката на Талмуда, в книгата „Зохар“, в традициите на Кабалата, в херметизма, в средновековния мистицизъм (но онзи негов тип, който не се съобразява стриктно с канона и най-често попада под ударите на Светата инквизиция – от типа на проповедите и трактатите на Майстер Екарт например), в символиката на алхимиците.

Интересите на младия Райнов съвсем не са изключение. Към края на XIX век в цяла Западна Европа се засилва интересът към мистицизма като реакция срещу позитивистичното мислене – и не на малко места можем да доловим влиянието на теософията, чиито най-представителни произведения („Тайното учение“ на Е. П. Блаватска, „Великите посветени“ на Едуард Шуре, книгите на Ани Безънт, Чарлз Летбитър и др.) Николай Райнов много добре е познавал⁴. Същото може да се каже и за антропософията и трудовете на Рудолф Щайнер – от българска гледна точка в началото на века разликата между теософия и антропософия е била незабележима, с основание впрочем, тъй като до 1913 г. Щайнер работи заедно с теософското общество и изнася беседите си пред неговата публика.

⁴ Не бих могъл да се съглася с крайния и според мен напълно произволен извод на Владимир Трендафилов, според когото „от цялото му художествено творчество личи по-голяма запознатост единствено с Библията и „Тъй рече Заратустра“ – вж. **Трендафилов**, Вл. Явлението Николай Райнов. // *Лит. мисъл*, 1991, № 8. По-скоро би могло да се твърди обратното: той е бил най-начетенят сред своите съвременници по въпросите, свързани с езотеричното познание и теософията, бидейки един от създателите и председателите на теософската ложа „Орфей“, главен редактор на двете основни теософски списания – „Земница“ и „Орфей“, редактор и издател на доста богатата „Теософска библиотека“, където са излезли цитираните тук автори, автор на няколко брошури, свързани с проблемите на теософията и т.н.

Този именно контекст е изключително важен за специфичния код, чрез който Райнов интерпретира световните религии и митологии, които са и основният тематичен и образен резервоар за ранната му проза. Трябва да се има предвид, че в случая не става дума само за писателски подход и тематични заимствания; става дума за *вяра* – той самият е убеден привърженик на теософския поглед към света и човека, и това личи повече от ясно в неговите текстове. Биографичната му обвързаност с теософията и разнородните ѝ езотерични варианти обхваща десетилетия: от обучението му в Семинарията, когато под влияние на свой колега възприема теософските идеи, виждайки в тях много по-универсален и духовно осмислящ контекст от този на християнската религия, през редактирането на две от основните теософски списания в България – „Зеница“ и „Орфей“, и авторството на няколко брошури, посветени на идеите на езотеричното познание, до позицията му на ръководещ теософската ложа „Орфей“ през 1930 г. Към това трябва да допълним, че освен теософ Николай Райнов е и масон – и един от идейните създатели на така нареченото комасонство – нещо като либерализиран български вариант на масонството⁵, заради чийто либерализъм обаче създателите му са били отлъчени от световната ложа на Свободните зидари.

С днешна дата трудно бихме могли да си представим доколко привлекателно, убедително и ангажиращо са звучали тезите на теософското движение в края на XIX и началото на XX век. Факт е обаче, че създаденото от Елена Блаватска общество се е оказало в центъра на една доста масова и доста провокативна реакция спрямо позитивизма на XIX век и спрямо формираните – именно на базата на този позитивизъм и вяра единствено в реалното – обществени отношения. Съществува един повече от ясен паралел между европейския модернизъм – и най-вече символизма – и

⁵ Едно от различията примерно е било, че ко-масоните са допускали и жени за свои членове – нещо немислимо за традиционно настроените свободни зидари.

всички тези свързани с езотеричното идеи, кръгове, ложи и течения като теософията и антропософията, които поставят нематериалното и духовния свят в центъра на своето внимание. Примерно френските и руските символисти проявяват не само интерес към езотеричното, но в много случаи директно участват в езотерични експерименти и в провеждащите ги тайни общества. В ред случаи тази връзка е толкова значима, че можем да разглеждаме двата фактора като взаимнообвързани: езотериката като система от философски възгледи, която намира своя художествен израз в практиката на ранния европейски модернизъм.

Разглеждането на материалния свят само като проява на всеобщия универсален дух; интересът към тайнственото, забравеното и скритото; смелото прекрочване на всички постулирани от конкретните религии догми; подозирането на съхранено от посветените тайно знание, което може да даде ключа за осмисляне и разрешаване на противоречията в модерната цивилизация; виждането на трансцендентални и символични проекции на всичко видимо; интересът към мистериите, откровенията, пророчествата и сънищата – ето общата база между търсенията на теософското общество и модернизма; база впрочем дотолкова устойчива, че в повечето литератури се оформя специфична разновидност на модернистичните течения, при която става дума за текстове, които по същество представляват *реализация на различни сфери от езотеричното мислене и светоусещане*. Ако се вгледаме внимателно в българската литература от началото на века, ще открием и там такъв пласт, който е достатъчно ясно обособен от общия контекст на символистичните текстове и може да се разглежда като своеобразен езотеричен символизъм, макар и да е доста рядко идентифициран и изразен най-вече чрез две имена: Николай Райнов и Иван Грозев.

Най-вероятно именно теософските идеи са отправната точка за търсения от Николай Райнов синкретизъм на митологичното и религиозното. Идеята за една всеобща, универсална и глобална по своята действеност, ала скрита и забравена религия е базисна

за мисленето и светоусещането на теософите. Най-лаконично и точно тази идея е изразена във „Всеобщата религия“ на Ани Безънт, която ръководи Теософското общество след смъртта на Блаватска. В нейните очи религиите са не само равнопоставени – те са и проявления на една неделима и глобална в рамките на вселената божествена същност – различни само благодарение на различните обстоятелства на възникването си и различната среда, в която се проявяват:

През всички времена на човешката история човекът е търсил Бога, и различните религии по света са Божият отговор на това търсене, изказан чрез мъже, в които Той се е проявил повече, отколкото в обикновените люде. Различни са и названията на тези мъже: Пророци, Риши, Божествени мъже, Синове божии – и те съставляват едно велико Духовно Братство от Боговдъхновени мъже, Пазители и Учители на човечеството. [...] ...всеки един от Тях е донесъл на света същото Божие послание, и е предавал същите духовни истини, провъзгласял е същите неизменни морални закони и е живял благороден и възвишен живот. Те предават единното послание по различни начини, защото всеки един е избрал оня начин, който би помогнал най-добре на хората, при които Той е дошъл, и който е развил у тях качеството, от което светът се нуждае най-много по това време. [...] Ето причината, поради която религиите са различни, но всички тези различия помагат на съвършенството да се прояви и на света да се обогати.⁶

В откриването на закодираните в различните религии принципи на „всеобщата религия“, универсални спрямо времето и пространството, теософите намират едно от основните предизвикателства, осмислящи тяхната дейност. Точно това търси и Блаватска – в своите огромни по обем и обхват на разглежданите религии и митологеми изследвания „Разбулената Изида“ и „Тай-

⁶ Безънт, А. Човекът и неговите тела. Всеобщата религия. С., 1996, с. 123–124.

ната доктрина“. Дори нещо повече – в своите най-дълбинни концепции теософите се опитват да намерят плоскостта, в която религията и науката имат своите допирни точки и е възможно да бъдат обвързани концептуално в едно общо, тотално по своите универсални проекции познание. Липсата на такова познание, съществувало още от времената, в които трансценденталното и научното са изграждали обща философска и интелектуална мрежа (напр. в алхимията, в Кабалата, в И-дзин и др.), е в техните очи причината за основните беди в съвременния свят, разчитащ на позитивизма и детерминизма и изцяло обсебен от материалното – и това именно създава климата на враждебност, а понякога и непоносимост към техните възгледи. Не случайно Елена Блаватска отбелязва в увода към своята „Езотерика“:

Нашият век е парадоксална аномалия. Той е предимно материалистичен и също толкова набожен. Днешната литература, нашата съвременна мисъл и така наречения прогрес вървят по две успоредни линии, дотолкова нелепо несходни и все пак така популярни и така ортодоксални, всяка по своему. Този, който се осмели да прокара трета линия, като съединително тире на съгласието между тях, трябва изцяло да се подготви за най-лошото.⁷

Ако Блаватска търси „съединителното тире“ само между наука и религия, то антропософът Рудолф Щайнер въвежда като трети елемент в същите търсения изкуството. По-интересното е обаче, че в неговите текстове като обща база на трите проявления на човешкия дух – като тяхна „обща майка“, е визирана поезията, но поезията не толкова като творческа дейност, колкото в нейния праобраз – като магично слово, проявено преди всичко в мистериите. Всъщност Щайнер обръща особено внимание на изкуството като форма на проникновение и откровение, като на онова осо-

⁷ Блаватска, Е. Тайната доктрина. Т. 2. Кн. 3. С., 1995, с. 15. Векът, който има предвид Блаватска, е XIX в.

бено озарение, чрез което човекът влиза във връзка с универсалните и трансцендентални измерения на духовното. В този смисъл неговият труд „Изкуството и неговата световна мисия“ изразява може би най-точно възгледа на така наречените тайни общества върху изкуството – и същевременно съдържа квинтесенцията, изразена в ключови за модернизма книги – като например „За духовното в изкуството“ на Кандински:

Изкуството е вечно, променят се само неговите форми. И ако допуснете, че изкуството винаги създава някакво отношение към духовния свят, вие ще се съгласите: изкуството е нещо, чрез което човекът – именно като съзидателен и наслаждаващ се човек – влиза във връзка с духовния свят. Истинският художник може да нарисува своята картина, дори и да се намира в пустинята. За него е все едно дали някой изобщо ще я погледне, защото той е създал своята творба, общувайки с един друг свят. Не хора, а Богове са надзъртали зад неговото рамо. За истинския художник няма никакво значение дали хората се удивляват на неговите картини. Ето защо човекът може да бъде истински художник дори и в пълна самота. Обаче, от друга страна, той не може да бъде художник, без действително да вложи своята творба във физическия свят, схванат според неговата духовност, така че творбата да заживее в света. Забравим ли тази духовна връзка, изкуството се видоизменя и се превръща малко или много в неизкуство.⁸

Визията за изкуството като свързване на човешкото с божественото, духовното и трансценденталното е основна в контекста на целия европейски модернизъм; тя е и основна опорна точка в генезиса на българския – творчеството на Пенчо Славейков например е достатъчно красноречив пример за това. Самият Николай Райнов го подчертава неведнъж в своите манифестни текстове, например: „Изкуството е творчески път, който изразява състоя-

⁸ Щайнер Р. Изкуството и неговата световна мисия. Ст. Загора, 2001, с. 121.

нията на душата в образи на външния свят.“⁹ Това „в образи на външния свят“ е аналогът на заявената от Щайнер необходимост художникът „да вложи своята творба във физическия свят“ – една концепция, която, за разлика от теорията на Кандински например, не предполага духовното да бъде изразявано чрез чисто абстрактни цветове, линии и форми или – както тази именно теория е приложена от дадаистите – чрез лишени от понятийно покритие звукосъчетания. За сметка на това Николай Райнов е твърде радикален – и е вероятно най-радикалният от всички теоретици на българският модернизъм – по отношение на функцията на същите тези „образи на външния свят“. Творческият акт просто не се интересува от тяхното актуално, физическо битие; превърнати веднъж в обект на художествено изображение, те се превръщат в изчистени от всичко конкретно орнаменти, в символи, в „йероглифи“ – в знаци, пазещи древни тайни и определящи ритуалите на древни мистерии. С други думи, изкуството не само се влияе и трябва да се влияе от езотеричния ритуал – то само произхожда от него и трябва да си припомни своя произход: „Изкуството е създадено от повеляващи жреци и покорни художници, за да възплътят в камък, шарка, линия и маса потайни световни истини – и за да се предадат на потомците. Изкуството е било цели пет хиляди години йероглиф.“¹⁰

Много характерно е обаче особеното разделение, което Николай Райнов прави между философските концепции на Изтока и Запада, отразени в съответните представи за функциите на изкуството. В неговите очи източното изкуство е синтетично, а западното аналитично – или, с други думи, е изгубило своята цел и своя смисъл, а с това и логиката, по която използва самите художествени средства; превърнало се е от духовно дело в подражание на реалността. Обратното: „Изкуството на изтока е трябвало

⁹ Райнов, Н. Източно и западно изкуство. // *Везни*, 1, 1919–20, № 8. Студията излиза и като отделна брошура в през 1920 г. в серия „Везни“ на изд. „Везни“.

¹⁰ Пак там.

да възплъщава космогонични замисли, предавани от посветен на посветен, начала на ранната свещена наука, езотерични схващания на мит и вяра, жречески мисловни строежи.“ Тази мисия на източното изкуство е и реалната мисия на творческия акт; и „новото изкуство“ – сиреч изкуството на модернизма – „не ще се върне никога на старите аналитични пътеки“, то е призвано да върне на изкуството неговата „кабалистична“ дълбочина, неговата символна обвързаност.

Ако съпоставим тази дефиниция на Райнов за източното изкуство с теософската представа за мисията на посветения, ще видим почти пълното им покритие. То звучи почти уникално в историята на българския модернизъм, но е напълно естествено в контекста на теософията и антропософията: духовното има един извор и в своята най-дълбока основа това единство е неизменно и ненакърнимо – така че разлика между различните прояви на духа като религия, философия и изкуство просто не съществува. Или – ако се върнем отново към Щайнер:

Както многократно сме изтъквали, през древните епохи от човешкото развитие не е съществувала никаква граница между изкуство, религия и наука; всички те са съществували в пълно единство. И това единство е било поддържано в рамките на тогавашните Мистерии. Фактически тези Мистерии обединяваха всичко онова, което днес наричаме училища, църкви и художествени институции. Защото онова, което беше преподавано в Мистерии, не беше нещо едностранчиво и не се свеждаше до простото изговаряне на едни или други думи. Думите, с които си служеше ръководителят на посвещението, съдържаха в себе си непосредственото познание и носеха както характера на откровение, така и чертите на едно култово свещенодействие, така че благодарение на величествени образи, слушателите и зрителите се докосваха до онова, което беше скрито зад думите.¹¹

¹¹ Щайнер, Р. Цит. съч., с. 127.

Единството на духовното, проявено чрез словото в откровението и посвещението чрез тайнствата на Мистерииите – това е всъщност онази, до голяма степен митична, но и неотстъпно търсена цел, която си поставят текстовете на Николай Райнов. Тяхната особена мъглявост, тяхната смислова многопластовост и техният митологичен синкретизъм се дължат не толкова на търсене на стилистична оригиналност, колкото на факта, че на тях се гледа не само и не толкова като на художествени текстове, колкото като на код за скритата същност на света и едновременно с това – като на част от един простиращ се отвъд пространството и времето ритуал, в който словото не е вече само слово, а е и култово свещенодействие. Насочено към неизвестния читател, то съдържа в себе си претенцията да бъде и нещо като посвещение, да изгради мост към непристъпни за простосмъртните тайни. Като творчески акт обаче неговото създаване е знак за *озарение*, за превръщането на автора в медиум на универсалния дух; и това озарение по думите на Щайнер се дължи на два паралелни фактора – на религиозния импулс, но и на специфичното вътрешно озаряване чрез думите, сиреч на художествения замисъл и реализация. Точно това успоредяване на художественото и мистичното се оказва важно за Николай Райнов – и на него се дължи както сплитът от религиозни притчи и митологеми в ранните му произведения, така и особеният декоративен, или „изкуствен“, език, драстично различаващ се от естествената реч като комуникативно средство.

Извън това изключително привлекателно за модерния творец покритие между трансцендентално и художествено има още един важен фактор, който е бил от значение за Райнов: *теософията не е религия*, тя не изгражда догми; точно обратното – руши догматичното и опровергава всички закостенели предразсъдъци, присъщи не толкова на религията, колкото на църквата. Следвайки нейните модели, един творец може да си позволи далеч по-голяма степен на свобода, креативност и въображение, отколкото би било възможно примерно за един правоверен християнин. Причината е, че колкото и фрапантни и граничещи с фан-

тастиката да ни изглеждат днес теориите на теософията, все пак не може да бъде отречено едно – те нямат нищо общо с наивния персонализъм на класическото религиозно мислене. Доколкото става дума за Бог, за Божия промисъл и воля, се има предвид една универсална духовна субстанция, която намира своето проявление в човека и чрез човека. В този смисъл, доколкото се следва изобщо някаква религиозна парадигма, тя е по-скоро близка до Изтока, където в основните религии няма бог-създател и самите религиозни идеи функционират по-скоро като философско-естетически системи, приложими в реалния живот на техните последователи.

Така е примерно в будизма, където Буда не само че няма божествен произход, но и „всеки може да стане Буда“, и дори нещо повече – примерно според дзен всеки е Буда, само че не го съзнава. Индуистката концепция е различна, но и в нея няма да намерим характерната и за християнството, и за исляма, и за юдейството преграда между човешкото и божественото: там всеки човек е проявление на универсалният Атман, сиреч на деперсонализираната духовна същност, която чрез тези милиони и милиарди превъплъщения разиграва света така, както се разиграва пиеса – а нашето чувство за персоналистичност се дължи просто на факта, че като талантлив актьор Атман забравя себе си в играта. Изразявайки именно теософската концепция за божественото, Ани Безънт не случайно използва метафорите и символиката на Чандогхия упанишад:

Освен това, бидейки частици от Божеството, ние можем да намерим Бога, като се спуснем в неизмеримите глъбини на нашето битие, зад нашите променливи чувства и желания, вътре в нашия дух, който е излязъл от Него и винаги обитава в Него. Това, което е вечно в нас, нашият най-дълбок Аз, е Бог. Ето защо индийските Писания учат, че както по едно парче плат ние знаем целия плат, както по едно парче злато ние знаем цялото злато, както по едно парче желязо ние знаем цялото желязо – с каквото

и име да наричат предметите, направени от тези материали; тъй когато знаем единния Аз, ние наистина знаем целия Аз – Бога.¹²

Ако обаче Бог е „нашият най-дълбок Аз“, то и търсенето на Бога е самопознание и самоусъвършенстване. Подобна религиозна чувствителност съвсем директно обръща принципите, върху които почиват тъй наречените монотеистични религии – и Бог престава да е вече надвластна и съдбовно определяща сила, призвана да знае, да въздава справедливост и да наказва, и се превръща във вътрешна същност, в център за усилията светът да бъде разбран, обживян и осмислен, да се превърне от враждебно обкръжение в дом за човека, а самият човек да придобие нова идентичност, чувствайки се като част от едно общо цяло, чието определяне като „божествено“ има във висша степен условен характер. Тъкмо в тази идентичност е и предимството на източните религии и философии пред западните.

За източния човек светът не е външна спрямо него машинария, управлявана от някой белобрад и разположен сред облаците авторитет, а жив организъм, взаимнообвързано и взаимнообусловено същество, от което ние сме част – така както вълните са част от океана. Точно тази визия е замъглена и скрита според тях – от една страна, от материалистическия и позитивистичен светоглед, а от друга – от оформените постскриптур догми. Това е и причината, поради която теософите неизменно подчертават разликата между религия и църква, виждайки в църквата вкостенелия, извратен и обездушен вариант на същинското религиозно учение, което те разглеждат като съществуващо отвъд всякакви предразсъдъци и догми. Или – ако си послужим с думите на Ани Безънт: „Религията изисква от нас да гледаме на вселената не като на мъртва машина или бездушен автомат, който работи механично спо-

¹² **Безънт**, А. Цит. съч., с. 135. Примерите с плата, златото, желязото и Бога са от „Чандогхия упанишад“ – една от най-дълбоко философските и най-често цитирани упанишади.

ред химическите и другите природни закони, а като на жив организъм, в който химическите процеси са резултат от жива дейност – както химическите процеси в мозъка са резултат от упражняването на мисълта – и в която Духът, като Ум, ръководи материята, като природа, към съзнателно предназначена и избрана цел.¹³

Всъщност това, което се опитва да постигне теософията в чисто психологически план, е да откъсне човека от породеното от материализма унижителното и угнетяващо съзнание, виждащо го само като рожба на стихийното и безцелно вихрене на материята, на която е отказана всякаква трансценденталност и всякаква надматериална перспектива – и същевременно от съдбовното Божие опекунство, което го превръща в марионетка на чужда воля и в изкупителна жертва за грехове, които не е извършил. Би могло да се каже, че подобно на сродни и съвременни нам доктрини теософията прави своя избор между материята и Бога в полза на нещо трето – в случая на универсалния дух, който асимилира в себе си и двете, или съдържа в себе си и двете. Глобалността на това понятие впрочем напълно съответства на глобалността, която влага в него и европейският модернизъм – тълкувайки го обаче повече в субективни, отколкото в глобални категории, и използвайки го като първичен код за обосноваване на едно коренно различно естетическо мислене. Тоталността на понятието впрочем е достатъчно ясно посочена в цитирания текст на Ани Безънт:

Може да се каже, че цялата Вселена е вълпътен Дух, тъй като никакъв отломък от материя, колкото и дребен да е, не би могъл да съществува дори за един миг, ако не е животът, който го изпълва. Материята съществува само за да даде възможност на Духа да се проявява. Тя няма друго предназначение, ни смисъл, ни полза, освен да бъде оръдие на Духа.¹⁴

¹³ Пак там, с. 150.

¹⁴ Пак там.

Разбира се, точно този духовен максимализъм изкушава да заменим думата „дух“ с думата „бог“ в горното изказване и да докажем, че би се появил един не теософски, а чисто теологичен текст. Замяната обаче не е безобидна, тъй като духът – в смисъла, в който го използват теософите, е понятие, което просто не подлежи на персонализация: ако Бог е един, то духът е *универсален*. Той приема много форми и в сложните баланси на този свят далеч не всички са приемливи и допустими за благочестивите.

Една от основните причини за църковната неприязън към теософията се дължи на факта, че виждайки Бога като най-дълбинната човешка същност, тя на практика унищожава божествения статус на отвъдното, на което християнската църква особено много държи – поради което и отлъчва от лоното си Николай Райнов, упорито назоваващ Исус Син Человеческий и още по-упорито твърдящ, че Царството Божие е в нас самите. Не по-малко кощунствено за църковния догмат звучи отношението към злите сили и особено към Сатанаил, който в контекста на Райнов, използвал на свой ред апокрифни писания, е създател на зримия свят и човещите. Този еретичен, включително и богомилски концепт може да бъде открит и в „Тайната доктрина“ на Блаватска, където директно се казва – и се доказва с примери, – че Сатаната също е Бог и че неговата функция е да бъде „олицетворение на абстрактното зло, което е оръдие на кармичния закон и кармата“, че неговата същност е преплетена с човешката и че „въпросът е само в това, доколко тази мощ е латентна или активна в нас“. Нещо повече – Блаватска не се поколебава да успореди низвергването на Сатаната като паднал ангел с мисията на Спасителя, намеквайки, че става дума за един и същ, ала превратно разбирани акт:

По този начин е установено достатъчно добре, че Христос, Логос, или Бог в пространството и Спасител на Земята, е един от отзвучите на същата тази допотопна и за съжаление толкова малко разбрана мъдрост. Нейната история започва със слизането на „Бо-

говете“ на земята, които са се въплътили в човечеството – именно това е „Падението“.¹⁵

Навярно именно тази двойственост на теософското мислене: това поставяне на духовното в центъра на всичко, но същевременно и разбирането му отвъд религиозната догма; това търсене на трансценденталното в битието като присъщо и възможно единствено чрез човека; този максимално широк и богат хоризонт на символите и митологичните позовавания, блазнец с възможността да се надмогне всяко ограничение в пространството и времето и да се открият базисни принципи, валидни всякога и за всяко човешко битие; тази напрегнатост към езотеричното и мистичното и същевременно отказът да се робува на догми и ограничения – и отворените възможности да бъде приобщен онзи огромен комплекс от познания и философски идеи, заклеявяван досега като ерес – всичко това може да бъде определено като комплекс от фактори, оказали се важни за Николай Райнов и намерили отражение не само в неговите теоретични текстове, но и в неговата художествена практика.

Особено привлекателен „кръстопътен“ модел на еретично и езотерично учение, в което се преплитат различни митологични аспекти на източните и западните религии и което, от друга страна, е пряко свързано с националната ни история, Николай Райнов открива в богомилското учение. При това той не се задоволява е оскъдните следи, които богомилската ерес е оставила в духовната ни история, а в редица свои произведения („Богомилски легенди“, „Видения из древна България“, „Книга за царете“ в др.) реконструира свободно тяхната космогонична и мирогледна система, влагайки в нея актуални и спрямо съвременността смисли¹⁶.

¹⁵ Блаватска, Е. Цит. съч., с. 56.

¹⁶ Много пъти вече е повтаряно, че в „Богомилски легенди“ (да не говорим пък за другите му текстове) нямало нищо богомилско. По-скоро проблемът е, че представите (включително научните) за това, какво е богомилско и какво

В богомилството той открива модела на антидогматичния и антиконвенционалния творчески дух, който му позволява да свърже древните еретични течения с романтичния бунт против всякакви ограничаващи човешкия дух норми, отразен в „Гъй рече Заратустра“ на Ницше. По един особен начин Свръхчовекът се влияе със своя митологичен прототип – древноарийския Зороастър, като основното поле за това взаимопроникване се оказват дуалистичните религиозно-философски концепции, залежали в генезиса на богомилското учение. Манихейството (късен вариант и продължител на зороастризма) – едно учение, в което дуалистичното светоусещане е най-радикално изразено (пълно отделяне на божественото от сатанинското начало), и дуалистичните идеи на павликяните и месалианите, разпространени във Византия, са залежали в основата на богомилската ерес. Затова и дуалистичното – като космогонична представа и като философска идея – се откроява в ранната проза на Николай Райнов.

С оглед на казаното дотук можем да направим извода, че символиката в произведенията на Николай Райнов почива върху твърде усложнена и многопластова основа, чиито източници трябва да се търсят в един много широк периметър от религиозни, философски и културни феномени, твърде далечни един от друг във времето и пространството, обхващащи западната и източната кул-

не е, по време на написването на тези книги са били много по-различни от днешните. Както отбелязва Изабел Врина в една своя статия, по онова време „историците са приемали за „богомилски ръкописи“ всички славянски апокрифи, преведени от много по-древни еврейски апокрифи на гръцки език – едно погрешно разбиране, което ги отъждествява с богомилската литература“ (Врина, И. „Богомилски легенди“ от Николай Райнов: алегорично резюме на западния езотеризъм от XIX век. // *Летонисци*, 1995, № 1–2). Така че в „Богомилски легенди“ няма нищо богомилско дотолкова, доколкото автентични богомилски текстове практически няма извън „Тайната книга на катарите“, запазена в латински превод. Ала пък има доста апокрифни позовавания и още повече свързани с езотеричните учения от края на XIX и началото на XX век – както убедително и с много доказателства защитава своите тези Врина.

тури и съотносими както към древността, така и към актуални за съвременността философски и естетически идеи. Тази усложненост не означава непременно еkleктизъм. Това, което организира пъстрото множество от митологични и символни фрагменти, трябва да бъде търсено на концептуално равнище – именно принципите, които структурират, преосмислят и координират микроелементите на митологичното, са действителните носители на неговото художествено послание.

Много трудно, а понякога почти невъзможно е да идентифицираме организираната в нов художествен контекст символика с нейните митологични прототипи, да открием генетичните ѝ корени в някоя конкретна религиозна система. Всяко декодиране на тази символика ще бъде в известен смисъл относително. Една от основните цели на Николай Райнов е превръщането на „частната“ и локална символика – чрез наслагването и преливането на различните ѝ митологични инварианти – в една система от универсални символи и образни конструкции, която да въздейства не чрез своите обвързани с контекста на дадена религия значения, а чрез своята синтезирана полисемантичност, и която постепенно да разкрива своите различни значения в зависимост от художествените си функции в едно или друго произведение.

С този символно-митологичен синкретизъм Николай Райнов цели да подчертае и това, че няма различни религии и богове, че в основата на всичко стои едно изначално митологично праединство, чието осъзнаване дава възможност всички философски и религиозни идеи на човечеството да бъдат изразени чрез единна и обобщаваща ги символика. И все пак основен идейно-философски център, който координира възприетото от други религиозни и митологични системи, остават дуалистичните идеи на богомилството – възприети по-скоро на базата на дуалистичните религии, залегнали в неговия генезис (като зороастризма например), отколкото на базата на нищожното количество автентични богомилски текстове – но и свободно интерпретирани, своеобразно

„дописани“¹⁷. Според Мирча Елиаде идеите на дуализма „представяват онзи принцип в религиозен и митологически план, който в индийската философска мисъл определя фундаменталните структури на космическото цяло в човешкото битие“¹⁸.

Идентифицирайки своите търсения с философската система на дуализма и универсализирайки нейните принципи, Николай Райнов възприема непрекъснатото и едновременно съществуване на двете начала – Доброто и Злото, Девата и Блудницата (митологичните асоциации тук са много: Кали и Дурга – доброто и злото превъплъщение на жената на Шива; добрите и лошите аспекти на Астарта; Ищар и Инана и т.н.), едновременното съществуване на демиургичното и разрушителното начало (Шива, Сатанаил като творец и носител на злото). Тези двойствени аспекти на митологичното Николай Райнов се опитва да обедини в една хомогенна цялост, сродна с индуисткото понятие за не-двойственост – адвайта – както и с един от основните източни символи: монадата „Ин и Ян“. Типичен пример за подобно „затваряне“ на двойствеността в една неразривна цялост са образите на Жената от „Градът“, Камения човек от същото произведение, Сатанаил от „Богомилски легенди“ и др.

В прозата на Николай Райнов двойствеността е вездесъща, но и взаимнообвързана: доброто не може да съществува без злото – те се обуславят взаимно. Всичко в този свят съществува като едновременност на противоположни аспекти, образуващи динамична, но неразчленна сплав, която в своята тотална цялостност не е нито добра, нито лоша – тя *е*, тя *съществува*. Става дума за дуализъм, чиято цел е не да деструктурира света, а обратното – да го осъзнае като единство на съществуващи противо-

¹⁷ В този смисъл може не на шега да се твърди, че чрез „Богомилски легенди“, подчертавайки по най-различен начин, включително и чрез псевдонима *Аноним*, апокрифната автентичност на тези текстове, Николай Райнов е сътворил нещо като гигантски симулакрум от постмодерен тип.

¹⁸ Елиаде, М. Търсенето : История и смисъл в религията. С., 2000, с. 192.

положности. Колкото и парадоксално да звучи, можем да кажем, че става дума за дуализъм, който в най-висшите си степени на обобщение предполага една монотеистична цялост, един универсум, който не застава на страната на едното или другото от противоположните начала, а ги *съдържа в себе си*. И бихме могли да приемем, че този дуализъм (не манихейският, не зороастрийският и не гностическият, а по-скоро дуализмът, изразен в понятието „Ин–Ян“) е основен ключ за разпознаването на символиката в произведенията на писателя, както и за разбирането на цялостния му философски и творчески мироглед.

ДЕКОРАТИВНИЯТ СТИЛ

„Декоративен“ е ключов термин в много от текстовете, които Николай Райнов посвещава на фундаментални проблеми от естетиката на модерното изкуство¹ и които в контекста на българската модерност имат смисловоопределящ и манифестен характер². В неговите дискурси декоративното не е просто и само стилистичен похват или характеристика на една или друга художествена школа, а основният инструмент на твореца, който му позволява да използва сетивната материя, за да изрази духовни състояния и прозрения – и за да открие символиката, позволяваща му да разиграе драмата на своя дух. В същото време декоративното има и езотеричен смисъл – то е средството за закодиране на тайните на посветения в художествената материя в една подлежаща на многопластов прочит символика, но едновременно с това е и оптиката, която позволява да се открият и изразят чрез изкуството закодираните в самата природа тайни на универсума³.

¹ Такива са „Изкуство и стил“ („Везни“, 1, 1919–20, № 3), „Източно и западно изкуство“ („Везни“, 1, 1919–20, № 8), „Симбол и стил“ („Везни“, 2, 1920–21, № 1), „Живописен и декоративен стил в разказа“ („Златорог“, 2, 1921, № 1–2) и др.

² Николай Райнов не се идентифицира с нито една от школите на модернизма и авангарда и поради това сред неговите текстове няма да открием манифести в строгия смисъл на думата. За сметка на това обаче е сред авторите, които най-последователно и задълбочено разглеждат ключовите проблеми на модернизма, търсейки тяхната философска и психологическа основа – като отношението между изкуството и реалността, взаимозависимостта между съдържанието и формата, отношението между материалното и духовното и др.

³ В „Симбол и стил“ той изрично подчертава, че „символите са били език на посвета в Тайнствата, а художниците – Посветени“, както и че изкуството не

Трябва веднага да подчертаем, че Николай Райнов не е единственият, който прибягва до такава терминология. Същият термин е в обръщение и у Чавдар Мутафов – като жанрово определение на неговия декоративен роман „Дилетант“ и декоративните му етюди, публикувани по-късно в „Технически разкази“⁴. Основанията за използването на тази терминология са на практика същите: под „декоративен“ се разбира стил, при който отделните елементи на художествената тъкан се подчиняват на една наложена от художествената воля условност, която няма нищо общо с реалното, но и в която няма нищо случайно – важно е хармоничното или дисонантно използване на тези елементи, така че да се предаде вътрешното преживяване и да се създаде художествен свят, автономен и подвластен само на духовното. Или – ако използваме метафората на Чавдар Мутафов от най-убедителния му манифестен текст, есето „Зеленият кон“ – конят „**трябва** да бъде зелен винаги, когато пасе червена трева под жълто небе“⁵.

За сметка на това начинът, по който двамата писатели прилагат тази абсолютна художествена воля в своите текстове и градят своите автономни светове, е коренно различен. Докато Чавдар Мутафов гради текстовете си по един, донякъде сроден с дадаизма или дори с постмодерната чувствителност начин – използвайки в максимална степен езиковата игра, пародията, гротеската,

може „без постигане на космични тайни, без душевно рудокопство – или поне без личен възглед за потайното в Света и Човека“. Същата теза е защитена и в основния му теоретичен текст – „Източно и западно изкуство“, където изкуството на Изтока е идентифицирано като „създадено от повеляващи жреци и покорни художници“, призовано е „да възплътява космогонични замисли, предавани от посветен на посветен“.

⁴ „Дилетант“ е определен като „декоративен роман“, а част от текстовете, събрани в „Технически разкази“ – като „декоративни етюди“. Чавдар Мутафов вероятно и сам е съзнавал колко екзотично и непривично за ухото на редовия читател звучат неговите текстове: първото изречение от бележката му в изданието от 1926 г. гласи: „Книгата „Дилетант“ е написана през 1920/21 г. и носи следите на езикови и стилови експерименти.“

⁵ Мутафов, Ч. Зеленият кон. // *Везни*, 2, 1920–21, № 3.

марионетното разиграване на своите герои⁶, то Николай Райнов влага в много по-голяма степен сериозност и съдбовност и в стилистиката, и в подбора на темите, и в отношението си към езика. Вместо на пародийното, при него се разчита на езотеричното, сложните структурни напластявания маркират тайна символика или просто я симулират⁷, езикът търси максималната дистанция от всекидневното в изкуствени конструкции, които се композират така, както се композират диамантите в една диадема. Най-общо казано, неговата декоративност се опитва да прехвърли наученото от Климт и Врубел на територията на езиковия експеримент, като използва тази техника за закодиране на тайни смисли и значения – и в смисъла, в който „тайната“ бива тълкувана от теософията и антропософията, сиреч като грандиозна, обясняваща генезиса и съществуването на целия свят доктрина, но и в смисъла на „съответствията“, в контекста на символистичната естетика и архетипния митологизъм на авангарда.

Никак не е случайно, че първите естетически програмни статии и на Николай Райнов, и на Чавдар Мутафов излизат в списанието на Гео Милев „Везни“. Фактически те се вписват в един общ контекст, в който се полагат ориентирите и кодовете на бъл-

⁶ Не само героите от първата му книга „Марионетки“ носят анонимността, деперсонализацията и неспособността да решават съдбата си по своя собствена воля, но и всички останали, включително неговият Дилетант, който се чувства гнетен от предметите и идентичен само с мястото, което заема неговото тяло. Усещането за живота като спектакъл е онзи аспект, който свързва неговата проза с авангардното – примерно с търсенията на дадаизма и сюрреализма. Друг авангарден аспект е нейната конструираност, радикалното отделяне на езика от естествената реч и в това отношение единствено типологически различната проза на Николай Райнов може да му съперничи.

⁷ В контекста на разбиранията на Николай Райнов всичко може да бъде наведено с символичен смисъл: не само съдържанието – определен сюжет или митологема, но и средствата – метафората, думата, линията, формата, та дори и цветът: „Багрите се движат между двата полюса – бяла и черна, както символите се редят между алфата – живот – и омегата – смърт.“ („Символ и стил“)

гарския авангард – и който влиза много по-рязко от когато и да било в кратката история на българския модернизъм в спор с реализма като културна норма, с нейните приземени и патриархални визии, наследени от окъснялото и недоизживяно Възраждане. Този спор се води и в полето на теорията, и в полето на художествената практика, в името ту на символизма, ту на експресионизма – но разбирани най-вече като понятие, обединяващо постсимволистичните търсения на европейския авангард⁸. За разлика от двамата си съмишленици обаче, Николай Райнов не се ангажира с позициите на едно или друго модернистично течение – неговите естетически визии са най-вече концептуални и обобщаващи – те търсят не спецификата на един или друг метод в контекста на модерното, а онези общи за всички модернистични течения естетически принципи, които разграничават изкуството на ХХ век от изкуството на миналото – разбираемо, както и при Гео Милев, като миметично, изобразяващо само сетивните реалности и затова лишено от духовна потенция.

Неговата сентенционна изчистена формула за изкуството можем да открием още в първото изречение на първата му програмна статия – „Изкуство и стил“: „Изкуството е творчески път, изразяващ състоянията на голата Душа.“⁹ Няма дефиниция на тази изписана с главна буква душа, но пък има ясно разграничение между изкуство и неизкуство. В неговата класификация изкуството е това, което няма и не може да има приложна функция – и което отива отвъд сетивната видимост, превръщайки сетивните дадености чрез стилизация и абстракция в символи, способни да изразят духовни феномени.

⁸ Концепцията на Гео Милев е пределно широка: „всяко изкуство – по същината си – е експресионизъм“. Основанията: „Израз, а не пресъздаване на някаква природа, действителност или живот.“ (к. а., Г. М.) Вж. Милев, Г. Предговор към превода на „Театърът“ на Мейерхолд. // Милев, Г. Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 131.

⁹ Райнов, Н., Изкуство и стил. // *Везни*, 1, 1919, № 3.

Дотук нищо ново и различно в сравнение с купищата модернистични манифести и естетически статии на тема „що е изкуство“, изписани в първата четвърт на миналия век. Сродни са позоваванията в областта на философското мислене, с които Райнов аргументира антимиетичния патос на своите естетически виждания: в тази аргументация ще срещнем Ницше, Бергсон, Бенедето Кроче, Мартин Бубер и ред други авторитети. Както при повечето модернистични автори, занимаващи се не само с литературна, но и с художествена и общокултурна критика (Чавдар Мутафов, Сирак Скитник и др.), примерите на Николай Райнов са преди всичко от сферата на изобразителното изкуство, ала изразените чрез тях естетически принципи претендират за валидност в един много по-широк философски и естетически контекст – като самата им художествена практика се опитва да потвърди именно тази валидност¹⁰. Например веднага след цитираната дефиниция за изкуството идва следното уточнение: „Няма „чисти“ и „приложни“ изкуства: има Изкуство и... вестник. Китайската ваза струва повече от „Одрания вол“ на Рембранд“ („Изкуство и стил“).

Според класическото виждане китайската ваза си е точно приложно изкуство – за разлика от вола на Рембранд обаче, изображенията върху нейната повърхност не се опитват да изобразят реалността, а да постигнат една условна съгласуваност от линия, цвят и форма, която е резултат от целенасочено осмисляне от страна на художника – и при което според Райнов природата е само материал за оформяне на експресията. Ако се вгледаме в неговите собствени картини и графики, ще видим, че те (а и целият европейски сецесион) са много по-близки до китайската ваза, отколкото да картините на Рембранд (въпреки цялото уважение, с което той се отнася към творчеството на този художник). Тук, разбира се, трябва да отбележим специфичната роля на сецесиона в собственото му творческо развитие – той привежда примери

¹⁰ Самата живопис и илюстрациите на Николай Райнов, повлияни донякъде от майсторите на европейския сецесион, са не по-малко декоративни от прозата му.

за новаторство именно от това течение, като обаче най-често го определя не като сецесион, а като символизъм, припознавайки за символисти художници като Едвард Мунк, Густав Климт, Михаил Врубел; дори най-бегъл поглед върху неговите картини ще покаже очевидното влияние на този стил. Към този факт трябва да прибавим и спецификата на българския художествен авангард, чиято отправна точка е именно сецесионът. Оттам тръгва не само Николай Райнов, но и художници като Сирак Скитник и Иван Милев, и термини като „декоративно изкуство“ и „орнамент“ са напълно приложими и към тяхното творчество, развило се по-сетне – включително и в някои от картините на Николай Райнов – към типично експресионистичен стил и колорит.

По-интересни са обаче онези авторитети, свързани с естетиката и теорията на изкуството, върху които Райнов изобщо не се позовава – или се позовава само в конкретни случаи, но чието влияние върху формирането на художественото му мислене определено личи. Неговата живопис свидетелства за съвсем определеното наличие на един художествен метод, наречен първо от Вилхелм Ворингер, а след това и от Кандински, „абстракция“¹¹ – при който, за разлика от един твърде дълъг период, обхващащ времето от Средновековието до края на XIX век, изкуството търси не адекватното и максимално точно предаване на сетивните възприятия, а ясно изразената художествена воля, която свободно оформя своите визии и им придава качеството на алтернативна, духовно ангажирана реалност. Тази воля изисква линията, цветът, формата, думата, метафората, образът и прочее художествени елементи, имащи до този момент само с миметични функции, да се

¹¹ Терминът „абстракция“, използван от Вилхелм Ворингер в „Абстракция и вчувстване“ (1908) и от Василий Кандински в „За духовното в изкуството“ (1912), не бива да се бърка с понятието „абстракционизъм“, наложено се като определение на радикалното скъсване с всякаква реалност в изобразително или словесно изкуство – най-малкото защото и Ворингер, и Кандински третират абстракцията като процес и като същност на творческия акт, а не като художествен резултат.

превърнат в носители на духовни послания, изведени от вътрешния, субективен и автономен свят на твореца – и да творят художествен свят без всякаква връзка с реалността, или пък използват я само като материал за извличане и оформяне на автономен, символно натоварен език.

Това разбиране за изкуството е и основата, от която тръгват концепциите за абстракцията като основен творчески метод и при Ворингер, и при Кандински. Макар и двамата автори да са свързани съдбовно с немския експресионизъм¹², техните концепции са доста различни – ала акцентът върху изкуството като територия на духовното и като феномен, който няма нищо общо с реалността, е общ. Още в първите редове на своята книга Ворингер посочва като предпоставка за концепциите си схващането, че „произведението на изкуството като самостоятелен организъм стои равностойно редом с природата и в своята най-дълбока и съкровена същност няма връзка с нея“¹³. При все че мисли абстракцията и вчувстването като две паралелни възможности за художествена реализация, той изрично подчертава, че разглежда абстракцията като необходимия „антипод“ на целия континуум от досегашни естетически виждания – и се застъпва за „една естетика, която, вместо да изхожда от тежнението на човека към вчувстване, изхожда от неговото тежнение към абстракция“ – като от своя страна, „тежнението към абстракция намира своята красота в отричащото живота неорганично, в кристалинното или, общо казано, във всяка абстрактна закономерност и необходимост“¹⁴.

Ворингер разглежда изкуството като резултат от „Kunstwollen“ – художествена воля, априорно дадена на човека, която обаче в зависимост от обстоятелствата намира две различни форми

¹² Кандински е сред основателите и безспорните авторитети на една от основните групи от експресионистични художници – *Der blaue Reiter*; Ворингер пък е авторът, който за пръв път, през 1911 г., употребява термина „експресионизъм“ в една от своите статии.

¹³ Цит. по: **Ворингер**, В. Абстракция и вчувстване. С., 1998, с. 27.

¹⁴ Пак там, с. 28.

на проява – абстракция и вчувстване. „Вчувстване“–то характеризира епохи, при които човек се намира в съгласие с природата, открива в нея хармония и съзвучие и се чувства органично свързан със сетивния свят – или, с други думи, духът на човека не е насочен антагонистично спрямо външния свят. В тези случаи (посочени са като пример класическата древност и Ренесансът, ала вчувстването не е само темпорална, но и географска характеристика, обхващаща примерно Средиземноморието и недопустима в суровия Север) творецът доверчиво възприема външните форми на света, в който живее, като адекватен на неговата същност художествен материал; „вчувства“ се във видимото и природното и се изразява чрез него. По този начин „художествената воля“, или „волята за форма“, намира не непосредствен, а опосредстван – чрез образния свят на природата – израз.

Това отношение между човек и природа обаче не е единствено възможното. За разлика от културата, разцъфтяла в топлите области около Средиземноморието и затова щастливо разтопила своята художествена воля в обективното, за първобитния човек или за северния варварин природата е не щедра и удобна среда, а сурова, заплашителна, ирационална сила. Той не открива в нея нито хармония, нито единство със своята същност – затова и „художествената воля“ не приема на доверие предлагания от нея материал. Неин израз – този път пряк – става абстракцията. „Тя е съвършеният и единствено мислим за човека израз за освобождаване от всяка случайност и временност в света“ – пише Ворингер, за да подчертае, че за него двата модела на реализация на „художествената воля“ съвсем не са равностойни. Той не храни особени симпатии към епохите на вчувстване – сиреч към всякакви класически епохи; за сметка на това има високо мнение за епохите на абстракция – за първобитното изкуство и особено за готиката, а това са и епохите, в които модернизмът и особено авангардът (и българският включително) търсят своите образци.

Никак не е трудно да забележим, че това разбиране на абстракцията като процес, който изтръгва същностното от случайната и

временна екзистенция на материалното, е на практика идентично с разбиранията на Николай Райнов. Единствено терминологията е различна – вместо да разглежда творческото отношение към света чрез полусната двойка вчувстване и абстракция, Николай Райнов използва други антиномични двойки: анализ и синтез, източно и западно изкуство, художествен и декоративен стил. Има, разбира се, и досущ аналогични термини – един от тях е самото понятие стил, разширено до представите за творческия акт като преображение на реалното и превръщането му в символно натоварена материя, изразяваща устойчиви истини, трансцендентални интуиции и духовни феномени. Според Ворингер например потребността от стил, разглеждана чисто психологически, „би представлявала една история на светуосещането и като такава би заемала равностойно място в историята на религията“.¹⁵

Категоричността, с която Ворингер определя изкуството като нещо различно и нямащо нищо общо със сетивната реалност, е не по-малко демонстративно изведена у Райнов: „Изкуството е творчески път, който изразява състоянията на душата в образи от външния свят.“ („Източно и западно изкуство“) Аргументите, които са използвани в „Източно и западно изкуство“ за идентифициране на източния стил като синтетичен, символизиращ и абстрахиращ реалното до устойчив орнамент, знак или „йероглиф“, са сродни с тези, които Ворингер използва в примерите за първобитното изкуство и ранната готика¹⁶: там именно той открива „тежнението към абстракция“, както и онзи безмерен „страх от пространството“, които съответстват в религиозен план на „силно трансценденталната обогрелост на всички представи“. Тази

¹⁵ Пак там, с. 36.

¹⁶ Според Ворингер за примитивния човек художественото творчество е „равнозначно на импулса да се конструира един отвъден свят, издигащ се над всички променливи, подчинени на произвола на живота явления, но нагледно възприемаем, свят на абсолютни и непреходни стойности“. Поради това той „е претворявал живото, произволното на вечно флуктиращите зрителни впечатления в нагледни символи на необходимостта от абстрактен вид“. – Пак там, с. 162.

„трансцендентална обаяреност“ според него намира въплъщение и в творческия акт, тъй като подобно светоусещане предполага отказ от сетивните и мимолетни наличности и търсене на трайното и вечното; предполага вглеждане в себе си, а не в околния свят; предполага търсенето на отвъден континуум, който да даде на човека перспектива на едно битие, което се простира отвъд земните и екзистенциални ограничения. Ворингер не пропуска да отбележи, че „мистиката е продукт на Севера, а Ренесансът – продукт на Юга“.

В началото на ХХ век Ренесансът е отдавна приключил, хармоничният свят на Българското възраждане – също, заедно с тях са си отишли и вярата в позитивното познание, и упованието в колективния морал. Отишъл си е „класическият човек“, който в концепцията на Ворингер е направил себе си мярка за всички неща, светът отново – но вече по коренно различен начин – е станал заплашителен, отчужден, непроницаем; обратът в светоусещането поражда обрат в изкуството, в най-базисната му насока – от вчувстване към абстракция. Аргументирайки този процес с Шопенхауер и неговата „Критика на Кантовата философия“, Ворингер посочва:

Онова, което е било инстинкт, сега е краен продукт на познанието. Загубил високомерната си вяра в знанието, човекът отново се изправя също тъй изгубен пред мирозданието както примитивния човек...¹⁷

Подобен паралел между мистиката и модерното изкуство, мислено като процес на „символизиране“ – сиреч на отърсване на неговите обекти от всичко случайно и превръщането им в „декорация“ или „орнамент“, процес, на практика идентичен с абстракцията, прави и Николай Райнов. Само че вместо да акцентира върху комплексите на модерната психика, той акцентира вър-

¹⁷ Пак там, с. 40.

ху самата възможност на символа да предава трансцендентални съдържания и неясни, гранични психически състояния:

Символът е особено годен да предава тъмните и неясни душевни движения, отгласите и преломяванията на външни втурвания в душата, смътните спомени и полуобрази, недоизказаните вълнения, неопределената тревога, внезапните вътрешни викове, изтънчените настроения. Той е най-добро средство за изказване сънните долавяния на разтопени видения, бродещи по границата, дето душата се слива с всичко, за неформени надничания във вечността, дето земно и човешко се преливат, за неопределени настроения, породени от онова, което бих нарекъл „душа на предметите“, за образи, възникнали от случайни съчетания на звук с боя, дума, жест или поглед.

(„Източно и западно изкуство“)

Тази характеристика на символа може да бъде четена и като характеристика на цялото творчество на Николай Райнов. Без значение, дали се концентрира върху мита, древността и съвременния живот, неговата проза дава израз тъкмо на „сънните долавяния на разтопени видения, бродещи по границата, дето душата се слива с всичко“, и на „неформени надничания във вечността“. В своите текстове той търси не виждането, а озарението – и не аналитично постигнатата взаимнообусловеност, а мистичното прозрение, интуитивно постигнатата човешка идентичност, която посредством символа го обвързва с божественото. Подобно на Ворингер той вижда тези трансцендентални характеристики на символа в дълбоката древност, във времето на Платон и Сократ¹⁸ – изгубени по-сетне, когато изкуството е престанало да бъде йеро-

¹⁸ В „Симбол и стил“ Райнов твърди следното: „Според Сократ и Платон идеите са отделни от веществото същности, които живеят в мисълта и въображението на Бога. [...] Това е първичното схващане, което дава още чисти символи, познати на Платон от Египет, в чиито Тайнства е бил посветен. [...] Отсетне символът постепенно се овеществява, защото самите идеи се схващат материално.“

глиф за посветени; изгубени обаче в европейската цивилизация, не и в източната. Пак подобно на Ворингер той вижда източното изкуство като един непоковарен и неизчерпан модел, който може и трябва да бъде следван – и то именно от модерния художник.

В „Абстракция и вчувстване“ ще открием много редове, посветени на източното изкуство – разбирано по начин, сроден с този в голямата студия на Райнов „Източно и западно изкуство“. Според Ворингер културата на източния човек се изгражда върху инстинкта и поради това „той стои по-близо до примитивния човек, отколкото класическият, и все пак между тях има цял един еволюционен кръг, цял един свят на развитие“. Разликата помежду им – или по-точно съдържанието на този „цял един свят“ се състои в това, че „царството на източната душа остава съвсем незасегнато от прогреса на духовното познание“. И още:

У него се таи същият страх пред света, същата потребност от избавление, която е имало в началното звено на развитието. Но у него това не е нещо временно, нещо, което ще отстъпи пред растящото духовно познание, както при примитивния човек, а е трайно конструирано, стоящо над всяко развитие явление – и то не предхожда познанието, а е над него. [...] Дуализмът на източния човек стои над познанието. Този дуализъм вече не го обърква и не го измъчва, напротив, той го приема като възвишена съдба и без думи, без желаня свежда глава пред голямата, неразгадаема тайна на битието. неговият страх, пречистен, се превръща в преклонение, резигнацията му – в религия.¹⁹

¹⁹ Ворингер, В. Цит. съч., с. 164–165. Сравни с Н. Райнов: „Когато източните майстори вземат къс от природата, за да го стилизуват, под тяхната ръка моделът твори същински чудеса: свободното композиране на природни елементи с помощта на бездънно въображение и тънък вкус ражда втора вселена, чужда на външния свят: – вселена на приказката, сказанието, магията, вълшебството. Затова мнозина твърдят, че за източния творец природата била само повод: тази мисъл не е напълно права: за източния човек природата е повече от повод, – тя е вдъхновение. Те обичат и земята, и небето, и човека – повече от нас.“ („Източно и западно изкуство“)

Дуализмът, за който говори Ворингер, е сроден с дуализма като ключова проблематика в текстовете на Николай Райнов – който може да бъде изразен не толкова в етически, колкото във философски понятия. Това е дуализмът на тленното и вечното, ограниченото и необхватното, божественото и човешкото, които си дават среща в един контекст на осъзнаване, определен не толкова от съзнанието, колкото от интуициите и мистичните озарения. В някакъв смисъл казаното от Ворингер наистина отговаря на източния тип светоусещане, формирано най-вече под влиянието на даоизма, индуизма и будизма. Дуалните противоречия наистина не измъчват източното съзнание, тъй като то се гради тъкмо върху превъзможването на дуалността, върху приемането на света като цялостен организъм, в който всичко е свързано с всичко и в който тленните форми се появяват и изчезват, но духовната енергия не умира никога – и всъщност тя поражда видимия свят, а не обратното.

Ворингер не е единственият, който разширява понятието „абстракция“ и разглежда изкуството като духовна дейност, в която художникът посредством един повече или по-малко радикален процес на абстракция се освобождава от случайното, временно и материалното, за да достигне до универсални духовни стойности и трансцендентални прозрения. Не по-малко радикално разглежда същата проблематика и Василий Кандински, чиято книга „За духовното в изкуството“ е на практика един от манифестите на световния авангард. Разбира се, трябва веднага да отбележим, че съдържанието, което влага създателят на абстракционизма в термина „абстракция“, е много по-различно от интерпретацията на Ворингер. Например, за разлика от него, Кандински не свързва абстракцията с необходимостта от опора за човека спрямо враждебния външен свят и не търси неговите опори в първобитното изкуство и далечното минало²⁰, а го ориентира изцяло към своята

²⁰ Той например свързва тежненятия към примитивното с „все още подтискащия гнет на материалистическата философия“ и породената от този гнет „пукна-

съвременност и към бъдещето – като поставя ударението върху еманципирането на духа от материята, което за него е процес, развиващ се паралелно с развитието на изкуството. И в неговата концепция материалният свят, предлаган от природата, е сам по себе си лишен от стойност като обект на изкуството, а художествената воля, насочена към отразяване на съществуващото, е плод на „целия онзи кошмар на материалистическите възгледи, който превърна живота на вселената в лоша безцелна игра“ – като последици от този кошмар според Кандински още не са отменили. Желанието на твореца да изразява духовни стойности обаче е старо колкото света – и този тип художествена воля мени названието, не и същността си: „Съзнателният художник обаче, който не може да се задоволи с протоколирането на предмета, непременно търси да му придаде някакъв израз, което по-рано се е наричало идеализиране, после стилизиране, а утре пак ще се нарече с друг термин.“²⁰ Всъщност терминът е вече измислен и неговото име е абстракция.

В концепцията на Кандински духовните прозрения на твореца винаги изпреварват общото ниво – и големият художник винаги остава неразбран, отричан и охулван. Той дава и нещо като схематично изображение на всеобщия процес на одухотворяване – чрез визията за един триъгълник, който се движи във времето: колкото по-напред се отива от основата към върха, толкова по-малко са тези, които са способни да разберат прозренията на твореца; на самия връх стои самотен понякога само един човек. Но „там, където „днес“ е бил най-високият връх, „утре“ ще бъде следващото отделение, т.е. това, което е било разбираемо само за върха, утре ще бъде смислово и емоционално съдържание на живота на второто отделение“²¹. Това движение обаче не е непрекъснато;

тина“ в модерната душа – виждайки ги като нещо временно: „Затова тежнението към примитивното, което преживяваме в настоящия момент, не може да бъде дълготрайно.“ – Кандински, В. За духовното в изкуството. Хасково, 1993, с. 20.

²¹ Пак там, с. 26.

има периоди на упадък, в които триъгълникът сякаш застива неподвижно или се движи назад; във времена, в които изкуството „води принизен живот, бива използвано само за материални цели“. Показателно е, че Кандински идентифицира като такъв негативен фактор принципа „L' art pour l' art“ – моментите, в които въпросът „как“ се оказва по-важен от въпроса „какво“ – според него тогава „изкуството изгубва душата си“.

Друга много съществена разлика между „За духовното в изкуството“ и твърде разпространените по това време катастрофични визии, оказали влияние върху естетиката на авангарда, е вярата на Кандински, че неговата съвременност бележи един несъмнен „поврат към духовност“. Този поврат е видян като отказ от материалното и като процес, при който „човекът отвърща поглед от външното и го насочва *вътре в себе си*“²² (к.а., В. К.). Доказателство Кандински вижда дори в афинитета на модерното изкуство към примитива, при все че според него в случая не става дума за трайна тенденция. Един от примерите чу обаче е много тясно свързан с идеите, застъпвани от Николай Райнов: той се позовава на теософията като на едно от най-големите духовни движения, което по пътя на „вътрешното познание“ подхожда към проблемите на духа – и което е мощен фактор в духовната атмосфера на своята съвременност. В подкрепа на думите си Кандински цитира Елена Блаватска²³ – и това е един от редките случаи, в които се цитира авторитет извън кръга на художниците в този изобщо беден на позовавания текст. Паралелно с това ще срещнем позоваване и на „професионалните учени“, които „поставят под съмне-

²² Пак там, с. 38.

²³ Цитирани са думите ѝ от „Ключът на теософията“: „Човечеството ще намери един нов посланик на истината, подготвен за своето послание от теософското общество: той ще намери изразна форма, в която ще може да облече новите истини, и организация, която в известен смисъл очаква неговото идване, за да отстрани материалните препятствия и трудности по пътя му.“ Кандински подчертава, че в контекста на Блаватска теософията означава вечната истина; в обяснителна бележка пък се позовава на Рудолф Щайнер.

ние материята“ чрез „теорията за електроните, т.е. за движещото се електричество, което трябва изцяло да замени материята“; и това е вероятно първото естетическо позоваване на научните дилеми върху същността на материалния свят, направени по време, в което неевклидовите визии, които ще породят теорията на Айнщайн и квантовите теории, още правят първите си стъпки.

Този „поврат към духовното“ е доловим в реални форми преди всичко в областта на изкуството – като най-чувствителната и интуитивна сфера на човешката дейност. Как се реализира това практически, личи от примерите му, първият от които е литературата. Според него модерният поет (примерът за такъв е Метерлинк) се насочва към „сюжети и обкръжения, предполагащи пълна свобода на нематериалните стремежи и търсения на жадуващата душа“. Това обаче става не чрез традиционните средства на литературата, ползваща словото като средство за комуникация и описание, а чрез превръщането му в непосредствен изразител на духовно съдържание. За Кандински „думата е вътрешно звучене“; тя е способна да създаде вибрации, които само отчасти се дължат на нейното значение и на контекста, в който е поставена – изразявайки „абстрактната представа, дематериализирания предмет“, тя предизвиква „особени вибрации“ в сърцето и разкрива „други, неподозирани духовни стойности“. Именно на тях разчита модерният творец – те са способни да изместят дори абстрактното значение на думата и да остане „чистото звучене“:

Този „чист“ звук ние може би чуваме несъзнателно и в съзвучие с реалния и станалия по-късно абстрактен предмет. В последния случай обаче чистият звук излиза на преден план и упражнява пряк натиск върху душата. Душата изпада в състояние на безпредметна вибрация, която е още по-сложна, бих казал „повече свръхсетивна“, отколкото духовното потресение, предизвикано от звън на камбана, звучаща струна, паднала дъска и т. н. Тук се откриват големи възможности за литературата на бъдещето.²⁴

²⁴ Кандински, В. Цит. съч., с. 39.

Същото това „чисто звучене“, при което структуриращите една творба елементи нямат нищо общо с външната реалност и са пряк израз на конфликтите, драмите и истините на човешкия дух, е изведено като принцип, универсален за всеки творчески акт. За Кандински всевластието на този принцип е равностойно на свободата – и това ясно личи от подробното разглеждане на взаимозависимостта между съдържание и форма. Не външно даденото, а вътрешната закономерност и хармония в една картина се оказват единствено важните.²⁵

Според неговата теория „всяка форма има вътрешно съдържание“ и е „израз, проявление на това вътрешно съдържание“, но художникът борави с формите и цветовете така, както пианистът с клавишите – и следователно „хармонията на формата трябва да се основава само на принципа на целесъобразно докосване до човешката душа“. Това е единственият валиден при всички случаи принцип – отвъд него има само свобода. Според Кандински както формите, така и цветовете „трябва да бъдат използвани не защото съществуват в природата в това си значение или не, а защото в това си значение те са необходими в картината или не“. Крайната форма на творческата свобода, предполагаема и постулирана от абстракционизма, звучи по следния начин: „художникът не само има право, но е длъжен да борави с формите така, както е необходимо за неговите цели“, и в този контекст има „пълната, неограничена свобода“ в избора на своите художествени средства. Тази свобода обаче не може да бъде безцелна – и художникът трябва да има морална цел пред себе си, трябва да има

²⁵ Същият принцип е изведен от Чавдар Мутафов в „Зеленият кон“. Според него, пренесен в света на изкуството, конят става „елемент на една условност, в която, веднъж включен, е длъжен да се подчинява на властта, която го обединява с всичко останало: той става необходимост – за нас и за изкуството – и под знака на една по-висша категоричност, той престава да бъде чудо, защото се разбира сам по себе си. Тогава, вместо да бъде погрешен резултат от едно зрение, той постига закономерността на едно въззрение. А последното носи едно име: СТИЛ.“

какво да каже на хората – иначе свободата му се превръща в пресъплънение.

Точно тези принципи на вътрешната необходимост, осмислянето на изкуството като пряк израз на духовни състояния и идеята, че красотата не е природна, а композиционна, вътрешно присъща на самата творба характеристика, която зависи от баланса между автономно използвани форми и цветове или символи и думи, ще открием и в ред текстове на Николай Райнов. Ще открием и съзвучната с Кандински радикална догадка за възможностите на чистите форми, цветове и звукове да носят съдържанието на една творба – догадка, споделяна по това време най-вече от неговия близък приятел Гео Милев и определяна от него като „абсолютна иреалистика“²⁶. С една разлика обаче: в тази възможност Райнов намира не проява на индивидуалното аз, а код, който може да бъде използван за разгадаване, но и за закодиране на „тайната“, тълкувана в теософски смисъл. Това е впрочем и причината, поради която той говори за използване на символи (включително и когато става дума за цветовете), а не за абстрактни елементи:

Създаването на такива символи зависи, разбира се, от познаването на сложния речник на линии, форми и шарки, както и от законите, по които са били съчетавани дадени образи. Отвесната черта изразява деятелно начало, дух; водоравната – възприемащо начало, вещество; зигзагът – промяна, превъплътяване; успоредните черти – равновесие, правда; кръгът – вечност, безусловно същество; кръстът – творчество, жертва; триъгълникът – стихия; квадратът – вселена; петогълникът – човек, власт, магия;

²⁶ Този термин се появява в „Театрално изкуство“ (1918), като под него се има предвид боравенето с „абстрактни елементи“ – които пък са „една елементарност“, а не съчетания: са „звук, линия, цвят“. Но: реалистика и иреалистика (абстракция) са двете крайности в изкуството, между които лежат безбройно пътища и възможности. Целта им е една: въплътяване на духа, онази сила, която създава изкуството като ритмически продукт, изкуството като ритъм.“ – Цит. по: Милев, Г. Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 81.

шестолъчната звезда – сливане на човека с Бога, на духа с вселената. Жълтата шарка означава великодушие и власт; синята – справедливост и могъщество; бялата – свенливост и мълчание; червената – честолюбие и борба; зелената – ненасита, чар и възшебство; багрената – мъдрост, сръчност и просветеност; черната – съзерцание, тайна и съдба. Не ще съмнение, боравенето със символи прави много от източните творби условни: но символът – стига да бъде изразен, загадъчен и самобитен – би добил много по-широко значение.

(„Символ и стил“)

Трябва веднага да подчертаем, че при тълкуването на абстрактното в теориите на Ворингер и Кандински става дума не за някакъв страничен и формален принцип, относим само към изобразителното изкуство – а за фундаментален, валиден според неговите автори за всички изкуства и ключов за разбирането на цялата модернистична естетика. За същото става дума в повечето български програмни текстове от този тип, само терминологията е различна. Използваната от Николай Райнов звучи донякъде старомодно – за да изрази тази нова художествена воля, той използва понятията стил, синтез, декоративност, символ, орнамент. Направените от него изводи обаче са не по-малко радикални от тези на Гео Милев, който със същата цел използва термини като експресия, ритъм и пак синтез, за да намери пресечната им точка в експресионизма. Още в цитираната вече статия Райнов праща реализма в историята, обявявайки категорично: „Сега е поврат към синтез – и никога Изкуството не ще се върне към средните аналитични пътеки.“

Носител на този синтез е стилът, натоварен с доста по-различни от обичайните си идентификационни функции – в контекста на Райнов той е самата сърцевина на изкуството, онова, без което не може: „Няма ли стил, няма Изкуство.“ („Изкуство и стил“) Неговото определение обаче маркира не друго, а самия процес на абстракция, изтръгването на всеобщото от конкретното, за да се разшири хоризонтът на посланието; премахването на подроб-

ностите, за да изпъкне същината; превръщането на предмета в орнамент: „ В Изкуството стилът е постигане на кабалистична дълбочина на образите, с които се работи: от тук иде потребата да се сведе почти до число и геометрична фигура модела, да се доведе до орнамент.“ („Изкуство и стил“) И още: „Орнаментът е азбука на стила и негов пробен камък: той е съкращение и верую на вси закони и предания, засягащи творчеството в даден стил.“ („Източно и западно изкуство“)

Зад тези думи се крие една от най-радикалните формули в родното естетическо мислене от първата четвърт на миналия век. Превръщането на предмета в орнамент не е елементарна стилизация, а процес на абстрахиране от всичко случайно – и удържане на онова типично и същностно в него, което вече няма как да бъде припознато като конкретност и няма как да отmine с потока на временното. Става дума следователно за творчески акт, който е различен и принципно противоположен на миметичното изкуство – тъй като изразява художествената воля за абстракция и достигане до основни, трансцендентални и непроменими същности – и тъй като по същество третира тези същности не като обобщения на природните дадености, а като пряк израз на духовни феномени.

Сродни формулировки, макар и не с така натрапчиво акцентирание върху орнамента, ще открием и у Ворингер. Той например вижда в орнамента най-чистия израз на „художествената воля“, която е централно и смисловоопределящо понятие в неговата книга: „Художествената воля на един народ намира най-чист и неподправен израз в произведенията на орнаментиката и това се обяснява със самата природа на орнаментиката. Тя предлага нещо като парадигма, в която могат ясно да се разчетат специфичните особености на абсолютната художествена воля.“²⁷ Тълкувайки първобитното изкуство и неговия „геометричен стил“, той впрочем стига до извода, че „изкуството не започва с натура-

²⁷ Ворингер, В. Цит. съч., с. 66.

листични, а с орнаментално-абстрактни конфигурации“, и че „първите наченки на естетическа потребност винаги напират към линейно-неорганичното, отричащо всякакво вчувстване“.

Кандински, от своя страна, допуска, че е възможно някога орнаментът да е произлязъл „от природата“, което в неговия контекст означава миметичен акт, но същевременно подчертава: „Дори и да допуснем, че не е бил използван друг източник освен външната природа, то все пак в добрия орнамент, от друга страна, природните форми или багри не са били третирани чисто външно, а по-скоро като символи, които в края на краищата са били прилагани почти като йероглифи.“²⁸ В случая превръщането на един символ в йероглиф означава закодирането на неговия смисъл и превръщането на самата символна система в азбука, способна да изрази духовни прозрения – или, както пък го тълкува Николай Райнов, да се превърне в код за тайни значения, достъпни само за посветените. Той впрочем използва понятието „йероглиф“ в доста по-широк смисъл: като генетична основа на самия творчески акт – и отново за разлика от Кандински, за него от най-голямо значение е пренасянето на тайните послания през времето, а не волята на самия художник, който се явява техен пазител или изразител. В „Източно и западно изкуство“ тази позиция е формулирана достатъчно ясно:

Изкуството е създадено от повеляващи жреци и покорни художници, за да се въплътят в камък, шарка, линия и маса потайни световни истини – и за да се предадат на потомците. Изкуството е било цели пет хиляди години йероглиф.

В случая става дума за една специфична верига от съответствия, която сама по себе си е уникална в контекста на българския модернизъм. От една страна, формалният и съдържателен белег на един художествен елемент се покриват – както вече видяхме,

²⁸ Кандински, В. Цит. съч., с. 100.

„орнаментът е образцов символ“. От друга страна, самото изкуство е било йероглиф – сиреч код за запазване на тайни значения и за тяхното опазване от очите на непосветените. Според Райнов то е възникнало не от жаждата по наслада за сетивата, а по волята на жреци и магове като език на тайнствата, чието битие е мистерията – и неговата първооснова в дълбините на времето се оказва не разумът, а интуицията: „Първобитните са постигали с интуиция невидимата мрежа от сили, що действат в света, и вси природни тайни са отразили в символ. Затова символите са били език за посвета в Тайнствата, а художниците – Посветени.“ („Символ и стил“) След Сократ и Платон обаче „символът постепенно се овещества“, профанизира се, превръща се в алегория, изкуството се връща към аналитичното, тръгва по „лъжлив път“ – към онези „скръбни скоби в историята на изкуството – от края на средните векове до началото на тоя век“, когато се усвоява измамният според Райнов принцип на „материалистичния поглед върху природата като предмет на изкуството“. Природата просто не може да бъде такъв, тъй като няма какво да ни каже освен себе си – единствено човекът и неговият духовен свят могат да се превърнат в медиатори на божественото и трансценденталното.

Освен всичко символът е и „израз на вечното, духовното, свръхфизичното, що се крие в образите на външния свят“. Следователно – и напълно в духа на теософията, става дума за свръхличностни сили и енергии, които априори съществуват в материалното и крепят самото му съществуване с фината си мрежа, но могат да бъдат открити и опознати само от човека чрез един процес на синтез, абстракция и извличане на същественото от случайната материя, който на практика означава превръщането на външно даденото в символ. В програмните си статии Николай Райнов се опитва да представи този процес като специфичен не за западното, а за източното изкуство, в което той – за разлика от почти всички български модернисти – вижда модел за бъдещо изкуство, което не толкова открива нови форми, колкото възкресява древните. И затова, подчертавайки, че „за източните творци

природата е средство; те подчиняват природните дадености на определен замисъл; те дирят синтез, дирят стил“, Райнов разглежда и самия процес на символизация като абстрахиране на трайното от природното, като създаване на един синтезиран и в този смисъл изкуствен, отдалечен от природата компонент, способен да понесе и удържи трансцендентални духовни прозрения. В този смисъл трябва да се тълкува и неговото ключово определение за това, що е символ:

Символът е изкуствен образ, получен чрез съчетание на отделни образи от природата, за да облече замисъл или преживелица. Обелискът е стилизация на слънчев лъч, а лъчът – образ на световната оплодяваща сила. Храмовият стълб е стилизация на лотусово стъбло, а лотусът – образ на душата.

(„Източно и западно изкуство“)

От този пасаж естественият извод би могъл да бъде, че покритието между символ и орнамент предполага и тяхното категориално различие – символът е смисловият и митологичен заряд, с който натоварваме даден природен (или исторически) феномен, а орнаментът е неговото конкретно битие в изкуството, неговата битийност в образи, годни за духовно и/или концептуално осмисляне²⁹.

В представите на Николай Райнов има една основна, същностна разлика между историите на западното и източното изкуство: западното е поело по крив, материалистичен път, докато източното е съхранило своята обвързаност с духовното и езоте-

²⁹ Николай Райнов всъщност вмества още едно понятие в процеса на абстракция, или – както той го нарича – в декоративното изкуство. Това е масата, която по неговите думи не съществува в природата; тя е онази субстанция, която не се копира, а се създава. Поради което: „И символ, и стил – растат върху масата.“ Как по-точно? Примерът е взет, разбира се, от изобразителното изкуство: „Линията е движение, формата – плод на това движение; масата е връзката между идеята, чието облекло е формата, и проявата на тази идея, чийто път е линията.“

ричното, своята мистериозна посветеност, своята способност да абстрахира и преобразява сетивно възприетото и – може би най-вече – своята обвързаност с първичната си функция: „Изкуството на изтока е трябвало да въплътява космогонични замисли, предавани от посветен на посветен, начала на ранната свещена наука, езотерични схващания за мит и вяра, жречески мисловни строежи.“ Лутащо се напусто в дебрите на материалното – едва в началото на XX век – и то под въздействие на източното изкуство, се връща към духовните измерения на декоративността:

Вървим към дорийците, асирците, персите, индусите и японците. Запад завърши себе си – и сега трябва да пренесе личното в жертва на космичното. Бъдното изкуство ще бъде стенопис, ваятелство, гравюра, везба, керамика: декоративно изкуство.

(„Изкуство и стил“)

Подобно на Ворингер обаче Николай Райнов не разглежда този процес само като тръгване напред, но и като връщане назад – въпреки че при него няма да срещнем толкова силен акцент върху готиката и примитивното изкуство, които са отправните точки в естетиката на „Абстракция и вчувстване“. Разглеждайки в „Симбол и стил“ същността на изкуството, Райнов го уподобява на свещената за египтяните птица феникс, възкръсваща от собствената си пепел; един дълбоко символичен образ, който според него „представя не само смяната на векове проява с векове покой (вселенския смисъл на проявеното Слово, което след това поглъща отново вселената в себе си), но изобразяваща още и Човека, що иде от царството на Духа в царството на Веществото, за да изгори в опита познанието, страданието и жертвата, па да възкръсне и да се върне като безсмъртна искра, станала вече слънце, в огнения океан на Духа.“ Подобно „възкресение в духовното“ и възвръщане към доскоро загубения изначален смисъл на символичното в изкуството вижда Райнов в своята епоха – и осъзнава това именно виждане като своя мисия:

От друга страна, символите стават достатъчно широки, за да задоволят дори копнежа на съвременните художници, ако вземем предвид, че вселенската, оплодяваща, животворна и съзидателна сила, отбелязана в тях, се корени в душата на човека, а не само в природата. По този начин симболизуването може да се вдълбочи, додето проникне в потайните бездни на душата – и много древни символи биха могли плодотворно да се възобновят от даровит художник.

(„Симбол и стил“)

Некапомним тази формулировка, защото в нея се крие творческото кредо на писателя и художника Николай Райнов – както и неговото максимално изчистено усилие да осмисли творческия акт в светлината на теософските идеи, които изповядва. Тук божественото е видно като „вселенската“, „оплодяваща“ и прочее сила, която обаче е достижима само във и чрез човека – и която се корени в неговата душа. Мисленето за човека като създание и израз на божественото в неговата материална форма – и за човешкия дух като трансцендентална, неподвластна на съдбата субстанция, която в най-дълбоката си същност е идентична с Бога, е концептуално защитено в редица негови текстове – и най-вече в романа „Между пустинята и живота“, където Исус е не Син Божий, а Син Человеческий – и където самият Бог не е нещо повече от едно неопределимо духовно и енергийно ядро, разпръснано се чрез акта на сътворението в цялата сетивна вселена.

И в същото време – точно тази визия е мостът, който свързва древното и модерното, тя е силата, която възкресява усещането за трансцендентност на битието и предполага „вдълбочаване“ на символизирането – сиреч натоварването на абстрактния „йероглиф“ с нови и модерни съдържания, вече свързани с „потайните бездни на душата“ на съвременния творец. Нещо повече: според Николай Райнов тази именно възможност за ново и дълбинно „символизиране“ е пътят, по който биха могли да се възобновят древните символи, а изкуството да се превърне в храм, в който модерният човек да бъде посвещаван в древните тайни.

Точно това се опитва да прави и Николай Райнов – с всички свои художествени и критически текстове, програмни статии, сказки и полемки. С днешна дата е много лесно да спорим доколко тези идеи са били по силите на техния автор, доколко изобщо са били изпълними и доколко са били просто наивен опит да се обхване неизразимото чрез омесване на художествен и мистичен опит – и чрез преливане на изкуство и теософия. От чисто литературоведска гледна точка като че ли е по-важно да преценим как стои целият този комплекс от естетически, философски и теософски концепти в контекста на българския опит – и по-конкретно в контекста на българския модернизъм. Ако направим една честна съпоставка и се абстрахираме от факта, че Николай Райнов не се вмести в предварително изградените критически схеми, не можем да не признаем, че в сравнение примерно с доста наивния, чувствен и импресионистичен символизъм от типа на Верленовия, доминиращ на българска почва, Райнов несъмнено изпъква – първо, с вътрешната логика и строгата концептуалност на своята визия за изкуството; второ, със значително по-задълбочените тълкувания на това, що е символ и каква е неговата не само художествена, но и философски обвързваща го функция; трето, с опитите да осмисли мирогледно своята естетика, да намери нейните корени не само в съвременността, но и в историята, в митологията, в световния религиозен и мистичен опит; четвърто, с опита да бъдат обвързани божественото и човешкото на територията на творческия акт.

Днес вероятно бихме казали, че този грандиозен експеримент се е провалил поради собствените прекалени очаквания, екзалтации и илюзии; че „декоративната“ проза на Райнов е трудно смислаема и разбираема; че неговата изкуственост дотяга на съвременния читател, който категорично предпочита житейската логика пред мистичните откровения – и обича да слуша истории вместо притчи. Това наистина е така – но сигурни ли сме, че превръщането на литературата *само* в средство за развлечение, белег за което са въпросните предпочитания, е нейно достойнство? А дори и да го приемем за достойнство – дава ли ни това правото

да прехвърляме днешната си непоносимост към подобен тип четива към неговата проза със задна дата?

Струва ми се, че отговорът поне на последния въпрос би трябвало да бъде отрицателен – въпреки че подобно смесване на днешен и исторически прочит се е случвало неведнъж (последният пример е това на Владимир Трендафилов³⁰). Днес може да звучи парадоксално, но между двете световни войни Николай Райнов – при цялата си трудно смислаема стилистика и повишени интелектуални изисквания към читателя – е един от най-популярните и най-четени български автори. Времето, в което са писани неговите книги, съвсем не изключва радикалните стилови и „декоративни“ експерименти; напротив, те изобилстват – все едно дали става дума за пробиви от Изток като индиеца Рабиндранат Тагор и ливанеца Джубран Халил Джубран, или за ключови за българския модернизъм фигури от Запада като Станислав Пшибишевски например. Така че наченатият от него експеримент днес може да се мисли като приключил в задънена улица, но от гледна точка на неговата съвременност е изглеждал и перспективен, и смислен – и то именно с търсенето на трансцендентална перспектива за сметка на сетивното, на „естественото“ и актуалното. Нещо повече – самото му присъствие в литературната ни история е знак за нейната тогавашна зрялост и отвореност към водещи естетически и стилистични насоки в европейската и световна култура, и без този експеримент българския модернизъм би звучал доста по-монотонно и по-провинциално.

Освен с факта, че предлага един от най-концептуалните и най-дълбоко осмислени прочити на модерното изкуство, Николай Райнов би трябвало да бъде запомнен и по още една причина: редом с Чавдар Мутафов той е най-радикалният експериментатор с прозаичния език в тогавашната ни литература. В този случай обаче радикализмът на самата художествена практика далеч изпреварва опита му да бъдат осмислени теоретически тези уси-

³⁰ Вж. Трендафилов, Вл. Явлението Николай Райнов. // *Лит. мисъл*, 1991, № 8.

лия, направен в голямата статия „Живописен и декоративен стил в разказа“³¹. При все че Райнов не крие пристрастията си към втория от тези два „различни възгледи върху стила“ и дава ред примери за „декоративна проза“ (а следователно и за моделите, които следва), простиращи се от Едгар По до Мартин Бубер и от Валери Брюсов до Леонид Андреев, тази статия не постига концептуални изводи за това, що е декоративното в езика на прозаичната творба – извън очевидната отлика, че „живописецът работи с прясна, сурова реч, а декораторът – със стилизирана“. Ето защо в тази статия липсва обичайният за Райнов концептуален размах, което я превръща в нещо като наръчник, как да се пише проза. Не чрез тази статия обаче можем да си обясним неговия радикализъм именно по отношение на езика, неговите барокови наслагвания от епитети и контрастиращи метафори, неговата страст към изкуственото, превръщаща всичко природно в накит и орнамент, неговите непрестанни преливания между реалност, сънища и видения, създаващи относително устойчивата призрачна атмосфера на прозата му.

Може би причината за този неуспех се дължи на факта, че дефиниция за декоративното като централна категория в прозата е изначално невъзможна, тъй като тя би отнела базисния принцип на този жанр – възможността му да *разказва*³². Това, което прави Николай Райнов на концептуално равнище, е превръщането на този разказ в притча. На стилистично равнище обаче този процес не може да бъде обяснен, защото става дума за подмяна на обстоятелствената, причинно-следствено обусловена, привична за човешкото общуване и затова *естествена* реч с нещо изкуст-

³¹ Райнов, Н. Живописен и декоративен стил в разказа. // *Златорог*, 2, 1921, № 1–2.

³² Тази възможност е отнета, тъй като, ако прозата изразява само духовни феномени, тя не би могла да ги обрасне с външни случки и събития, не би могла да конструира текста, използвайки скелета на сюжета. Опити да се изгради абсолютно автономна проза впрочем има и те са били добре известни на Николай Райнов: в кн. 10 на първата годишнина на „Везни“ е отпечатана глава от романа

вено, нещо конструирано, нещо почиващо върху сугестивни и концептуални, а не върху битийни и съ-битийни принципи – а сме свикнали да мислим (и това свикване не се простира само върху българската литература), че това по принцип е възможно само при поезията. Вероятно жаждата да се натовари не само сюжетът и неговото послание, но и самият прозаичен език с експресивни функции, е най-утопичният сегмент в експерименталния проект на Николай Райнов – особено като се имат предвид езотеричните тежнения на същия този проект, които насищат неговите текстове с по-малка или по-голяма степен на недоизказаност и енигматичност.

Точно тази жажда и това непрестанно усилие по отношение на езика става причина за странната жанрова разколебаност на неговите текстове, които могат да бъдат четени колкото като проза, толкова и като *поезия в проза*. Свикнал да борави с възможностите на притчата да *внушава* определени истини, Николай Райнов бавно и сякаш с неохота свиква да *разказва* – и така да остави на читателя изводите и разчитането на посланията. Свиква, но не докрай, тъй като експресивният пласт от внушения, носен от лексикалната тъкан и стилистиката на неговите текстове, оцелява въпреки съзнателните усилия да бъде подтиснат – дори в „проситите“ му разкази и разказите „из съвременния живот“.

на немския експресионист Карл Айнщайн „Бebюкен, или дилетантите на чудото“. Този текст, разглеждан от Готфрид Бен като първия пример за „абсолютна проза“, е от най-ранните, но и от най-крайните експерименти на немския експресионизъм. Самият Айнщайн в статията си „Върху „Ватек“ (поместена също във „Везни“) нарежда себе си редом до Маларме, Флобер, Бодлер и Суинбърн, определяйки ги като хора, поставили „край на алегоричния характер на литературата“ и пробили път за „вярата в едно изолирано изкуство, вярата в закономерния произвол“. Той говори за тяхната изкуственост, в която „лежи един естетически песимизъм, една анестезия на жизненото, една особено тънка чувствителност“. Според него „пейзажите и хората на такива поети са конструкции“ и съответно той ги нарича „хора на светлосянката; такива, които работят в жарките граници на абстрактното“. – Вж. Айнщайн, К. Върху „Ватек“. // *Везни*, 1, 1919–20, № 5.

От тази гледна точка би било доста неприемливо да търсим (както често се е правило) някаква авторова еволюция от „Богомилски легенди“ към „Сиромах Лазар“ и „Счупени стъкла“ – и съответно от специфично неговия „езотеричен“ символизъм през инцидентния, но особено профетичен експресионизъм към някакъв също тъй особен, негов си реализъм; просто няма такава еволюция. Има опитване на още неопитани стилистични полета, или може би нагаждане към примитивни читателски вкусове, към контекста, отгледан от Георги Райчев, Владимир Полянов и Светослав Минков например, към популярния образ на тайната като тайнственост и на езотеричното като магьосничество и ужасия – но това не е еволюция, а е точно обратното.

Ако теософията разглежда духа като първичен, човешкия генезис – като снизхождане на духовното в материалното, а човешката еволюция – като издигане на човешкия дух над въплътилата го материалност, то писателската еволюция на Николай Райнов следва, колкото и парадоксално да е, същия кръгов път. Той поема от митологията през историята към съвременния живот, за да се върне обратно – доказва го примерно „Светилник за душата“, който се връща към тематиката и стилистиката на първите му книги – при все че тук този стил вече не е само интуитивно долавян, той е плод на доста точно концептуално осмисляне, което освен всичко друго отчита и ефекта върху читателите. Нека си спомним за птицата феникс, с която той уподобяваше изкуството, – и казаното за „Човека, що иде от царството на Духа в царството на веществото, за да изгори в опита познанието, страданието и жертвата“. Тъкмо това слизание е осъществено в късните му разкази, включително в най-представителния и най-„социален“ от тях – „Сиромах Лазар“. В това слизание е и неговата лична съдба – съдбата на жертващия собствената си извисеност, за да бъде съпричастен към другите, съдбата на опожаряващия себе си чрез писане. Що се отнася до възкресението, което би следвало да възмезди това изгаряне, то е метафора, която таи в себе си всеки автор. А тя при Николай Райнов се реализира примерно във фак-

та, че въпреки всички усилия да бъде пренебрегван и заобикалян, не успя да го положат в пантеона на забравата. Чрез своя пример, чрез своите идеи, чрез своята другост и необикновеност дори той е жив и до днес – колкото и да сме чужди вече на онази тотална духовност, която беше негово верую.

ДИЛЕМИТЕ НА ДУАЛИЗМА

От спомените на Николай-Райновите съвременници знаем колко силно впечатление е направило първото издание на „Богомилски легенди“. Критиката също не отминава с мълчание новопоявилите се литературен феномен и реагира положително, при все че – напълно в духа на времето си – първите рецензии имат по-скоро информативен, повърхностен характер. Към тях трябва да причислим анонимните отзиви във в. „Софийска вечерна поща“¹ и в. „Мир“². По-подробна и смислена е рецензията на Никола Янев в сп. „Наш живот“³. В нея Николай Райнов е наречен „творчески талант с облик, какъвто досега не сме имали“, а като основно достойнство на стила му е посочено присъствието на „един окършен и пластичен език, претрупан на моста с богата терминология на скъпоценности, бои и цветя, един темп на старинна религиозна реч – някъде размахната до степен на тънко художество, някъде студена и желязна, за да даде една мисъл и една идея – да развенчае стара истина и да запее химн на слънцето в красотата“. Рецензентът обръща внимание и на влиянието на модерните западни философи, но прави уговорката, че техници идеи „са дошли пак от праизвора на философията – Индия“.

Сходен е патосът и на доста по-късната рецензия на Г. Коев, в която дебютът на Николай Райнов се разглежда като „нешо изклю-

¹ *Соф.* вечерна поща, 1912, № 244. Тази и следващата рецензия се включват в неподписани общи рубрики за новоизлезли книги, в които отделни пасажки са посветени на конкретно издание и започват обикновено с „Богомилски легенди“ на Аноним...“

² *Мир*, 1912, № 3.

³ **Н. Я.** [Н. Янев]. Богомилски легенди. Аноним. // *Наш живот*, 5, 1912, № 9–10.

чително и като сюжет, и като обработка, и като съдържание“ и се обръща внимание на „старинния маниер на излагане, с неговата отривочност и загадъчност, с неговите повторения и недомлъвки“⁴.

За „Богомилски легенди“ рецензии се печатат и по-късно – например при появата на второто издание (1918)⁵, а в портретните статии за автора неизбежно се обръща сериозно внимание на тази книга. Например от статията на Малчо Николов в сп. „Огнище“⁶ води началото си застъпването и до днес теза, че „не за вярвания, възгледи и сказания на богомилите става дума тука“, а за „ехо от проповедите на Заратустра“. В обстойната си статия „Символизъмът в България и Николай Райнов“⁷ Георги Константинов прави интересната и оригинална съпоставка между „Богомилски легенди“ и „Птици в нощта“, характеризирайки ги като „двамата най-сериозни опита за откъсване на художествения израз от социалната и битова конкретност на езика, за да стане той преди всичко ритъм и музика, да ни въвежда в автономни, нереални светове“.

Според Владимир Василев основните качества на легендите се крият в „духовната поривност, до която се издигат; литургичният им патос; мъдростта, която се прицелва векове; и това въображение, чийто обсег не може да се обхване в което си служи със символиката на поетическите видения и с цялото богатство на предметния и космичния свят“⁸.

Прави впечатление положителният знак на почти всичко, написано за „Богомилски легенди“ от съвременниците на писателя. Интересно е дори и това, че в по-късни отрицателни отзиви качествата на тази книга се използват като стъпало за отричане на следващите – както е например в анонимната статия „Нитчанство

⁴ **Коев**, Г. За една забравена книга // *Дем.* преглед, 11, 1914, № 8–9.

⁵ Напр. **Коларов**, Ив. „Богомилски легенди“. // *Съвр.* илюстрация, 1, 1919, № 2.

⁶ **Николов**, М. Разказите на Николай Райнов. // *Огнище*, 1, 1919, № 5.

⁷ **Константинов**, Г. Символизъмът в България и Николай Райнов. // *Златорог*, 20, 1939, № 2.

⁸ **Василев**, Вл. Творчеството на Николай Райнов. // *Юбилеен лист* „25 години Николай Райнов“. С., 12 март 1939.

и Духознание⁹: „Колкото изящен е той в тия легенди, толкова е тежък и несмилаем по стил в по-сетнешните си творби.“

Анонимността, в която се появява първото издание на „Богомилски легенди“, съвсем не е случайна – тя крие в себе си претенциите книгата да се възприема като апокриф, т.е. като някакво ново, неканонично, различно тълкуване на библейските сюжети. Нейната структура действително напомня с нещо апокрифната литература – и немалко използвани от автора сюжетни линии са извлечени именно от апокрифната (далеч не сама богомилска) книжнина¹⁰. Използвайки едно емблематично за българската духовна история явление, каквото е учението на богомилите, Николай Райнов съвсем не се стреми да спазва законите на някакъв исторически аргументиран и национално обособен контекст. Напротив – за него ереста е не само анонимна (личността не значи нищо, писаното слово е достойно за презрение), но и езотерична, а именно езотеричното познание е универсално: то съществува отвъд ограниченията на пространството и времето. „Рожба на замисъл и буря, те обладават строгия дух на езотеричното познание“ – четем в предговора към изданието от 1912 г. Става дума не за друго, а за „Страници из летописите на Света“ – сиреч за една цялостна космогонична, философска и нравствено-етична система, конкурираща Светото писание или най-малкото влизаща в ос-

⁹ Нитчанство и Духознание. // *Витлеемска звезда*, 2, 1922–23, № 1.

¹⁰ Изабел Врина посочва, че Николай Райнов най-вероятно е следвал тогавашните представи за богомилските ръкописи, основаващи се на славянските Индекси на забранените книги, съставени след появата на богомилите, в които според „История на славянските литератури“, на руските историци Пипин и Спасович, фигурират апокрифите „Предания за Адам“, „Книги на праведния Енох“, книги за Ламех, Мелхиседек и Авраам, легенди за Соломон, „Изход на Мойсей“, „Видение Исаево“ – като „тези апокрифи на славянски език са били в действителност изборно преведени и разпространени от богомилите“, макар че авторството не е тяхно; става дума за преводи „от много по-древни еврейски апокрифи на гръцки език“. Вж. **Врина**, И. „Богомилски легенди“ от Николай Райнов: алегорично резюме на западния езотеризъм от XIX век. // *Летонисци*, 1995, № 1–2.

тър диалог с него¹¹. Ако колоритът на богомилското слово е български¹², то неговият митологичен свят съдържа в себе си претенцията, че е попил в себе си мъдростта на всички древни мистични учения – и неговият адрес е общността от духовните избраници на цялото човечество.

В своя предговор Николай Райнов подчертава изрично синкретичността на богомилските текстове, тяхната отвореност към древните и съвременни им мистични учения: „Богомилските сказания носят горещ тропичен дъх. И в дивна старобългарска плетеница се изгъват бляновете, вълнували отвеки мисълта. Четат се в това шествие от замисли отровните заклинания на бабилонските звездогателни храмове, пламтящите предания на пирамидите; в нежно-отровно изящество се развиват ниневийските звездни какерони, съскат огнените персийски заклинания при разпалване на светилниците, кога жрецът разнася в теменужния мрак на храма страшните слова на Митра; дочува се потайното предание на Кабалата – от Еноха до Шимон бен Йокая, – мистичният полет на средновековието, – тишината на северната символика, математично студената мисъл на древна Хелас.“ Повече от ясно е, че в лицето на богомилството Райнов вижда не конкретното историческо битие на богомилските идеи, оскъдно документирано в средновековната литература, а един универсален и до голяма степен вторично конструиран модел на трансценденталното познание, черпещ своите инвенции от цялата човешка древност¹³.

¹¹ Някои от тезите, развити в „Богомилски легенди“, са нечувана дързост за един семинарист, което обаче – като се има предвид цялостната по-сетнешна негова биография – едва ли е същностната причина за излизането на книгата под името Аноним.

¹² Българското звучи в езика на „Богомилски легенди“ чрез стародавното – като слог и лексика; специфичната ритмика на речта и езиковите обрати обаче следват по-скоро библейските традиции и ритмиката на Ницше от „Тъй рече Заратустра“.

¹³ За възприемането на богомилските идеи по този модел съществено влияние оказват идеите на теософията, които разглеждат цялото езотерично познание в един общ и взаимнообвързан контекст.

Защо „Богомилски легенди“ имат такъв голям успех през 1912 г., е обяснимо, по-трудно обяснимо е, че те (вече като органична част от една група произведения, които Николай Райнов издава почти едновременно и които се възприемат и от критиката, и от читателите като концептуално обединени и подчинени на сродни естетически принципи) запазват своята престижност и звучат едва ли не емблематично за своя автор и през 1918, и през 1939 г., а дори и в наши дни. Известно е, че Пенчо Славейков е чел и харесал някои от легендите, преди да бъдат издадени, известно е също, че ги е харесал и Франц Пфемферт, редакторът на „Die Aktion“, едното от двете най-влиятелни списания на немските експресионисти, който публикува две от тях в превод на Гео Милев и който пише в едно писмо до него: „Легендите ми харесаха изключително!“¹⁴ Как става така, че един и същи литературен феномен може да бъде харесван от хора с различна естетическа ориентация и различно светоусещане, принадлежащи към различни етапи в развитието на европейската култура? На какво се дължи всъщност престижността на „Богомилски легенди“?

Най-напред да повторим известното, изтъкнато още от критиката по онова време: става дума за проза, която няма прецедент в дотогавашната ни литературна традиция. Малката, анонимно издадена книжка е нова в много отношения: и по своята тематика, и по своята стилистика, и още повече с идеите, които проповядва. Но всъщност тъкмо идеите са това, с което съвременниците на Николай Райнов до голяма степен се разминават. Те акцентират върху *художествеността*, която въпреки своята въздейственост е всъщност вторичен белег на легендите. Тя безспорно изпъква на преден план и поради явната вторичност на художествения текст: „Богомилски легенди“ са, или по-точно претендират, да бъдат интерпретация, а не самостоятелно изграден фикционален свят. Според явно условното, но все пак заявено наме-

¹⁴ Писмото е датирано от 16 август 1918 г. Цит. по: *Литературен архив*. II. Гео Милев. С., 1964, с. 412.

рение на автора те интерпретират, стилизират и дописват обективно съществуващите богомилски предания, които на свой ред са коментар и апостроф, еретичен инвариант на Светото писание. Така че вторичността е двойна – подсказаното от заглавието и тематиката творческо намерение *би трябвало* да се осъществи като преразказ на преразказа, т.е. нещо по начало неоригинално. В конфликтните зони между тази заявена неоригиналност и действителната оригиналност на наистина смайващия за тогавашния литературен контекст текст на Райнов, се вмести самото произведение, което стои на границата между литературната мистификация и интерпретацията, без да е нито едното, нито другото.

Казвано е (а и много пъти е повтаряно), че в тази книга няма нищо богомилско. Това, разбира се, не е вярно. Николай Райнов използва редица сюжетни и ситуационни модели и от „Тайната книга“, и от други (небогомилски) апокрифи, за да ги интерпретира съвсем свободно и да вложи в тях качествено ново съдържание. Характерното за всяка ерес е, че реформира религиозната догма с оглед изискванията на съвременността – или с оглед вжданията и интересите на дадена обществена прослойка, за която официалната религиозна версия е вече недостатъчна. Това е характерно и за богомилското учение, и за авторската му интерпретация от страна на Николай Райнов. Начинът, по който богомилите се отнасят към ортодоксалните дадености, е и начинът, по който авторовото съзнание се опитва да борава и с тях, и със самата богомилска космогония. Иначе казано, богомилското в „Богомилски легенди“ не трябва да бъде търсено по линията на съответствията между авторския текст и средновековния апокриф, а по отношение на *метода*, по който авторът трансформира и реконструира своя изходен материал, влагайки в него актуални за своята съвременност философски концепции. Затова твърдението, че в тази книга няма нищо богомилско, е лишено от основания – то звучи по същия начин тесногърдо и преднамерено, по който и Презвитер Козма анатемосва богомилите, защото отказват да следват православните канони. Именно отказът на автора

да приеме извечната и канонична непроменимост на религиозното, неговото еретично отношение към образците, които интерпретира, е „богомилското“ в творческия му метод.

За разлика от богомилите обаче, той няма само едно ниво на интерпретация. Ако библиейският текст е онова, от което богомилската и изобщо апокрифната книжнина се оттласкват при своите еретични корекции, то Николай Райнов оперира с дадеността на тези две конфликтни космогонии – с утвърдения от религиозния канон митологичен свят и с неговия еретичен апострoф. Те му служат като готова и заредена с напрежение драматична колизия, която трябва да бъде режисирана така, че да заговори с езика на съвременността. Неговата творческа задача е в режисьорското решение. Авторски е именно новият начин на структуриране на един вече зададен сюжет, както и неговото пресъздаване чрез пищно-декоративен и ритмичен език, повече поетичен, отколкото прозаичен. Авторско е изграждането на поетиката – базирана не само върху основни догматични и еретични на християнството, но и на една много по-широка езотерична традиция. В тази посока Николай Райнов е отишъл твърде далеч и в това се състои значимостта му като автор – в противен случай неговите легенди биха звучали по-близо до първообраза, но не биха представлявали нищо повече от един стилизиран преразказ на средновековни текстове. В случая неговият метод е по-сроден с метода, по който Гьоте използва „Пра-Фауст“¹⁵ – и този именно метод е качествено нов в контекста на българската литературна традиция.

Ако трябва да си представим нагледно как функционира този метод, ще се очертае следната картина: съществуват три семантични нива, от които се гради архитектурата на книгата и които *въпреки това* запазват относителна самостоятелност. Първото от тях е библиейският текст, подложен на двойна трансформация – от страна на богомилския апокриф (или от страна на други апо-

¹⁵ Става дума за средновековната легенда за доктор Фаустус, продал душата си на дявола, използвана от Гьоте само като идея и донякъде като сюжетен скелет.

крифни източници, които Райнов е приемал като богомилски) и от страна на автора. Самият богомилски образец е второто семантично ниво, на свой ред трансформирано чрез привнесените от Николай Райнов и чужди нему идеи – заети, от една страна, от западноевропейската философия (например от Ницше), а от друга – от будизма и древните източни религии (зороастризма, веданта, египетските култове и др.). По този начин богомилството, съдържашо в себе си колкото конкретноисторически, толкова и митологичен оттенък, се оказва посредник между древното или дори изконното (библиейския текст) и съвременността – мост между тях и техен коректив. Доколкото крайно изостреният в цялата ни култура проблем за това, дали „и ний сме дали нещо на света“, стои и пред Николай Райнов, то неговият отговор е категоричен: това „нещо“ е богомилството – еретичният фермент на всички реформаторски духовни движения, свързващото звено между източните и западните религиозни системи¹⁶, онзи ярко изпъкнал в националната ни памет пример за антидогматичност, който според Райнов се оказва напълно актуален в контекста на съвременността.

Най-точно тази книга би могла да се определи по следния начин: нов и концептуално избирателен прочит на религиозния мит (не само християнския) през призмата на една субективна, силно митологизирана и същевременно наситена със съвременни акценти представа за богомилското учение. В контекста на Николай Райнов богомилството се тълкува като модел на синкретична религия, като ядро, съдържашо в себе си световното езотерично познание – и в този смисъл е напълно съзвучно с идеите на автора. Същевременно то е „рожба на замисъл и буря“ и негови носители са тези, които „са умели да мрат за мисъл“. Чрез богомилското еретично светоусещане Николай Райнов оформя модел на твор-

¹⁶ Това е исторически допустима хипотеза: смята се, че тъкмо богомилите са пренесли идеите на близкoизточните религии и езотерични учения, както и някои раннохристиянски митове в развилите се по-сетне еретични движения в Западна Европа: катарите, патарени, албигойци и др.

ческо поведение, отговарящ на предпочитаните от него философски концепции и съвпадащ с изградените в българската култура от началото на века представи за „новия“ човек, за културния герой на епохата. Именно това го сродява с Пенчо Славейков – и за двамата проблемите за творческата личност, за същността и характера на нейната демиургична енергия, за нейното себеутвърждаване в средата на ограничаващото „днес“ – и надмогването на земните страсти в самата нейна същност по пътя към универсалното и вечното, могат да се посочат като централни и мирогледно определящи. Общ за двамата е до голяма степен и самият код на творческото послание – езикът, опериращ повече с културни знаци и културологични асоциации, отколкото с претендиращи за естественост или изповядвани като личен опит житейски ситуации.

За Пенчо Славейков културата като път на познание и самопознание и като мост от настоящето към бъдещето е до голяма степен определяща и може да се каже, че в неговите художествени структури тя играе същата роля, която в повечето произведения на Николай Райнов е поета от митологията и езотериката. Героите, които обличат в плът неговата воля за автономно творческо самосъзнание, са почти изключително културни герои: Микеланджело, Шели, Бетовен, Ленау. Реализацията на личността в плана на изкуството е изправена пред типично културологични дилеми: творец и творба, изкуство и живот, ограниченост от тленното и духовна безграничност, сетивност и духовно прозрение, извисеност и неразбиране от страна на съвременността. Диалогичността, ясно доловима в епическата му поезия, гравитира преди всичко към диалог със самата нея, чийто обект са посочените културни дилеми и чиято цел е себенадмогването, разпръскването на витаещите сред коварното „сега“ съмнения¹⁷. Именно във

¹⁷ Именно тази воля да надмогнеш себе си, да овладееш собствените си страсти и страхове, метафорично казано – да се родиш от себе си като духовно същество, е епицентърът на всички морални и психологически стихии, бушуващи в текстовете на Райнов. И тази воля определя съдбата на неговите герои в много по-голяма степен, отколкото каквито и да било обстоятелства.

връзка с тази културологична (а не психологическа) и интелектуална (а не емоционална или позоваваща се на подсъзнателното) концепция можем да кажем, че в стиховете му функционира един доста широк пласт вторични значения – културни герои, техни творби, цитати, перифразирани по един или друг начин чужди идеи, с които творческото аз се самотълкува и самоаргументира и с които до известна степен се идентифицира.

Подобен вторичен пласт е доловим и у Николай Райнов – митът в неговите произведения играе ролята именно на културен знак. Ала в отношението на двамата писатели към културните знаци и в позицията на героите им спрямо тях съществува доста осезателна разлика. Може да се каже, че докато героят на Пенчо Славейков осъзнава своята културна мисия и осъществявайки я, надмогва екзистенциалната ситуация, в която е поставен, то героят на Николай Райнов – сам по себе си носител на битувачи в паметта на читателя митологични значения, разрешава именно екзистенциалните си проблеми и разрешавайки ги, разколебава или променя парадигмата на самата културно-митологична ситуация, към която принадлежи. Неговите протагонисти не толкова поемат налагащата им се от самия мит мисия, колкото се бунтуват срещу нея и я преосмислят – често в разрез с читателското очакване. Те са далеч по-свободни спрямо условията на културната парадигма, в която са поставени от автора – затова са способни и на спонтанни реакции; затова например страстите и емоционалните импулси определят поведението и на двамата му типични „антигерои“ – Сатанаил и Каин. Акцентът тук пада преди всичко върху отказа от всякакъв вид подчинение на даденото свише; отказ, чиято бунтовност се отнася непосредствено към библейското „сега“, и никакво бъдеще не се има предвид – нито като обещание, нито като заплаха, – дори и когато то приема облика на проклетие¹⁸.

¹⁸ Тази бунтовност, проявена от Сатанаил и Каин спрямо божествения авторитет, е сродна с бунтовността, проявена от самия автор спрямо валидните по негово време религиозни догми и представи за допустимо литературно поведение.

В структурно и генетично отношение Легендите могат да се разделят на няколко типа, които тук ще разгледаме последователно. Към първия от тях спадат легенди със силно изразен дуалистичен характер, в които се усеща влиянието на идеите на манихейството, павликянството, гностицизма и силно разпространеното се през IX век в България богомилство, което по-късно преминава в Западна Европа под формата на различни ереси: катари, патарени, албигойци и др. Широкото разпространение на идеите на Мани през II век пр.Хр. от Уйгурия до Британия и Испания, предизвиква широк интерес у различни писатели, които разработват темата за двойственото начало (на Бога и Сатаната) в множество произведения. Почти през цялото Западноевропейско средновековие дуалистичните идеи служат за основа на легенди и авторски произведения.

У нас разпространението на дуалистичните идеи през Средновековието е намерило израз и в голямата популярност на старозаветните апокрифи, които са послужили до известна степен на Николай Райнов при създаването на „Богомилски легенди“ – и по-специално на първите четири от тях: „Цар на мрака“, „Каин и Авел“, „Три небеса“ и „Каломан“. Силното влияние на старозаветните апокрифи е доловимо в много общи дуалистични мотиви – например за сътворяването на света от Адонай и Сатанаил. Сатанаил издига престол над този на Господа; Сатанаил изкушава част от Божиите ангели, за да му помогнат да сътвори видимия свят и трите небеса; Сатанаил става господар на трите небеса, а Адонай – на седемте висши сфери над Сатанаиловите; създаването на Адам и Ева от Сатанаил и др. Всички тези апокрифни сюжети са използвани от писателя в първите четири легенди¹⁹.

Тук би трябвало да подчертаем, че в своите дуалистични концепции Николай Райнов следва предимно визиите на богомилството, а не твърде радикалните идеи на манихейците и гностиците. Богомилството е под влияние най-вече на по-близките до орто-

¹⁹ По-подробно вж. **Врина**, И. Цит. съч.

доксалното религиозни ереси, разпространени във Византия, в които дуализмът е относителен (в крайна сметка доброто побеждава злото). Според Йордан Иванов „богомилското учение е дуалистично гледище, несхождащо напълно нито на манихейството, нито на павликянството и месалианството.“²⁰

Застъпен в различна степен, умереният дуализъм е ясно доловим в първите четири легенди: Сатанаил е син на Елохим и сътворява редом с него света. Сатанинското и творческото начало съжителстват в неговия образ; в него, както примерно при Шива, се обединяват креативната и разрушителната хипостаза. Тяжното противоречиво единство ражда творението на Сатанаил – неговия антибожествен свят, осъществяващ пробив в строгата и затворена в себе си йерархия; самият бунт се реализира чрез рушене на старата догма, но и чрез творене на нови светове. Неговата бунтовност, осъществена чрез творческия акт, е напълно съзвучна с романтичната трактовка за същността на твореца – в сходен дух Байрон интерпретира Сатаната, а след него и Бодлер; не е трудно в думите на Авенир да доловим и словото на Ницшевия Заратустра (например: „През себе си трябва да мине силният – и да не плаче по мъртъвци“). Дуалистичните идеи органично се сплитат с идеите на романтизма – ако дуалистичното е в това, че Сатаната е партньор на Бога при сътворяването на вселената, то романтичното е в самото желание на Сатанаил да се превърне в демиург и по този начин да оспори авторитета на божественото, да се изравни с него чрез акта на сътворяване, да отрече небесната, дадена свише хармония посредством собствената си творческа креация: „И нека ново Небе съградим, Земя да съзидаме – и път нека дадем на това, що няма край!...“ („Цар на мрака“)²¹

Това превъплъщение на Сатаната в демиург и изравняването му с Бога ни разкрива един от основните модели, чрез които Ни-

²⁰ **Иванов**, Й. Богомилски книги и легенди. С., 1925.

²¹ Тук и нататък „Богомилски легенди“ се цитират по: **Райнов**, Н. Съчинения в пет тома. Т. 1. С., 1989.

колай Райнов изгражда образите на своите герои. Те не са нито само добри, нито само лоши; във всеки от тях живее Божият дух на доброто и дяволската мая на злото – като всяко едно от тези начала е на свой ред алтернативно, тъй като „доброто“ може да се тълкува и като пасивност, като сляпо преклонение пред тоталния божествен авторитет (в този смисъл е „добър“ Евел), а „злото“ може да бъде предпочетено отвъд всякакви нравствени критерии – като носител на активното творческо начало. В този особен вид „синкретичен“ дуализъм, сливащ противоположните начала в неразчленимо единство и тълкуващ алтернативно всяко едно от тях, се крие еретичната реакция на богомилството (такава, каквата си я представя авторът) срещу ортодоксалното тълкуване на Библията, според което дяволското и божественото начало са извечно несъвместими и противопоставени (като това противопоставяне, разбира се, съвсем не е така рязко в закодираната в Светото писание и особено в Стария завет християнска митология, а спекулативно извлечено и превърнато в догма от християнската *църква*). Еретичният подтекст на „Богомилски легенди“ се състои именно в разрушаването на черно-белите схеми; светът е създаден от Сатаната, но самият той е Божи наследник, носител на божествения дух, разбунтувал се срещу йерархичния и непротиворечив свят на Йехова: земният свят и човекът са рожба именно на неговия бунт, те още по своя замисъл се включват в една цялост, която противостои на божественото.

Характерно е, че не божествената предопределеност, а именно вложената в човека страст, лутането на духа между порива към абсолютното и греха е силата, която определя поведението на героите в тази книга. Особено характерен в това отношение е образът на Каин. Като син на Сатанаил и като рожба на любов, Каин е силният, носител на дързостното и еретично начало, на творящия света дух. Човешкият син Евел е неговата противоположност: той е „чадо на човешката похот“, той е слабият, неинициативният, покорният пред Бога. Подобни антитетични двойки ще срещаме неведнъж в творчеството на Николай Райнов – напри-

мер в образите на цар Петър и княз Бенеамин също така се сблъскват слабият и силният духом²² (независимо от това, че на девствения маг е чужда тъмната греховност от Сатанаилов и Каинов тип). Характерно е например това, че на Каин, а не на Ева са дадени ябълките от дървото на познанието, защото само той е способен да приеме такъв дар; и всъщност Каин е прокълнат *първо* от своя баща Сатанаил – защото не е опазил езотеричното познание, защото е допуснал да се докоснат до него и тези, за които то носи безумие и гибел (Ева умира; Каломайн полудява – не от друго, а от „копнеж по волност“). Едва след това идва моралната присъда на Йехова – предречена и като че ли следваща от първото проклятие. Дал познанието за свобода, мощ и творчество в ръцете на слабите, престъпил законите на езотеричността му, Каин е осъден да сподели мизерния дял на човешкото битие (като син на падналия ангел, сам той е полубог или по-скоро полудемон): „По смъртна жена ще рукне влечението на сърцето ти – и ще потече в пот и кръв твоят живот.“ Така и става – Каин стига до престъплението, защото е прокълнат да се поддаде на страстта, която изпитва към Сета, като една от причините за братоубийството е самият Йехова, който от чисто дидактично-моралистични съображения (заради напуснатата от Каин Ада) отказва да приеме неговата жертва.

Интересно е, че съдбата, отредена на братоубицеца от Йехова е точно същата, която Христос отрежда на Ахасфер; „Върви – и никой да не посмее да те убие: тежко е да убиеш тогава, който е убил първи път! Върви – и във вечността ти своето проклятие ще занесеш!“ Ала Каин е този, който не скланя глава пред ничий авторитет и не трепери пред Божия гняв. Още преди това той е богохулник – и сега, прокълнат да не намери никога покой, изпитва не ужас, а презрение към хората от Едем и жад за нови пориви:

²² В повестта „Цар Петър“ от „Книга на царете“ (1918).

Та извърна лице на ужас Каин и с презрение изгледа Едема и хората.

И устрем смел към нови небеса и нови брегове закънтя в сърцето му тогава. И събра шепата си, та я разтвори срещу хората – и остави своите клетви върху Едема.

(„Каин и Евел“)

Образът на Каин е изключително сложен, двойствено е и отношението на автора към него. От една страна, Каин е класическият символ на братоубийството, крайното зло, категоричното „не“ на хуманността – и е напълно заслужил съдбата си, предречена от суровата клетва на Йехова. От друга страна, той е и възплъщение на творческото начало, образ на непокорния, на богобореца, на силния, градящ сам себе си човек, отрицание на конформисткото, смирено пред съдбата съществуване. Освен всичко Каин е и добре познат в контекста на модернистичното изкуство културен символ – нека си спомним интерпретацията, която Бодлер прави в „Каин и Авел“ – един от ярките примери, в които библейският мит рязко и провокативно се преосмисля²³. Навярно и Николай Райнов е бил склонен към подобен тип трансформации – в подобен дух е интерпретиран и Исус в „Между пустинята и живота“. Характерно е и това, че творческото начало в лицето на Каин е в толкова преки връзки със сатанинското, а и с ужасното и безумното (синовете на Каин са Хет – ужас, и Навал – безумец).

Друга група легенди – „Вавилонската кула“, „Мелхиседек“ и „Жрец на Озириса“, можем да обозначим условно като „месиански“. Образите на Алтотас, Мелхиседек и Мойсей могат да се обединят в общия и синкретичен образ на месията, внушаващ чрез притча и заповед правото на силния човек. Ницшеанският патос, поставящ равенство между свръхчовека и Бога, тук е ясно доловим, ала идеите на автора в една или друга степен го моди-

²³ „Племята на Каин – непримиримо, – / твоите мъки безкрайни не са! [...] Племята на Каин, скачай в небето / и на земята бога хвърли!“ – Цит. по: Бодлер, Ш. Цветя на злото. Малки поеми в проза. Прев. К. Кадийски. С., 1991.

фицират, достигайки до едно относително самостоятелно виждане. Докато отправната точка за Ницше е „Бог е мъртъв“, то Николай Райнов се домогва по-скоро до идеята на махаянисткия будизъм, според която всеки може да *стане* Буда – или дори всеки *е* Буда²⁴. Богомилското в „месианските“ легенди наистина е трудно доловимо: за разлика от предходните, те не перифразират богомилската космогония (от „Тайната книга на богомилите“), нито пък използват за сюжетна канава други апокрифи, ала дуалистичната сплав, от която е изграден образът на месията: от една страна, просветлената мъдрост, от друга – категоричната императивност на изказа, е също проява на двойствеността, вече обединена от идеята за монадата. Близостта с ницшеанската философия е явна, но Николай Райнов поставя акцента върху проповядваното от свръхчовека себенадмогване, а не толкова върху самоутвърждаването му: именно чрез властта над собственото аз се проявява силният, а не чрез властта над себеподобните. Така подтекстово долавящите се акценти на ницшеанската философия се оказват тясно преплетени с будистката идея за себенадмогването, за различаването на хипертрофиралото индивидуално „аз“ и за единството между микро- и макрокосмоса. И ако неговите думи: „През себе си трябва да мине силният – и трябва да изгуби себе си, за да спечели Себе си“, издават близост с проповядваното от Ницшевия Заратустра, то с не по-малко основание можем да потърсим тяхната близост и с метафората за „пътя“ на Буда към Нирвана, която съдържа следния смисъл: човек трябва да победи силите на собственото аз, да се откаже от себе си, за да постигне съвършенството.

Макар че тук дуализмът остава на заден план и на мястото на романтичния герой Сатанаил се появява суровият лик на старозаветния месия, в неговите проповеди е ясно доловимо творческото начало, бунтът срещу всичко онова, което сковала чо-

²⁴ Така е например в дзен-будизма, където под нирвана се разбира осъзнаването на тази именно просветлена същност, която дреме във всеки от нас.

вешкия дух. Новото месианство, което изповядват протагонистите на Николай Райнов, отново се колебае между ницшеанското безбожничество и мистичното боготърсачество. В думите на Мелхиседек се долавя бунтовната антиканоничност на богомилския дух, преплетена с романтичното бунтарство на Ницшевия герой:

Вси вериги трябва да се счупят, а кои вериги не са ръждиви?
Надрастване на веригите трябва! Само тъй се стига до стъпало
на пророк и просветен. Само тъй се влиза в пустинята на оногo-
ва, който е станал едно с другите.

(„Мелхиседек“)

В този кратък пасаж идеята за надмогване на старите догми на човешкия дух се тълкува алтернативно – в ницшеански смисъл: „вси вериги трябва да се счупят“, и в духа на източната философия: „надрастване на веригите трябва“ – не със счупване, а именно с надрастване се постига вътрешната свобода. Наистина, тъкмо в тези легенди – и особено в „Жрец на Озириса“, влиянието на Ницше върху идейния свят на Николай Райнов е особено ясно доловимо. И същевременно тъкмо линията на свръхчовека – на „волята за мощ“ и на „новото аз“, апострофира назидателния тон на Стария завет. Императивността на Петокнижието е доста по-различна от ницшеанския тип императивност, която Николай Райнов влага в думите на своите меси и която утвърждава не сляпото подчинение на „скрижалите“, а устремеността на човешкия дух, търсещ своята идентичност чрез приравняване с Бога. Жестовите на неговите герои също позволяват алтернативно тълкуване: стремежът на Алтотас да построи кула, по която да достигне до Бога, може да се тълкува като боготърсачество. но и като нечувано дръзко предизвикателство; не случайно в „Цар Петър“ от „Книга за царете“ отново ще стане дума за този герой – отново във връзка с богомилското учение, като неговата кула е оприличена на „меч, насочен срещу бога“.

Известно е, че повечето еретични учения, в това число и бо-

гомилството, се отнасят твърде критично към Стария завет, особено към Мойсеевите закони. В съгласие с тяхната опозиция Николай Райнов се е опитал да види в лицето на Мойсей (както и на Алтотас и Мелхиседек) образа на новия Месия – този, който дръзва да погледне Бога в очите въпреки съдбата, която го очаква; избрания водач към един нов свят, който не се поколебава в гнева си да счупи дадените му от самия Бог скрижали, – един образ, който, независимо че следва стриктно сюжета на библейската легенда, слива подтекстово библейския прототип с Ницшевия Заратустра. Неговата самонадеяност да „види Бог“ е равна на дързостта на Сатанаил да надхвърли Божия престол. В известен смисъл Мойсей също е творец, слял в себе си жертвоготовността с гордостта на богоравния, но неговото творчество е по-различно – дързостният и романтичен Сатанаил се е превърнал в мъдрия властелин с жезъла, водача на избрания народ, родоначалника на бъдещите посветени. В лицето на Мойсей Николай Райнов вижда всъщност една от проявите на *новия човек* – този, който е надраснал себе си и се жертва в името на другите; избраника, който отрича старите закони и налага нови²⁵.

Тук за пръв път зазвучава с пълна сила и една тема, която ще занимава Николай Райнов твърде дълго – темата за духовния подвиг и неговия носител, напълно неразбран от своите съвременници. В момента, в който Мойсей, обвит от огнени мълнии, води своята беседа с Всевишния, неговият народ, воден през толкова трудности към Обетованата земя, е забравил и Йехова, и неговия месия: той танцува старите си езически танци край златните си идоли. Мойсей наказва своите следовници, като им отказва Божията мъдрост на скрижалите; наказва ги и Йехова с жестокия бич на унищожението. Но докато Мойсей е непреклонен в своето презрение, Йехова сам се вижда принуден да му напомни за изоставената мисия. Мойсей ще поведе останалите седмица към Ханаан,

²⁵ Неговия завършен и емблематичен образ можем да открием в лицето на княз Бенеамин (Боян Мага) в „Цар Петър“ от „Книга на царете“.

ала сам той ще бъде лишен от срещата си с блажената земя – тъй като се е одързостил да се отрече от смириенето и коленопреклонничеството, макар и с един чисто символичен жест – поглежданайки Йехова в лицето.

Който види лицето на Бога, умира; едно от възможните тълкувания на тази древна притча през погледа на Николай Райнов е следното: Бог няма лице, неговото лице е абсолютното – със своя жест Мойсей се е съизмерил с това абсолютно и пак с този жест е лишил от основания своето присъствие на земята. Не случайно той погива без жал – напротив, надменно съжалявайки седемте, които се отправят към Ханаан: „Тежко им, ако не се върнат, преди да влязат!“ Защото тази страна не е извоювана от тях, а постигната чрез подвига на Мойсей, защото те *получават*, без да са *разбрали*. Защото Ханаан не е нищо друго освен един символ, който е останал неразгадан, защото месиянската притча се е разминала със своето тълкуване – избраният народ е изчакал да бъде *заведен* там, където текат реки от масло и мед, и пътьом всеки миг е негодувал пред трудностите в пустинята, всеки миг е бил готов да предаде своя водач и (според Библията) дори е жалил за робството, за жалката осигуреност под бича на египтяните. Напусто са останали проповедите на месията: „И още ви мълвя: презирайте търговците на кумири! Не виждате ли, че светът е препълнен с изваяния – и човек не може за миг да възправи снага, защото на всеки завой кумир го кара да пада ничком?“

Докато Мойсей в своя гняв се е осмелил да разтроши Божиите скрижали, те – оцелелите от избрания народ, които не се осмеляват дори да се изкачат на планината и да вдигнат поглед („защото се боеха да ги не порази огненият език на гнева Божи“), – приемат на доверие скрижалите, които ще им връчи Мойсей от името на Йехова! Именно затова е казано „горко им“ – защото са приели свободата си *даром* и вярата си *на доверие*, без да бъдат достойни за тях. Може много да се говори за повече от явното влияние на Ницше в тази легенда, ала нека се опитаме да направим един друг експеримент: да погледнем чисто хипотетично блъ-

гарската стара и нова история през нейната призма²⁶.

Третата група легенди – „Слова на блажения“, „Даниил“ и „Видение на Ездра“, могат условно да се определят като своеобразни проповеди, даващи израз на пророчески послания, видения и интуиции. В „Слова на блажения“ идеята от „Еклесиаст“ за „суета на суетите“, вложена в думите на героя протагонист – цар Соломон, се преплита с будистката идея за отказ от измамите на привидността. Акцентът е поставен не от рефреново повтарящите се: „И видях, че всичко е суета“, а от философски осмислящия въпрос: Какво е блаженството?

Соломон е изминал пътя на *всички* блаженства, за да достигне до мъдростта, че истинското блаженство е в отказа от блаженството. В случая не става дума за проповед на аскетизма – защото целта на аскетизма е изкупление на греха; пътят на Соломон е друг – това е пътят на познанието, което не знае покой, което е достатъчно силно да отрече оковите на онова, което обичайно е синоним на човешкото щастие. Блаженство няма, но има път и почивка: „Няма блаженство за онзи, който почива, защото го чака друм. Блаженство има за онзи, който върви, защото го чака почивка.“ Тук бихме могли да идентифицираме вложената идея с основния за дзен-будизма символ на Пътя и да оприличим „този, който върви“ със Самсара (пътят към съвършенството), а „почивка“ – с Нирвана. Отричайки осемте блаженства на привидния свят и признавайки вместо тях единствено „блаженството на мъката“, Николай Райнов отново хвърля мост между християнството и източните религии – под „мъка“ можем да разбираме пречистване, принизяване на собственото аз, издигането му до саможертва в името на всички, отказ от изкушенията на зем-

²⁶ Примери можем да открием дори и в самите текстове на Николай Райнов: напр. отчаяните сражения на хан Аспарух в защита на племената, които са „братски“, ала забравили и своя корен, и своята доблест – и предпочитат да се укриват, вместо да се присъединят към неговата бран в защита на земите си; това обречено водачество напомня много на Мойсей през пустинята. – Вж. „Цар Аспарух“ във „Видения из древна България“.

ното и ефимерното. Единствено страданието (една концепция, сродна с проповядването от Пенчо Славейков и осъщественото като творчество, а и като съдба от Пейо Яворов) е достойно за силния духом, единствено то може да възвиси творчески креативния дух – и единствената награда за него е самотата. Защото:

Няма блаженства – чуйте това! – няма блаженства и няма утехи освен блаженството на мъката и утехата на самотния! Че в мъка се ражда богът – и на челото му засиява звезда. Че в самота мре човекът – и неговото име става на пепел.

(„Слова на Блажения“)

В „Даниил“ проповедническото начало отстъпва място на пророчеството – тъй като и библейският прототип е пророк. Тук като че ли са слети два образа: старозаветният Даниил, който побеждава лъвовете и разнася закона на Мойсей из Ханаанската земя, и още по-старозаветният Йосиф, синът на Яков, който, продаден от братята си в робство, става съветник на фараона. Чрез компилацията на тези два образа Николай Райнов изгражда обобщения и просветлен облик на пророка учител, който пророкува не идването на месията, а човешките бъднини, и който чрез своята мъдрост се опитва да влияе и да променя съзнанието на околните. Неговото слово издава не идеята за почит и вяра в Бога, а по-скоро източния призив за постигане на блаженство чрез отказ от частните суетни желания, чрез издигане над земното и сливане на човешките усилия с една единна идея, чийто символ е слънцето: „Велик дар е мъдростта. Но мъдрецът не е маг. Дар, повелик от мъдростта, дарява Бог – Единението... Маг и властелин на съдбата става онзи, който се е съединил със Слънцето.“

Даниил проповядва, че „човек трябва да стане лъв, но да спечели чистия мек блясък на гълъба при силата на лъва“. Идеята за сливане на силата с милосърдието проличава достатъчно ясно във втората сюжетна нишка, чийто прототип е историята с Йосиф и жената на Потифар, от която той бива съблазняван и зара-

ди която е изпратен в тъмница. Този мотив подчертава неземното у Даниил, неговия отказ от страстите на плътта. Ала той, пречистеният от суетни и плътски желания, превърналият се в чиста духовност, се оказва способен да прости греха пред лицето на страданието, да обърне сърцето си към царицата тогава, когато тя е превъзмогнала егоистичното в себе си, когато се е превърнала от мъчител в жертва. Отвъд даденото свише възмездие за греха следва състрадание; и това състрадание може да се тълкува като сила, но и като слабост – в това отношение последните редове, представляващи по същество коментар на автора, звучат крайно двусмислено²⁷.

„Видение на Ездра“ е продължение и край на темата, заложена в „проповедническите“ легенди. В известен смисъл тази легенда подема основния мотив от „Слова на блажения“ – и по този начин двете творби своеобразно рамкират „Даниил“. Ала върху рефрена от Еклесиаст „суета на суетите“ (в неговата нова модификация: „Суета е светът и суетата ражда суета“) е наложен вече съвсем друг смисъл. Тази радикализирана трансформация на мита вече няма предвид блаженството, а гибелта. Както в „Слова на блажения“ се отричат блаженствата, така тук се отричат „седалищата“ – мислени в контекста на тази легенда като възможните убежища от Божия гняв. Гласът на Ездра не е изповед и не е размисъл. Мрачното заклинателно пророчество насочва към действителния прототип – Откровението на Йоан (библейският Ездра няма нищо общо с Ездра от легендата, за сметка на това могат да се потърсят аналогии с един есхатологичен апокриф, приписван на Ездра, който Николай Райнов вероятно е познавал). Ала акцентът и тук е сменен. Докато библейският Апокалипсис в гран-

²⁷ Даниил спасява царицата от съдбата, която сам той е предрекъл, но и двамата загиват в пустинята, застигнати от пустинна буря. Тази гибел твори легендата: „Легенда за тогова, който победи лъвовете, даде на избраниците от Вавилон потайните слова на Мойсея, разгада виденията на царя – и обикна Жената тъкмо преди нейната смърт.“

диозни образи и метафори разкрива гибелта на света, то Николай Райнов задава въпроса: съществува ли нещо – някаква опора, някакво основание в духовния и физическия свят, което да е в сила да противостои на тоталната гибел – *къде* ще опре гръб човекът, когато бъде изправен на Страшния съд?

Както в „Слова на блажения“ се отричат осем блаженства, така тук са отречени десетте „седалища на деня“: Венец, Мъдрост, Ум, Милост, Съд, Великолепие, Тържество, Величие, Основание, Царство. Пряката асоциация е със сефиротите²⁸, но е възможна и друга, по-далечна – това са и началата, върху която се крепи европейската цивилизация. Всички те са отречени: всички те са безпомощни пред „огромната сянка на Смъртта“, всички те са без значение за деня, в който Небето в Земята празнуват своя „кървав огнен брак“. Тук въпросът за това, какво е същността в човешкия живот, и отговорът от Еклесиаста: всичко е суета, звучи не философски меланхолично – като равностметка на една съдба, а заплашително и апокалиптично – като присъда над един изгубил своите същностни опори, изхабен и духовно пуст свят.

Тук е необходимо да направим една уговорка – нито за средновековния човек, нито в контекста на Николай Райнов есхатологията има чисто нихилистичен, отричащ самото човешко съществуване смисъл. В една статия на Трифон Банков – „Споменът, надеждата и краят“²⁹, се прави интересният и продуктивен извод, че за българската литература от XI–XII век „месианизмът и есхатологията са форми на човешката *надежда*, породени от отчаянието, от трагичността на една действителност, от която няма изход със средствата на самата действителност“. Според автора

²⁸ Различията между традиционната символика в Кабалата, свързана със сефиротите и сефиротичното дърво, и в контекста на тази легенда стават причина Николай Райнов да бъде упрекнат в невежество и мистификация. – Вж. **Трендафилов**, Вл. Явлението Николай Райнов. // *Лит. мисъл*, 1991, № 8.

²⁹ **Банков**, Тр. Споменът, надеждата и краят. // *Лит. мисъл*, 1986, № 3.

„основата на есхатологичните представи е заключена в презумпцията, че злото е ограничено не само от противодействието и борбата с доброто, но и от самото време... На християнския човек не му е „удобно“ в реалната история... и той иска освобождение от тази история, очаква в Апокалипсиса нейния край, която обаче се възприема като екзистенциалния край на историята, не и абсолютизма... Есхатологичният възглед за света, съчетан с месианизъм, е бил единствената възможна алтернатива на историческото съзнание, отразено в българската литература от XI–XII век.“

Може да се предположи, че отношението на богомилите е било, ако не идентично, то най-малкото сходно; характерно е, че те се отнасят с немалко резерви към Стария завет, но приемат Еклесиаста и Откровението на Йоан. Следователно специфичното за тази легенда наслагване между мотива от Еклесиаста и мотивите от Апокалипсиса би могло да намери своите хипотетични основания в богомилското светоусещане. Същевременно Апокалипсисът се възприема не само и не толкова като край, колкото като *въздаване на справедливост* – и като начало на нов свят. Тази радикална опозиция на „стария“ и „новия“ свят и на стария и новия тип човек, която се разрешава с апокалиптични средства, е характерна и за авангардното изкуство – особено за немския експресионизъм, а и за неговия български аналог³⁰. Само тоталният край на всичко старо може да породи едно ново начало – внушава Николай Райнов – и в този смисъл последните части звучат твърде категорично:

И ще ги поведе търпеливо и кротко Силният към нови брегове, – и нови небеса ще им разкрие. Истина, истина ви казвам: – с мед и жлъчка ще ги храни, с вино и отрова ще ги пои, ала не ще видят смърт на острие на меч!

[...]

И светото страдание на зачеване и раждане ще посети сър-

³⁰ По-подробно вж. **Сугарев**, Е. Българският експресионизъм. С., 1988.

цето им и нови вселени ще се родят, защото слънчев сок ще оплоди душите им.

(„Видение на Ездра“)

Следващите две легенди – „Исус на планината“ и „Път на Звездите“, могат да се определят като новозаветни. В първата се предава един неортодоксален спор между Юда и Христос в Гетсиманската градина; тема на втората е раждането на Христос и поклонението на влъхвите. Разместването на логическата последователност тук бихме могли да обясним с особения вид поклонение – не пред младенца, както е в Евангелието, а пред разпънатия на кръста Христос, което е и логическият завършек на двете новозаветни легенди.

В първата от тези легенди си дават среща два новозаветни мотива: Исус в планината и Исус в Гетсиманската градина. Легендата за змея, която Исус разказва на Юда, е синкретична – тя обединява библейските мотиви за Потопа, за борбата на Архангел Михаил със змея, но нейните корени трябва да се търсят в някои стари дуалистични митове, срещащи се в зороастризма, във ведийската митология и въобще в религиозните ярвания от близоизточния ареал. Най-често змеят е символ на мрака, на злото „въобще“ – и това, че в Деня на гнева неговите зъби ще бъдат извадени, трябва да се тълкува като символ на възцарилата се справедливост. Във втората част на легендата разговорът между Юда и Христос е до голяма степен неконвенционален и особен. Би могло да се приеме, че под външно представената диалогична форма всъщност се крие вътрешният диалог на самия Христос. Мислите на Юда за смисъла на „спасяването“ като че ли са предизвикани от раздвояването на Христовия дух – дали е постъпил правилно, давайки скрижали на слабите, болните, сакатите, изтерзаните, а не е посочил „пътя“ на останалите. Този екзистенциален и болезнен самоанализ на Спасителя е изпълнен със съмнения и колебания. И отговорът: „При здравите не отидох, казва ти. Но вечният живот не слага предел между здрави и болни-

ци. Пшеницата и плевелът растат едно до друго.“, звучи като оправдание за самия него – че това, което проповядва, не важи само за „силните“ или само за „слабите“, че то е откровение за всички.

Но сякаш болезненият спор със себе си остава неразрешен, защото вътрешният глас на съмнението казва: „Ако Исус наистина е месия, за него не ще има ни съд, ни смърт. Но ако не е...“ Това би могло да звучи и по друг начин – Ако аз съм месия, за мене няма да има съд и смърт, но ако не съм – ако не съм в състояние да науча всички хора на моята мъдрост, то тогава ще трябва да изпия горчивата чаша. В Евангелието този момент от живота на Христос е пресъздаден по следния начин: когато Исус заедно с апостолите е в Гетсиманската градина и се моли, той казва: „Отче Мой, ако е възможно, нека Ме отмине тази чаша; не обаче както Аз искам, но както Ти искаш“ (Мат. 26:39). Тези думи ни оставят малко или повече да си представяме съмненията му: отсъждане на правотата или погрешността на делата на Сина Человечески е предоставено в ръцете на Всевишния – Той е единственият авторитет, който може да отсъди.

От друга страна, този диалог има още един аспект: в устата на Юда са вложени ницшеанските идеи на свръхчовека. Тяхното решение тук звучи двусмислено – диалогът между Юда и Христос е вътрешен диалог и за самия автор. Докато Исус се застъпва за падналите и онеправданите в името на „грядущия ден“, то Юда търси истината за *днешния ден* и за тези, „които знаят съблазънта на звънящо злато“, които имат „тънки измами за ума и сладости за чувствата“. В дилемата, на кого трябва да посвети своя подвиг избраникът – дали на слабите или на силните, преситени от своите наслади, – се долавя достатъчно отчетливо ницшеанската теза:

За онези, що бяха изгубили смисъл в живота, Ти каменни скрижали начерта. – Но за тези, които чуят скрижалите, защото сами, разбират живота по свой ум и внасят в него своя смисъл, за здравите и богатите духом – Ти нищо не стори...

(„Исус в планината“)

В думите на Юда се пречупват тезите, защитавани от протагонистите на Николай Райнов в старозаветните легенди – и особено в „Жрец на Озириса“. Исус обаче е способен да разбере, но *не и да приеме* ницшеанската (и старозаветна) теза за правото на силния: друг е неговият закон и друг е неговият път. Сякаш за да потвърди думите на своя учител, че „за сърцето, в слинове обвито, няма елей“, Юда отива „да направи своето за силните“ – и това „свое“ е предателството. В тази легенда ницшеанският глас и гласът на Исус не са синкретични, те са антитетични. Срещу правото на силния, завещано от древния Мойсеев закон, се възправя духовната щедрост на саможертвата, която не признава делението на силни и слаби, а се отнася към цялата човешка общност по единствено възможния път – чрез страданието, милосърдието и самоотричането.

Притчата за Балтазар, който продължава цели тридесет години своя път към Христос, за да се поклони не на младенеца, а на разпнатия, и който му поднася единствения достоен дар на „Оногова, чието име е – Милосърдие“ – дар, изкупен с десетилетия робство, и дар, символизиращ върховната саможертва, утвърждава именно тази линия в облика на новия месия за сметка на бича на силния. Особената кръгова структура в „Път на Звездите“ подчертава тъкмо мотива за саможертвата: от нож умира майката, убита от сина си в мига, в който се опитва да го спаси; нейната кръв е дарът на Балтазар. Но от нож умира и самият Балтазар, изкупил с по десет години робство всеки един от трите аметиста на майчината кръв – и умира в мига, в който поднася дара на саможертвата на онзи, който сам се е жертвал за човешкия род.

Следващите легенди – „Псалом на слънцето“, „Песен на девата“, „Сватбата на царския син“ и „Дъщерята на паря“, по своя сюжет, а в известна степен и по своята структура са твърде различни от останалите, които повече или по-малко са изградени върху библейска основа. Може да се каже, че те са свързващото звено между „Богомилски легенди“ и „Книга на загадките“. Докато в

останалите легенди притчата е език, с който си служат героите, то тук тя лежи в самата основа на произведението, легендарният момент (като сюжетна нишка, разгръщащо се действие и т.н.) е силно редуциран; митологическата основа – както и в „Книга на загадките“ – е синтетична и неопределена. Като общ структурен елемент в последните легенди и в „загадките“ може да се посочи притчовото мислене – мислене чрез парадоксално съчетаващи се и метафорично наситени образни фрагменти, изразяващи в своята съвкупност и чрез своите асоциативни връзки общата идея.

Притчата (особено тази, която използва Николай Райнов и която е твърде близка по своята семантика до дзенските коани) не подлежи на логически анализ – тя въздейства по сугестивен път и очаква от своите възприематели не аналитично вникване, а спонтанно прозрение. По своята същност тези легенди са може би много по-близко до поезията, отколкото до прозата; а по своите идеи те подчертават дуалистичната същност на света преди всичко като сливане на противоположности в неразчленимо единство. Противоречивостта на основните начала тук отстъпва място на синкретичността и по този начин се подчертава основната идея на автора: че в най-дълбоката си и абсолютна същност светът е единен. В химничната възхвала на слънцето например се казва: „Негов е Животът с вечния кръговрат от Смърт и Възраждане“; „от Него изтече светът – в Него ще се втече“; „защото от едно слънце е вредом посеян животът – както се сее златно семе от разпукана орница“.

Въпреки многото митологични позовавания (или може би точно поради тяхната многопластовост) тази възхвала придобива универсално-пантеистичен характер. Във връзка с това не можем да не забележим, че съществува значителна разлика (в структурата, в емоционалния фон и в естеството на вложените идеи) между началните и финалните страници на тази книга, между първояздания, сурово драматичен свят, в който се мятат душите на Сатанаил и Каин, и серафичната, химнически уравновесената полифоничност на тези последни легенди. Несъмнено в „Бого-

милски легенди“ се наблюдава постепенно развитие, усъвършенстване и обогатяване на вложените от автора идеи. Първоначалният остро конфликтен дуализъм, преминал през различни фази на осмисляне, тук вече е пречистен, наситен с дълбоко хуманистично и поетично съдържание. Неговата противоречивост е *над-могната* чрез съотносимостта на всичко към едно съвършено, обемащо света праначало, което смирява и обединява разпокъсаното от страсти съществуване и което слива материята и духа, тленното и вечното. Това праначало, или по-точно този обемащ всичко и проникващ във всичко универсум не е само абстрактно заявен – по страниците на своята книга, през ада на страстите и кръстния път на противоречията авторът *извежда* читателя до него. Така вплетеният в основата на книгата дуализъм не само че не е превърнат в канон, но е и до голяма степен превъзмогат чрез чувствено-поетичното извисяване на възприемания свят като обемаща и осмисляща човешкия дух цялост.

Сходно е отношението на автора и в „Песен на девата“. За разлика от много други негови произведения, тук жената се тълкува като единен и многозначен символ – като при това акцентът пада върху жената като майка на вселената, а не върху жената като синоним на плътското, измамното и пагубното³¹: „Тя е Властителка на Вечното Тайнство, отдето се ражда Това, що ражда света.“ Разбира се, единството на женското начало е винаги двуединство: „Тя е страшното „нима?“ на всяка вяра – и светлото „може би!“ на всяко съмнение“; „душата Й е тънко було на свян и вериги на алчна дързост“. Но в случая много по-съществено е свързващото начало – онова, което приравнява любовта и гибелта и слива раждането и смъртта, а не онова, което поражда раздирания сблъсък на противоположностите.

³¹ Трябва да се признае обаче, че това е един от много редките случаи, в които фигурата на жената е натоварена с позитивна символика. На доста повече места в текстовете на Райнов жената е носител на демоничното, плътското и греховното начало.

Постоянният рефрен „Може сърцето да знае какво ще донесе животът“ рамкира привидно несвързаните помежду си видения в „Сватбата на царския син“. Тук наративността е категорично пометена – ние не можем да идентифицираме „царския син“, но по асоциативен път можем да доловим многозначността на този символ, неговата съотнесеност към вечно променящия се, вечно неразгадан и нестихващ кръговрат на живота. Песните за сватбата на царския син са и молитва, и ридание, и оплакване, и химн; съществува вътрешна връзка между тази легенда и „Псалом на слънцето“ – където слънцето също е царски син. В „Сватбата на царския син“ то е това, което поражда живота и стои отвъд понятията „бог“ и „смъртен“ – и за неговата сватба със земята пее химни цялата вселена:

Виждах много пъти слънцето при изгрев. И гореше в него огромно Сърце, но не беше то сърце на бог, ни на смъртен. И кръвта ставаше лъчи – в капеше тая лъчиста кръв по земята, – и никнеше вредом под нея живот.

И песни се носеха по въздуха – пълнозвучие на върховна светове – пълнозвучие на много души, – напев на велико Сърце, запалено от любов на исполини.

Те пееха за сватбата на Царския син.

(„Сватбата на царския син“)

За разлика от предходните три, градени върху поетиката на притчата легенди, в „Дъщерята на царя“ се долавят някакви сюжетни нишки, които придават на легендата приказен характер. Тук можем да доловим странстващия приказен мотив за заключената принцеса и юнака, който трябва да премине през изпитания, за да достигне до нея. Ала в този мотив е вложено ново съдържание – това е притча за постигането (Дъщерята на царя) и пътя към него (страданието). Тук „силният“ човек се идентифицира със „самотния“, а базата за това приравняване е пътят на страданието. Сблъскват се двете основни в контекста на легенда-

та (а и изобщо в „Богомилски легенди“) метафори: „няма дъно човешкото сърце“ и „трябва да изчерпиш до дъно страданието“. Страданието е пътят, а той е същността на човешкото битие, пресечната точка на човешките същности, възелът на човешката идентичност. Постигането е немислимо без страдание: „... но трябва да обикнеш великото страдание, защото само така ще намериш чашата от изумруд“. Така тази последва легенда поставя за пореден път проблема за търсенето и постигането и с това слага логичен завършек на „Богомилски легенди“. Същевременно тя (както и целият цикъл от този тип) е преход към притчите от „Книга на загадките“ – една книга, която може да бъде възприета както като самостоятелна естетическа цялост, така и като органично включваща се част от „Богомилски легенди“.

Независимо от това, че първата книга на Николай Райнов изглежда странно и екзотично в литературния контекст от началото на века, тя далеч не е само апостроф на стереотипите на художественото мислене. Може дори да се каже, че Легендите продължават с нови и качествено различни средства основните идеи, застъпвани от кръга „Мисъл“ – утвърждаването на творческата личност като независима и противопоставена на предразсъдъците на непосредствената съвременност, тълкуването на себеосъществяването като път на страдание, проникновеното вникване в духовния свят и издигането му като противоречлива, драматична същност. Към тези очевидни връзки можем да добавим и още една: „Богомилски легенди“ хвърля мост между специфично българското като заявена тематична даденост и универсалните културни реалии. Тук богомилската ерес е гледната точка – но погледът е насочен към християнските митове, т.е. към изконната праоснова на европейската култура. Според достатъчно ясно доловимата теза на Николай Райнов специфично българското е именно еретичната трансформация на християнския мит, породена от специфичната културноисторическа ситуация.

Същевременно чрез привнасяне на елементи от актуалната в момента западна философия Николай Райнов търси нова, вто-

рична връзка между родното и универсалното в европейския културен контекст. Неговите герои са неизменно духовни водачи, горди самотници, които чрез духовната си мощ се противопоставят на инертната и задържаща ги среда, страстни, себеутвърждаващи се и надмогващи себе си личности. За разлика от тези на Пенчо Славейков обаче, те се идентифицират не с културното дело, чийто адрес е само и единствено бъдещето, а със спонтанното действие, с импулсивния бунт срещу авторитарността – дори когато тя е божествен атрибут. Индивидуалистично настроени, те слушат не разума, а сърцето си: в този смисъл техният мирогледен статус е съотносим с най-актуалните в българския литературен контекст тенденции – с идеите на Ницше и Бергсон, възплътени художествено в произведенията на Ибсен, Стриндберг, Хамсун и Метерлинк, но и същевременно с напрегнатата, разграждаща и преосмисляща света диалогичност на Достоевски. В подобен тип художествено мислене проблемът за творческия аз, неговата положеност във времето и неговите драматични опити да промени социалните и исторически предопределености неизбежно остават в центъра на вниманието – и в следващите произведения на Николай Райнов този проблем изпъква също достатъчно ярко. Това е и централният проблем в цялата българска култура от началото на века – и можем да кажем, че още първата си книга младият Аноним предлага една от най-оригиналните му интерпретации, влагайки в него идеи, които се разгръщат и задълбочават във всички издадени непосредствено след войните произведения на Николай Райнов.

ТАЙНИТЕ, ЗАГАДКИТЕ И ПРИКАЗНИЯТ СВЯТ

Две са всъщност книгите на младия Николай Райнов, които за добро и за зло го поставят в центъра на вниманието на критиката и му спечелват славата на един от най-четените автори в периода между двете световни войни. Първата е неговият дебют „Богомилски легенди“, а втората е романът му за Исус Христос „Между пустинята и живота“, станал причина за отлъчването на автора си от ортодоксалната църква и съответно за един от най-големите скандали в историята на литературата ни – този с проваления и забранен негов юбилей през 1939 г. Останалите му ранни книги остават в тяхната сянка, особено в сянката на „Богомилски легенди“, и биват мислени като техни допълнения и продължения – не без основания впрочем, тъй като и тематиката, и стилистиката им предполагат подобни хипотези.

В същото време прокарваната в доста критически текстове теза, че с останалите си книги, издадени редом с второто издание на Легендите¹ – през 1918 и 1919 г., Николай Райнов просто се опитва да повтори първоначалния си успех, е невярна и несправедлива. Ако философската основа и стилистиката на всички тези творби са сродни, то тяхното структуриране, начинът, по който оперират с митологичното и езотеричното – и в крайна сметка техните послания, варират в твърде широк диапазон. Ако „Богомилски легенди“ разчитат на християнската митология, нейните еретични корективи и архетипното мислене, то „Книга на загад-

¹ Това второ издание е всъщност и реалният литературен дебют на Николай Райнов – тъй като книгата излиза с неговото име, а не с псевдонима Аноним, както е в първото през 1912 г.

ките“ разчита на асоциативните възможности на фрагментарното, както и на емоционалните и чувствени внушения, „Слънчеви приказки“ и „Очите на Арабия“ – на умело изградения си екзотичен и приказен контекст, а „Градът“ – на гъстите метафорични нанизии, на силно ритмизирания, близък до поезията език, на синкретичността на митологичното и специфичното въздействие на закодираното езотерично послание.

„Книга на загадките“ има две самостоятелни издания (1918, 1928), които съдържат и предговор от автора. Същевременно част от „загадките“ са включени и в първите две издания на „Богомилски легенди“, а изцяло книгата е включена в третото (1938). Известно е, че „Книга на загадките“ се е ползвала с голям успех – и дори, както споменава и самият Николай Райнов, второто ѝ издание се прави именно по молба на читателите, а джобният ѝ формат е продиктуван също от тяхното желание. Това необичайно за времето си читателско внимание обаче рязко контрастира с критическото равнодушие към този текст – за него не се появяват специални рецензии. Навярно критиката го е възприемала повече като органична съставна част от „Богомилски легенди“, отколкото като самостоятелна книга.

Както повечето книги на младия Николай Райнов, така и тази може да бъде тълкувана противоречиво и разностранно. Тук притчата, която другаде е едно от специфичните и структуриращи изрази средства на автора, е изведена в своя чист вид. Художественото въздействие се таи в и недоизказаното, във вечно чезнещия, трудно доловим смисъл, категорично оспорващ възможността за едностранно тълкуване. Притчата е „загадка“ (както подсказва заглавието на книгата), но тази загадка се подчинява на закономерности, различни примерно от тези на ребуса или гатанката. Тук отговорът е „плуващ“, той се губи и появява; самият текст е раздвоен между своята собствена семантика и асоциативно доловимия и алегоричен ореол от значения, които витаят около него и които в само в своята съвкупност са носители на художественото послание. Притчите във варианта на Николай Рай-

нов невинаги подчертават един определен принцип или смисъл, който е ключов за истинния и праведен живот (както е най-често в библейските притчи), напротив – те твърде често разколебават определеността и неизменността на нещата. Не случайно този жанр е тъй актуален в контекста на източните религии. Според будизма например нещата са раздвоени между привидност и истинност – видимото е дадено в сетивата, които са ограничени и следователно – измамни; осмислящото ги е също е твърде ограничено, за да прозре чрез видимия свят целостта и недUALността на универсума – и ако творецът използва неговите форми, то е, за да изрази *чрез тях* нещо друго. Това всъщност е и механизмът, по който възниква и въздейства притчата; тя може да се определи като език, чрез който неопределимото, лишено от собствен език духовно прозрение придобива образна плът.

Конкретните образци, които е имал предвид Николай Райнов при създаването на „Книга на загадките“, са много и разнообразни (сам той ги посочва в своя предговор). От една страна, това са притчите на Исус в Новия завет, от друга – притчовидният изказ, чрез който даоизмът, будизмът и други източни религиозни и философски учения изразяват своите концепции². Същевременно могат да се доловят и някои влияния от страна на автори, използващи езика на притчата като ядро на своя творчески метод: например Рабиндранат Тагор, чиито стихотворения в проза Николай Райнов е познавал добре и неведнъж е превеждал.

Ако „Богомилски легенди“ и „Между пустинята и живота“ черпят своята символика и своите сюжетни линии предимно от Светото писание, то в тази книга ореолът на християнската митология е заменен с много по-свободната асоциативност на бу-

² Те обаче са твърде различни както по своя характер, така и по своите функции. Например дзенските коани понякога разказват истории, които приличат на притча, ала не за да предадат алегорично някакви значения или послания, а за да докажат на този, който трябва да „реша“ коана, че има ниво на съзнание, нямащо нищо общо с дуалността, причинно-следствената обусловеност и обичайната логика.

дизма и даоизма. На места и тук можем да доловим идеята за свръхчовека, но своеобразно осмислена, семантически близка до понятието Дао, до будистката идея за дхарма и нирвана, и до дзенската философия³. Поетическите послания в „Книга на загадките“ (поетически – защото механизмът на тяхното въздействие е по-сроден с този на поезията, отколкото на прозата) са чужди, дори противоположни на категоричната императивност на Стария завет, тяхната цел е не да вменят „скрижали“ на човека и да канонизират техните нравствено-етични изисквания, а търсейки ореола от значения, да му дадат възможност да медитира върху семантичната отвореност на притчата – или, с други думи, те заставят читателя да се превърне в *тълкувател*. С тази книга Николай Райнов въвежда в литературата ни не толкова една нова жанрова форма, колкото един нов синтетичен и „декоративен“ език, който изисква активното съучастие на читателското въображение.

За съжаление неговите усилия остават самотни – явно за българския писател е било трудно да вникне в „нереализма“ на притчата. Причината е може би и в това, че – свързана в самия си генезис с проблемите на общността и утвърждаването на нацията – нашата култура е онтологически обвързана с традициите на реализма и че за нашите писатели е било невъзможно да се откажат от наративността, от точното анализиране на околния свят и да се насочат към надреалния синтез на притчата. Такъв скок в мисленето е бил трудно постижим и затова не е чудно, че Николай Райнов остава неразбран и самотен в своите усилия да създаде друг, различен от традиционния, синтетично-притчовиден изказ, представляващ по същество една от възможните, но нереа-

³ Това, разбира се, съвсем не значи, че те попадат в някаква глобална източна парадигма на мислене и светоусещане – те са твърде разностранни и твърде напрегнати към екзотичното, а понякога и към мелодраматичното, за да направим подобно предположение. Но подобни акценти ще срещнем на ред места – примерно в ироничния подтекст в притчата за отшелника, който все чака Бога и не вижда, че Бог е навсякъде и че чудото е самият живот, обхващащ и него, и всичко наоколо.

лизирани линии в нашата литература. Ако интерпретираме книгата като опит за синтезиране на прозата, за свеждане на семантиката до един общ център, до една подразбираща се идея за универсалното, можем да кажем, че в това отношение тя е почти единственият в литературната ни история експеримент.

„Градът. Поема на тайните“ има едно-единствено издание от 1918 г. За нея в периодиката не се появяват специални рецензии, ала не може да се каже, че е била отмината без внимание. Поскоро с предизвикателната си необичайност тя е смутила мнозина, а вероятно немалко читатели са били просто възмутени. Веднага след излизането си това произведение се превръща в емблема на крайния модернизъм и декадентството. Останало неразбрано, то е чисто и просто осмяно – чрез много пародии в сп. „Българан“⁴ и други хумористични издания. Дори апологетите на Николай Райнов (като Асен Златаров например) старателно избягват да говорят за творбата – и дори в положителни обзорни статии като тази на Георги Аркатов⁵, „Градът“ се посочва само като пример за „извращения модернизъм и мъглявия символизъм“, от който авторът постепенно се освобождавал. Сякаш творбата е удобен за всички пример и аргумент, който им позволява да говорят за „затъпено чувство, загубило възможност да различава доброто от злото“ – както пише анонимният сътрудник на сп. „Витлеемска звезда“⁶. Вероятно единомушието на тази негативна оценка е причина за почти пълната липса на публикации в периодичния печат, иначе характерни за всички други текстове на Райнов – само в сп. „Съвременна мисъл“ е поместен кратък откъс от злополучната „поема на тайните“ (заедно с откъси от други книги

⁴ Имам предвид, разбира се, втория „Българан“, който започва да излиза през 1916. В него Николай Райнов е герой на десетки хумористични текстове, а „Градът“ е превърнат почти в емблематично за своя автор творение – българановци дори намекуват, че този текст очевидно е създаден в нетрезво състояние.

⁵ Аркатов, Г. [Харалампи Христов] Един безспорен талант. // *Съвр. мисъл*, 5, 1919, № 6.

⁶ Нитчанство или Духознание. // *Витлеемска звезда*, 1922–23, № 1.

на писателя, илюстриращи споменатите литературнокритическите редове на Харалампи Христов в същата книжка на списанието).

В „Градът“ Николай Райнов довежда докрай основната идея, върху която се изгражда ранната му проза – идеята за полисемантичността на мита, за полифоничната хармония на всички изконни символи в човешката култура и за единството в тяхната многозначност, съотносима към една универсална праоснова. Както всяка доведена докрай идея, така и тази прекрачва всички възможни граници на комуникативността – за това произведение може да се каже много, но никога няма да бъдем сигурни, че сме изчерпали всичките му възможни тълкувания. Под повърхностната аморфност могат да се разпознаят много хипотетични структури, но е достатъчна само нищожна смяна на гледната точка, за да се пренаредят митологичните фрагменти – подобно цветните стъкълца в калейдоскопа – по нов, различен или дори противоположен начин. Обзорът на символната система, които предлагаме тук, е само един от многото възможни начини, по които читателят би могъл да организира разпръснатата образна мозайка в този текст⁷. Навярно тази необходимост от вторична реконструкция от страна на възприемащия, изискваща голяма ерудиция и върховно интелектуално напрежение и предполагаща много възможности за интерпретация – близки, но и далечни на конкрет-

⁷ Сред тези възможни начини поне теоретично присъства и възможността Николай Райнов да е следвал просто потока на една възпалено от езотерични опиянения съзнание, без да се интересува от каквито и да било връзки между отделните фрагменти, скачвайки ги само с няколко общи образи и ситуации – например чрез визията за града като съсъд на мисълта и страстите. Това обаче би означавало придържане към практиката на „автоматичното писане“ и би следвало, че Райнов е първият сюрреалист, изпреварил заложеното в манифестите на Андре Брьотон. Колкото и привлекателна да изглежда тази хипотеза, според мен тя не отговаря на истината. Дори и в този максимално хаотичен текст можем да открием някои следи от промисляне и конструиране – като тази конструкция се гради по законите на декоративната проза, свързвана поскоро със сецесионна, а не със сюрреалистична образност.

ното художествено послание, е била и една от целите на автора; цел, която до голяма степен съвпада с каноните на езотеричната литература.

В ранната проза на Николай Райнов това произведение се ползва с престижа на абсолютната енигматичност и не случайно е тъй често пародирано по страниците на тогавашните хумористични издания. Езотеричният му характер е заявен още в подзаглавието; навярно и днес поемата звучи смущаващо, тъй като нейният текст провокира създадените от цялата българска литература представи за художествена проза. Това е текст, който при пръв прочит изглежда да е без никаква центрираща го сюжетна нишка. Сблъскваме се с деиндивидуализация на героите, отказ от причинно-следствени връзки и аргументации, подивяла и хипертрофирана метафоричност, вавилонско стълпотворение от символи и митологеми, калейдоскоп от демонологични и апокалиптични видения – тези впечатления се налагат от първоначалния прочит на „Градът“, направен през призмата на българската литературна традиция. Градът не е град, разказващият своя „тръпен спомен“ не е никакъв конкретен герой – всяка определеност се губи в този лабиринт, изпъстрен с откъслечни, сякаш неорганизиран магически значения; събитията нямат нищо общо с никаква реалност – те са сън, бълнуване, халюцинация.

Тук наистина вече нищо не може да бъде определено като „външно“ спрямо субекта, нито пък като притежаващо някаква субстанциална определеност – дори самият град е „град на моята мисъл и кръв“. Същевременно – и въпреки тази неопределеност – можем да открием поне десетина метафорични препратки към реални или митологични градове: Содом, Вавилон, Рим, Йерусалим и т.н. Градът на практика е една гигантска разгъната метафора на човешката душа, с нейните подеми и падения, с кръстния път, който тя изминава в своето лутане, търсене и себенадмогване чрез сътворяващото дело.

В този смисъл „Градът“ е едно наистина уникално за българската литература произведение (каквито и резерви да храним към

реалната му художествена стойност). Със своята фрагментарност и алогичност, с гъстата си метафорична наситеност, с хаотично скрепените фрагменти от различни митологични пластове, то е съизмеримо с онези авангардни прозаични експерименти, известни в европейската литература с термините „абстрактна“ или „абсолютна“ проза.⁸ Аналогията, разбира се, е доста смела – при Райнов липсва онази игра със словото, осъществявана на нивото на неологизмите и синтактичните трансформации; просто структуриращият елемент в сюрреалистичната архитектура на „Градът“ не е отделната дума и не отделното изречение, а извадените от своя контекст, деструктурирани и включени в ново, до голяма степен произволно единство символно-митологични фрагменти. Принципът, по който авторът се отнася към мита като градивен материал, е по същество същият, както в „Богомилски легенди“ и „Между пустинята и живота“, ала с някои доста съществени разлики: тук деструктивният процес е доведен *докрай*, а новоизграденото единство отказва да се съобразява с някаква доловима на пръв поглед логика. Ако в другите две произведения участват преди всичко библейският мит и неговият еретичен апострóf, то тук калейдоскопично е размесена едва ли не цялата световна митология.

Съвсем не е случайно, че най-противоречивото и енигматично произведение на Николай Райнов е посветено на един от най-актуалните и болезнени проблеми в културата от началото на века – проблема за същността на творческия процес (и по-точно на триединството от творещо аз, творчески импулс и творческо дело).

⁸ Терминът „абсолютна проза“ е използван от Готфрид Бен, за да означава търсенията на един от най-ранните немски експресионисти – Карл Айнщайн, в неговия роман „Бебюкен, или дилетантите на чудото“. Глава от същия роман е излиза в първата годишнина на сп. „Везни“ (1919–20, № 10) – със съобщение, че целият роман ще излезе в книгоиздателство „Везни“ „в авторизиран превод на Гео Милев и Чавдар Мутафов“ – което обаче не се случва; за сметка на това влиянието на тази наистина шокираща със своята необичайност проза върху „Дилетант“ на Чавдар Мутафов е очевидно.

Докато повечето програмни творби страдат от прекалена еднолинейност на художественото си решение, тук е обратното – това решение е изкуствено усложнено, то е бароково по своя характер, обрасло е с вибриращи, преливащи един в друг смисли. За Николай Райнов тази проблематика въобще не подлежи на конкретен и еднозначен отговор – той подхожда към нея като към тайнство, като към сфера от съответстващи си магични значения, затваряща в себе си цялата световна култура ведно с митологичните ѝ корени. Целта на автора е да покаже преплитането на тези корени – точно поради това тук митологичното подлежи не само на трансформация, но е и по особен начин разколебано, трептящо.

Това, което организира и структурира тази неимоверно усложнена материя, изпъква въпреки всичко достатъчно ясно: драматичното триединство на героя (твореца), жената (изкушението) и градът (творението). Трябва обаче веднага да признаем, че еднозначното им разпознаване е най-малкото условно и неточно. Героят – изповядващият се аз в „Градът“, може да се свърже с почти всички качества и символи на мъжкото начало: той е носител на демиургичното, на оплождащото, на негова страна са силата и аполоновската извисеност. Жената е носител на всички земни начала – поради това е и основното поле за дуалистичната двойственост (нека не забравяме, че Сатанаил бе творецът на всичко земно). От една страна, тя е дева, майка, богиня, любов, мъдрост; от друга обаче – демон, блудница, илюзия, Майя (тук за пръв път Николай Райнов използва пряко това ключово понятие от будистката митология). Именно чрез сливането на мъжкото и женското начало, чрез брака между земята и слънцето се ражда Градът: рожба на Създател и на Богиня, която същевременно е и Блудница. Оплоден от духа на творящия аз, той носи родовите белези на онова, от което или чрез което се сътворява (нека се изкусим да кажем – творческия материал, градивото от образи в символи, които творящият дух организира). И именно в него се крие измамното: това, което го разрушава в края на поемата и което може би винаги и неизменно е разрушавало и ще разруша-

ва всяко творение. Така художественото произведение се оказва винаги двойствено – като тази негова двойственост е залегнала в основите му като генетична необходимост. Ако съотнесем тези характеристики към източната философия, която характеризира с подобна двойственост не само сътворяването, но и изобщо съществуването, бихме могли да се аргументираме с думите на Мирча Елиаде:

Могат да се различат два аспекта: АРАР и РАРА, нисш и висш, видим и невидим, явен и неявен. С други думи, всички тези многообразен митологически, религиозни и философски илюстрации на Митра и Варун, видимите и невидими страни на „брахман и майя“, а по-късно Шива и Шахти или „самсара и нирвана“, заключват в себе си тайната на полярността – двуединството и едновременното ритмично редуване.⁹

Това единство и това ритмично редуване – все едно как ще го тълкуваме: дали като тотално дуалистичен принцип, дали като „недвойственост“ или като монада – принципът на Адвайта и на „ин и ян“ – е залегнало в основата на творческия импулс. Читателят може съвсем свободно да разтълкува изповядващия се в „Градът“ творчески аз: той е и създаващият света Сатанаил, и Язон, в Прометей, и Фауст; той възплъщава месианския екстаз на библейския герой, творческата воля на свръхчовека, но и (дори над всичко друго) фаустовската горчивина: смъртта на Града е аналогична с трагичния съюз с дявола, заплатен с душата на Фауст; в крайна сметка Мефистофел е способен да дарява изкушения, да разгръща приказните феерии на привидността – не и да посвещава в истината.

Непрекъснато награвващият се и непрекъснатоменящ се образ на жената е постоянният рефрен в „Градът“: творчеството е невъзможно без божествената мъдрост на женското начало, ала

⁹ Елиаде, М. Търсенето. История и смисъл в религията. С., 2001, с. 190.

то е и вечната съблазън, която тегне като дамоклев меч над твореца. Така всеки творчески акт предполага някакъв предел, отвъд който проникването е невъзможно и усилието на твореца пропада в празното пространство. Така Прометей открадва огъня от боговете, за да го даде на хората, но чрез това той не им дава божествения дух и не ги прави безсмъртни. Мойсей създава скрижалите, ала те остават сбор от голи предписания, които трябва да се спазват от страх пред Божието възмездие. Фауст продава душата си на дявола, но той не е способен да му даде „божествен“ тласък; самата същност на сатанинското е изкушението – и Мефистофел е идентичен в много отношения с Жената в „Градът“. Тази двойственост, залегнала в твореца и в акта на сътворяване, е *по начало* неразрешима: нищо творчество не може да бъде изравнено с абсолютното – то е *път*, а не постигане, и горко на оновова, който обърка едното с другото. Подобно объркване означава да сбъркаш девата с блудницата – същностното с привидното – и именно поради такава грешка загива Градът.

Тук дуализмът е подчертан не като съдбовна предопределеност, а като екзистенциална необходимост. Но творчеството като път към съвършенството се състои както в разпознаването на началата, така и в осъзнаването на тяхното единство. Ако и при твореца, и при жената маските на доброто и злото се редуват, то в най-висшите, надвластни над Града фигури: Мраморния човек и Палас Атене¹⁰, тяхното разграничаване е вече невъзможно. В качеството си на надвластни божества те не са ту добро, ту зло, а добро и зло *едновременно* – винаги и навсякъде; като синоними на абсолютното те стоят отвъд тези понятия. Пътят към съвършенството следователно минава *и* през злото (греха, съблазънта, разрухата), *и* през доброто (сътворяването, себепознанието, саможертвата), за да достигне и чрез двете единството на пълнокръвното битие.

¹⁰ Има се предвид Атина Палада – Николай Райнов по начало се стреми към различни от общоприетите транскрипции на имената.

Мраморният човек казва: „Преди безчисли векове аз казах някому – „Но станете като богове, познаващи Доброто и Злото!“¹¹ Това означава: за да станете идентични на своята същност, трябва да слеете борещите се във вас начала – и по този начин да постигнете съответствието си и с абсолютното. Неговата собствена същност подчертава дуализма като върховен екзистенциален принцип: „Аз съм този, който каза на Каина да убие и на Назаретския Мечтател да изпие чашата... Аз съм свещеният девствен пояс на весталките и страшният фалос на Митра... Аз съм вечното „Спри!“ на мига и бегливата сянка на вечността... Аз съм мировите клещи и гвоздеите на Голгота... Аз съм мировата карма, за която умря князът на ледна Нирвана...“ Към мъдростта на този принцип води пътят на твореца – като всяко спиране е гибелно, всяко търсене на едната само страна от двуединството предварително осъжда творението. В епилога Градът е разрушен, но чрез изстраждането на неговата тленност самото творение е надмогнато – и не случайно, когато Палас Атене отказва да го върне, се подчертава, че за миналия по пътя на бездните Градът би изглеждал като жалко творение на несръчна детска ръка.

Поемата се състои от дванадесет относително независими части, отговарящи на знаците в зодиака. Тази астрологично обоснована структура е кръгова: изминаването на зодиака е и вечният кръговрат, колелото на живота, непрестанното редуване на пролет, лято, есен и зима. Идеята за създаване на Града съвпада с пролетта, раждането на живота, великото оплождане, началото. В следващите части е представен растежът и развитието на Града, което е и лятото с разцъфтяването на живота; следват есента и зимата с постепенното замиране на природата, което съответства на залеза на Града, който умира накрая със зимата. Но не случайно в „Овен“ първата част е крайт и началото на произведението, което на практика хармонизира текста с мита за вечното завръщане и с което трябва да бъде внушена идеята, че всичко непре-

¹¹ Тук и по-нататък цит. по: Райнов, Н. Съчинения в пет тома. Т. 1. С., 1989.

късното се променя, както зодиакът, както сезоните, както животът и смъртта. Има едно вечно раждане и умирање, които с редуването си напомнят за смъртта, но също и за неунищожимостта на духа и неговото възкресение. Това е змията, захапала своята опашка, колелото на Самсара, Адвайта, Феникът и цял ред още митологеми¹².

Тази кръгова структура е интегрираща – въпреки прекалено усложнената митологична и символна система. Върху нейната елиптичност се крепи и основната тема на автора – темата за същността на творческия акт, за твореца и творението като една споена цялост, за това, че осъзнавайки смисъла на творчеството, ние трябва да възприемем и съдбовното, мъчително единство на създателя (изповедният аз в поемата) и творението (Градът). Взети като конкретни образни елементи, метафорите и притчите, които внушават тази идея, са твърде разностранни и противоречиви, но от цялото произведение лъха дълбока горчивина – мъката на твореца, неуспял да види своето творение завършено и свършено. Градът загива, но това е Вечният град, който загива в порока, който се е изплъзнал от властта на своя създател и чийто бог е вече Вечната Блудница.

Жената (не във фрейдистки смисъл, макар че това произведение подлежи и на такъв прочит) е третият основен герой в поемата. И тя, обраствайки с безкрайно много символни значения, стои *между* твореца и творението. Тя е изкусила създателя, тя е причина за греха на Содом и Гомор, тя е змията, дала ябълката на Ева – вечната съблазнителка, която се изпречва на пътя на твореца. Но тя е и богинята, музата, майката и закрилницата. Тя е земята, а творецът е небето – от техния брак се ражда животът, който трябва да израсте, да дава непрекъснато плод и да се развива. За създателя е важно да разграничи в нейния сложен лик началото на мъдростта (в текста олицетворена с Атина Палада) от блудницата и Огнената дева – символи на илюзията.

¹² По-подробно вж. Елиаде, М. Митът за вечното завръщане. С., 1994.

Човешкият живот е непрекъснато под въздействието на тази илюзия; за да достигне до духовно извисяване, човек трябва да се научи да превъзмогва Майя, да не се поддава на вечните съблазни, които водят до суетата. Това негативно метафорично тълкуване на *жената* е разгънато в цялото произведение. Николай Райнов непрекъснато внушава, че жената е виновна за гибелта на Града. Но това е и *метафора за илюзията*, за външната привидност на нещата, която, превърната в смисъл и цел, е в състояние да разруши всяко човешко творение.

Изпълвайки творбата с най-различни алюзии и метафори, взети от пантеоните на всички религии, Николай Райнов се опитва да внуши, че това, за което пише, не е нещо определено; то е всичко, то е *всичкото*, то е смисълът на човешкия живот. Неговият главен герой би могъл да бъде и старозаветният месия Мойсей, и древният Зороастър от Авеста, и техният синкретичен образ в лицето на новозаветния Христос. В началото на частта „Овен“ срещаме стареца проповедник – и авторът дава да се разбере, че това е създателят на Града; ала той няма определени черти – може да бъде и Зороастър, и Ницшевия Заратустра, и кой да е друг пророк.

Тази неопределеност на образа е в съгласие с идеята на автора, че всяка религия, всеки пророк, всеки месия е част от това зодиакално колело на живота, преминаващо неизбежно през изкушението, което той трябва непрекъснато да превъзмогва. В една от следващите части главният герой се идентифицира с Христос, казвайки с болка: „И познах в Човека своя двойник, а на устата му чух своите слова: – От кръвта на своята мисъл ви създадох и ви нахраних със златната пшеница на своята страшна изживелица.“

Идеята за съблазънта като върховен грях, залегнал в сътворението на Града, е вплътена метафорично в частта „Близнаци“. Тук се преплитат митът за Прометей и митът за аргонавтите и златното руно; впрочем руното тук е трансформирано като самото слънце – символ на върховното издигане, на духовното съ-

вършенство, абсолютният предел на човешките копнежи. Но слънцето се оказва „тъмно кълбо, черно като изгоряла птица“ – и то ще заблести отново едва когато сломените аргонавти се върнат на земята. Тази тъжно-иронична притча за измамната същност на постигането има закодиран философски подтекст: постигането е обречено тогава, когато движещият мотив е измамен, тленен и суетен. Аргонавтите се домогват до огъня непрометеевски: не за да го отдадат на другите – а заради дъщерята на морския цар, която за него дава „своята ласка и любов“. Ала слънцето разкрива своя огън само на тези, които *не могат да бъдат съблазнени*.

В „Рак“ метафорично се пресъздават различните превъплъщения на женската душа, звучащи като музикален инструмент: жената е арфа, плачеща и нежна китара, болна цигулка, която „опива като сладно допиране“, но тя е и „измамна цигулка“, която свири на бала на Сатаната; тя е и „пъклен цимбал“ – символ на Валпургиевата нощ и дивата страст. Равносметката е: „По всички сцени на древния свят игра душата ти и ти се върна при мен окаляна.“ Тази противоречива палитра на женската душа е вложена и в основите на Града, и предопределя неговата съдба. Непрекъснато се долавя тревожният рефрен за илюзията и заблудата, обвиващи все по-плътно всички пътища към истината.

В „Лъв“ е очертан основният конфликт на поемата: срещата на главния герой (създателя на Града) и Прокажения, олицетворение на ереста, двойствеността, изкушението. Творецът негодува срещу „словата на метеж и звукове на коварна измама“, но той не успява да разпознае в тях духа на новите идеи, зовът на ереста, който е „отровното вълшебство на всяко изкуство“. Той страда от думите на разтление, които проповядва Прокаженият, но не е в състояние да долови техния двойствен смисъл. Може би тук най-силно се чувства ницшеанското влияние, проявено чрез образа на Прокажения, който е символ на отрицанието и родственик на Заратустра, но и на новия Христос. Авторът го олицетворява с Мани, Дедал и Орфей, но в неговите черти можем да доловим и духа на Сатанаил от „Богомилски легенди“, изкусителен и

примамлив. Предавайки на смърт Прокажения, създателят на Града извършва своя най-голям грях, който става причина за гибелта на творението. „Защото за този грях ще отмъсти Непознатият – и боях се, че ще разруши Града.“

В „Скорпион“ Градът като символ на юдейството чака новия месия, предречен преди векове – ала никой не може да го разпознае в лицето на непознатия рицар. Метафората, според която Градът е момата, а Христос – женихът (рицарят, който отива при своята любима, но тя е мъртва), се отнася до невъзможността на твореца да разпознае истинската ценност и божествения дух в собственото си творение, което затова и залянява и умира. Христос, който идва със своята просветлена мъдрост и любов към юдеите, е неразбран от тях и предаден на разпятие. Момата е умряла, преди да види своя възлюбен – духовната смърт на Града е причина и за смъртта на Спасителя.

В „Козирог“ създателят на Града вижда огромен каменен саркофаг, застинал там, където „море и бряг се сливат“, а върху него – мраморен човек, който подбужда в душата му болката на спомена: загубения Град, пропилените илюзии, докосването до изначалната дълбочина на страданието. Оживялото каменно изваяние озарява създателя на Града със своята първична дълбочина на прозрението. Създателят усеща вечната основа на нещата, света, вселената, живота – проникнати в дълбокия и изначален глас на каменния човек. Той чувства многоликата мощ на единството, иска да го определи, да събере цялата му същност в едно, което да е *всичко*: баща на Великата змия, витлото на четирите стихии, пол и девственост, сянка в подножието на пирамидите, предател и разчупващ хляба в Емас, мировата карма, вечното „Спри!“ на мига и бегливата сянка на вечността. Това „всичко“ не може да се опише с думи, не се изписва с букви, то е, то се възправя пред твореца с цялата си мощ, за да му покаже дълбоката същност на нещата, вечните основи на живота. Градът е подвластен нему, Градът е смъртен, той е прашилка в морето на вечността, той ще загине.

Във „Водолей“ Изваяният се възправя пред Създателя, дръзнал да сътвори своята мечта – Града, и чрез силата на своето внушение го въвежда в подземията на вечността, „дето мълчат скелетите на първите творчески образи“; въздига го на ледената висота на планинския връх, забит в небето, където ваятелят с пламтящ чук разбива на късове ледения стълб и той се превръща в пара; пренася го в дълбините на вселената, където създателят на Града вижда себе си, разпънат на огромен кръст и обвит с ореол от мълнии. И след това идва просветлението – пред него се възправя Слънцето. Ала той вече нищо не вижда, защото душата му ослепява: слепотата е наградата за неговата дързост. Желайки да бъде демиург, да замести Твореца, той е поискал твърде много – поискал е всичко, и сега чрез изначалната сила на каменния човек разбира, че това всичко е нищо, разбира нищожността на всички земни желания, разбира, че човек не може да се идентифицира със Слънцето, сиреч с абсолютното.

В „Рибите“ венецът на зодиака се затваря. Болката по изгубената детска мечта жили ослепелия герой. Слепешком се промъква той през своите спомени и търси основата на заблудата, търси Жената – но намира своя пръв младежки грях и с болезнена яснота чувства гнева на Палас Атене, предизвикан от неговата дързост да види богинята гола и да пожелае нейната снага. Потърсил е във Великата Девственица мъдростта, а е бил запленил от нейната женственост, оплел се е в мрежите на Майя, и богинята си отмъщава, съсипвайки Града. Сърцето му е изпълнено с жал по изгубените илюзии, по вечно чезнещата сянка на жената, по изтлелия спомен за загиналия Град – всичко е било напусто, защото „Човекът е ял от дървото на познанието, станал е бог – и е видял голотата на Страшната Девственица“.

В епилога Мечтателят със силата на желанието си обладава богинята, подчинява я на своята мощ и иска тя да му възвърне Града. Ала иронията на Майя, вечната наша спътница, отново се проявява – дори обладаването на богинята, достигането до мъдростта чрез силата на най-съкровено вътрешно чувство не мо-

же да я превъзмогне. Палас Атене му показва измамната същност на неговото желание – самият Град е една илюзия; ако тя му върне детската мечта, той ще я убие. С Града е свършено, творението е надмогнато, ала животът е изпепелен в напразни усилия: „И Слънцето освети, потънал в дълбока мисъл, последния от хората.“ Но колелото на зодиака неспирно се върти – и затова в далечината „се чупеха победно чертите на грамаден Град“. Този град е миражен, той е друг – или може би същият: това е нещо, за което можем да гадаем. Ала той вече не принадлежи на твореца, на „последния от хората“ – колелото се е завъртяло, творението е изчерпано – и все пак винаги ще има градове, миражни или истински, които да мамят човешкия дух и да осмислят неговите усилия.

*

Друга една книга на Николай Райнов, незаслужено пренебрегната от критиката, е „Слънчеви приказки“. „Ходих и по Изток – разказва за своите младенчески митарства Николай Райнов, – от дето пазя пожълтяла тетрадка със спомени, които може някога да издам. Търсех следите на загубени духовни движения, срещнах скъпи хора, за които не смея да говоря, видях неща, за които нямам перо... Износвах ли си впечатленията, давах ги на другите: тъй се появила една по една книгите ми. В много от тях има една изповед: който знае да чете, ще ме види какъв съм и какъв съм бил.“

Би било погрешно да видим в тази изповед с автобиографични претенции автентичния произход на предлагания текст. Изтокът – така изконен и насъщен във вавилонския стил на младия Райнов, така органично влитащ се в западното светуосещане, че се е превърнал в условно пространство за вътрешния израз, но и в *алтернатива* за западния аз – присъства на много места в ранните му книги, ала не като спомен и дори не като впечатление. Възможно е писателят да познава от собствен опит опожаряващия дъх на пустинята, притаената жизненост и смуглата тайнственост на бедуина, пъстрата екзотика на ориенталския град, неговата деб-

неша еротичност. Въпреки това нито „Слънчеви приказки“, нито пък новелата „Очите на Арабия“ изграждат някакъв пътеписен контекст – напротив, те са почти абсолютната противоположност на пътеписните жанрове; в тях няма място за очевидача, за този, който се докосва до Ориента само с петте си бедни сетива. За Николай Райнов Изтокът е много повече *идеално*, различно от Запада пространство, отколкото реална, етнографски определена даденост. Изтокът е една непозната или по-скоро *забравена* духовна територия: мястото, където изгубилият себе си западен човек може да намери своята прародина, да си възвърне чувството за естественост и неподправеност, да премине през огъня на *страстта* – опустошаваща, но непоковарена и неформализирана.

Този условно стилизиран и силно метафоризиран Изток съвпада донякъде (но както ще видим, само донякъде) с екзотичната трактовка на романтизма, доразвита в малко по-различна насока и от символистичната поезия и проза. Той е това, което е не-Европа, или дори не-цивилизация, той е спасителното „отвъд“, в което човешкото съществува в своята автентичност – автентичността на непоковареното и първичното, онова чувствено, витално и пантеистично светоусещане, което е и една от алтернативните възможности за антицивилизационния бунт на модернистичното изкуство. Основната функция на Изтока в прозата на Николай Райнов е да оформи един различен, символно обогатен и екзотичен свят – и свят, който се покрива с изискването за „не-тук“ в същата степен, в която митологичният свят от „Богомилски легенди“ и „Градът“, както и светът на далечното минало от „Видения из древна България“ и „Книга за царете“ се покриват с изискването за „не-сега“. Неговата функционална натовареност е практически същата – чрез своята *различност* този свят е зависим много повече от законите на духа, на неумолимо търсеция и динамичен човешки дух, отколкото от законите на прагматичния разум.

Ала в художествените послания и дори в стиловите характеристики на тези три основни групи произведения на ранния Рай-

нов има доста съществена разлика. „Богомилски легенди“, „Градът“ и особено „Между пустинята и живота“ са издържани във високия ключ на трансценденталното и дължат художествената си енергия на взаимопроникването между философски идеи и метафизични понятия от различни, понякога крайно отдалечени културни пластове. „Слънчеви приказки“ и „Очите на Арабия“ са като че ли по-достъпни, по-отворени към непосредствения живот – може би поради това, че техен обект е не чистата човешка духовност и нейната перспектива към мистичното, а *чувственият* свят на човека, и поведението на героите се диктува не от мирогледни и надличностни мотиви, а от *емоцията, страстта, еротиката* – като базисна и най-често пагубна, ала неизбежна човешка субстанция.

Не случайно тук се има предвид Близкият изток: не Индия или Тибет, а Ориентът – мястото, където е възможен ако не диалогът, то поне съотнесеността и съизмеримостта на културите. Така още в първата от „слънчевите приказки“ се срещат белият и смуглият: търсецият себе си и автентичният, култивираният от цивилизацията и първичният – и се гледат „като два властелина, които си оспорват Пустинята“¹³. Пустинята, този тъй обикнат от автора символ, изразяващ ту света на съзерцанието, проникновението и мистичния опит, ту духовната пустош на неразбирация съвременник, тук претърпява поредното си превъплъщение: тя се превръща в *особено жизнено пространство* – в арена на страстите, на която любовта и омразата играят своите роли и разменят своите маски. В „слънчевите приказки“ и „сънните балади“ на Николай Райнов почти липсват месиите, богоборците и богоизбраните – и вечният спор между мъжкото и женското начало придобива плът и кръв: любовта – и то трагичната, изпълнената със страдание любов – е главният и единствен мотив за неговите веч-но раздвоени между духовен порив и тъмна страст герои. Липсва и тъй яркото противопоставяне между избраница и неразбира-

¹³ Тук и по-нататък цит. по: Райнов, Н. Слънчеви приказки. С., 1918.

щата го тълпа: пред лицето на страстите всички са равни.

Тези книги са поетични в малко по-различен смисъл, отколкото други образци на неговата лирична проза. Във „Вятърът“ – първата от „Слънчеви приказки“ – авторът като че ли определя целта на своето странстване на Изток:

— Що дириш при черните, сахеб?

— Дойдох да видя безмълвието на горещи пясъци в да чуя звъна на слънчеви лъчи.

Отговорът е показателен: в тези приказки наистина можем да *видим* пустинното безмълвие в да *чуем* музиката на слънчевите струни. Слънцето, пустинята и човекът сред тях – декор с антична простота и актьорски гласове, чиито слова блуждаят между безумието на изгарящата ги страст и мъдростта на източната притча. Лиричността тук разчита колкото на ритмиката и на специфичните синтактични обрати, толкова и на образността – необичайно ярка и сетивна дори когато изгражда абстрактна символика. Самата структура – и в „сънните балади“, и в „слънчевите приказки“ – е подчинена много повече на законите на свободния стих, отколкото на законите на прозата¹⁴. Непрекъснатото въвеждане на рефрени – често имащи обобщаващ смисъл, кратките, ритмично организирани периоди, честите инверсии, разделянето на отделни кратки фрагменти, напомнящи строфическото деление на поемата – всички тези характеристики практически заличават почти всяка граница между поезия и проза. Нека се вгледаме например в тези „Слова на роба“, промълвени безгласно за царската на Саис:

Очите ти са тъжни песни на жреци, които погребват Слънцето в деня на есенното равноденствие.

¹⁴ В този смисъл може да се каже, че Николай Райнов осъществява на практика (и то в прозата!) основния принцип, който Гео Милев проповядва в своите манифести: този за ритъма като основен структуриращ и осмислящ текста принцип.

Твоите коси са черна трева, която никне над гроба на забравен моряк, изхвърлен от вълните.

Устата ти са червени и парливи като рана, която нож е разтворил в гърдите на смелец.

Твоите стъпки са леки като два бели гълъба, които морно кацат върху пяната на Нил.

Тези стихове (защото те са именно стихове) напомнят с нещо древноегипетската лирика, също и Еклесиаста, също и дълбоката метафоричност на средновековната арабска поезия¹⁵. Любовта в „Слънчеви приказки“ създава човека, тя мотивира неговите действия и изразява неговия дух; и тя е ценност сама по себе си – напълно независимо от най-често трагичния си изход. Няма никакво значение, че робът, изрекъл тези стихове, ще бъде бит за това, че се е осмелил да целуне следите от сандалите на своята господарка – любовта създава от него човека: „Ти би могла да бъдеш моя господарка, ако аз не бях твой роб.“ Това не е нито любовта грях, нито пък любовта към всички хора – това е естествената любов между мъжа и жената. Тя може да бъде и сатанинска (както е в „Кръв по листата“), може да бъде и измамна („Мехарови сарай“), и гибелна („Огнена рана“), но не и обект на язвителен и презрителен коментар (както на толкова много места в другите произведения на Николай Райнов); и никой не е защитен от чаровете на женската хубост, дори самият бог не е равнодушен към тях. Не на друг, а на Аллах принадлежат следните думи, казани за една греховна танцовачка:

Нейните нозе скачаха като мечове на архангели, лицето ѝ разказваше гиздостта на Моята помисъл, ръцете ѝ раздипляха мъдрост на небесно творчество, раменете ѝ се клатеха като наплив на буря, гърдите ѝ се извиваха като царски потир, бедрата ѝ

¹⁵ И не само на средновековната. В подобни дълги редове и с подобна образност реди словата си и един от големите арабски поети – Джубран Халил Джубран, творил по същото време, в което и Николай Райнов пише своите пустинни видения.

се сплитаха като молитви на вълшебник. Всички стави и жили танцуваха с Минатка, за да разбулят на земята това, що се твори на небето.

Несъмнено тук плътта не е съдбовна измама, а радост за око – и дори възплъщение на висшия промисъл, и еротичното не се тълкува като съдбовен и непреодолим грях. Така стремящият се към святост Мехар (от „Мехарови сарай“) не издържа на бесовските изкушения и съгрешава, ала въпреки това Мохамед се смилява над него, отваря му небесните градини и се оказва, че елмазът на душата му „свети като слънце и помрачава блясъка на вси алмази“. Между плътското и духовното съществуват мостове – и вгълбеният в себе си е способен да премине по тях. Човешката любов не е болест на духа дори когато е греховна: „— Благословен – Синът на Съзерцанието, защото в Грехът се топи в душата му като лъчите на звезда. Истина ви казвам: няма грях за чистия!“

На пръв поглед именно със своята отвореност към еротичното и сетивното, с включването на страстта и сетивната наслада в кръга на художествено издигнатите стойности, чрез виталистичното докосване на плътското и духовното „Слънчеви приказки“, с техния слънчев и страстен свят, оспорват демоничния митологичен Вавилон от „Градът“, суровото себеутвърждаване от „Между пустинята и живота“ и донякъде „Богомилски легенди“. Ала пустинният свят, трептящ като мираж под зноя, е крехък и нетраен, приказан и преди всичко *отминал*. Крехка е човешката хубост, рано се оронва славата на земния чар – както личи ясно от „Вечна хубост“ – и единственото, което може да съхрани тази хубост във вечността на спомена, е нейният *брак със смъртта*; единствено чрез него оцелява ненакърнимо съвършенството. Затова царица Никторис¹⁶ си осигурява победата на Хубостта над Смъртта, впивайки кинжала в сърцето си. Ала за тази, за която младежите са пронизвали сърцата си само за да види тя колко червена е кръвта им, победата чрез смъртта е пирова победа: „Ала

¹⁶ Според Херодот тя е царица на Вавилон.

що е гиздава снага, кога няма ръце – да я прегърнат? Нима прегръща някой мъртъвците?“ Подобна е и съдбата на света, издигнал хубостта в свой идеал – езическият свят на сетивността, страстта и слънчевите лъчи. Той е приказан, ала точно затова крехък и нявгашен – неговото време е „бил“. Ефимерното, възпято в тези приказки, е погълнато от трансценденталното; естетически въздигнато, то е отречено от безпощадното време – *слънцето е угаснало* над древните гробници на фараоните, угаснало е за целия жизнерадостен езически свят, и там където са плували някога сребърните лодки, днес Нил влачи пустите си тинести води под погледите на ленивите ибиси; хамелеони и скорпиони търсят слънцето с изцъклени очи, но: „Те не могат го намери.“ И ето защо:

Защото в онзи ден, когато мумиите са били отнесени, лодките – потопени, а кумирите – счупени: в онзи ден Слънцето е угаснало.

Угаснал е светът на Ра, нетрайни и гибелни са страстите на вечните недоволници – бедуините; само каменните сфинксове пазят загадката на вековете, преживели и обезсмислили своите създатели; приказки, разказвани от мъртъвци („Песен на умрелия“), слова, отронени от саркофази („Вечна хубост“), руини от някогашния страстен живот („Мехарови сарай“) – приказки-миражи, изречени с гласа на пустинята, дошъл отникъде; приказки, прошепнати от арфата на пясъка, прозвънтяваща за никого под нехайните ръце на ветровете. Това са приказки, които възкресяват един мъртъв свят, но същевременно изпяват и неговия реквием – света на езическата волност, разцъфтял в египетски храмове и в гнездата на оазисите; онзи прасвят, който сме загубили, в който не можем да се върнем – освен като чужденци, като „тугини“, както онзи човек от Север, който в първата приказка гледаше с око на властелин и си оспорваше пустинята и светлината със смуглия човек, а в последната – намразил белите, но чужд и на децата на пустинята, се изповядва:

Видях слепеца Руфет, когото бе ужилила черна змия,
Той се гърчеше от болка и пискеше като безумен.

Така се гърчи душата ми цял живот. Така писка душата ми
цял живот. Не ме прегледа никой – и никой не запита що ме боли.

Като пустиня мълчеше душата ми – и никому се не оплаках,
мои смугли братя!

В пустинята ме зарове – в червения пясък на пустинята, –
защото в самота искам да оплача себе си, кога умра!

Мои тъжачки ще бъдат вихрите на пустинята – и смуглите
ще ме забравят.

По принцип в „Слънчеви приказки“ поезията взема връх над притчата, импресивно предадената чувственост – над мита, орнаментът – над монументалността. Има обаче и едно твърде характерно изключение – „Сказание за потопа“, при което можем да открием връзката с „Богомилски легенди“. Черният Странник от това сказание е като че ли роден брат на Сатанаил: именно на него, носителя на злото, е дадено безсмъртие и е съдено да продължи човешкия род. Той е този, заради когото бог Ра изпраща унищожителен потоп над хората, тъй като не се е поколебал (въпреки първоначалното си разкаяние) да посегне и на последната неосквернена от него жена – богинята Изис, Великата Неродена. Но от потопа оцелява той, а не Белия цар; оцелява и дъщерята на царя, съгрешила отдавна със Странника и предала своя баща: оцелява злото и злото твори *отново* света.

Може да се каже, че евангелието на автора започва с „В началото бе зло...“ или с „В началото бе грях...“. Николай Райнов не вярва нито в априорно съществуващата доброта, нито в доброта, дадена свише – те се постигат трудно, чрез мъчително самопреодоляване. Злото движи света, в който съществува и доброто. Самото зло може да бъде победено само временно – победата над него е пирова победа; то е дарено с безсмъртие, залегнало е като едно от двете начала в самата човешка същност. Доброто неизменно е по-уязвимото, то е и унищожимо – ала не завинаги. Така в лицето на първородния си син Черният Странник познава Бе-

лия цар, а в лицето на грешната Амра – Великата Неродена. Вечният кръговрат – зло-добро-зло-добро, продължава; началото на човешкия род след потопа всъщност почти буквално преповтаря притчата за сътворението на човека от „Богомилски легенди“. И това непрекъснато редуване и взаимопроникване на злото и доброто е утвърдено свише – в думите на Амон Ра: „– Да бъде! Тъй аз исках!“

Сродна по стил и език със „Слънчеви приказки“ е друга свързана с екзотиката на пустинята книга – „Очите на Арабия“, съдържаща три текста, доста по-обемни от приказките: „Очите на Арабия“, „Князът“ и „Сонора“. Тя получава много висока оценка от страна на Асен Златаров в пространната рецензия „Мъдрост и поезия“¹⁷. Критикът подчертава вътрешната връзка между трите „балади“, вложената в тях изповедност, тяхната „импресионистична“ образност, в която „вътрешното преживяване се редува с външен подходящ декор, който подчертава и усилва настроението на римуваната преживелица и създава едно богатство по боя и чувства единство“. Тази рецензия обаче е единственият отзив за книгата, която в обзорни статии от други автори се споменава само мимоходом.

Подзаглавието на „Очите на Арабия“ е „сънни балади“ – и то е съвсем оправдано. Сънят като особено състояние на човешкия дух, съчетаващо нереалността с ирационалността, е ключово понятие в тези текстове; неговите синоними са миражът и видението. Нито една от тези три перспективи на нереалното не се тълкува в буквален смисъл: проникващи се взаимно, те покриват *изцяло* човешкото съществуване. „Животът е сън“, гласи взетото от Калдерон мото към втората сънна балада. С много гласове и на много места героите от книгата повтарят тези думи. Измамливостта, нетрайността, превратната миражност на видимия свят, съизмерени с единствената необорима реалност – смъртта, но смъртта като покой и просветление, – това е главната и всъщност

¹⁷ Златаров, А. Мъдрост и поезия. // *Слънце*, 1, 1919, № 5.

единствена тема в „Очите на Арабия“. Всяка реалност е разколебана, всяко съществуване – миражно, всяко действие – диктувано от неясни подсъзнателни пориви.

„Сънните балади“ не само изтъкват съня като метафора на човешкото съществуване, но и често организират самия образен материал със свободата и ирационалността, характерни за сънуването (особено ясно личи това в „Князът“ и „Сонора“). Всичко изобразено е плуващо, променящо се, трептящо като марапя под пустинния зной, и най-вече – нереално, призрачно. „Та и ние сме призраци – казва мъдрият старец Измаил, – не е за вяра светът: призрак е всичко. И беда, и добро, и вражда, и обич – призрак е.“¹⁸ Единствено чрез смъртта се прониква отвъд тази призрачност – „тогава вижда човекът мъдростта на земята – и се опива душата от тая мъдрост като от хашиш: и тайните се разкриват – и човек прозира светлина зад призраците“.

Животът е сън, смъртта е пробуда – и някъде там, насищащи с видения съня на живота и тласкащи през него човека към смъртта, се намират и страстите човешки. Живот – сън – смърт; любов – страст – смърт: в тези орбити се движат – сякаш през блънуване, със сомнамбулни движения, героите на сънните балади. Смъртта е винаги пресечна точка – тя ги привлича така, както пламъкът на свещта привлича нощните пеперуди. На Христовото учение, според което „Любовта е по-силна от смъртта“, противостои горчивият опит на героя от „Очите на Арабия“ – „Любовта носи винаги смърт.“ Любов и смърт са едно; в контекста на „Сонора“ този израз би могъл да бъде перифразиран по следния начин: смъртта е любов.

Тази книга оправдава поне донякъде прокарваните многократно аналогии между прозата на Николай Райнов и естетиката на символизма. Метафоричната полисемантичност на образния свят, отказът от всякакви сигурни опори в реалността, естетиза-

¹⁸ Тук и по-нататък цит. по: Райнов, Н. Очите на Арабия : Сънни балади. С., 1918.

цията на смъртта, емоционалният и еротичен хиперболизъм – това са все белези, които сродяват „Очите на Арабия“ със символистичната естетика в нейния радикален, декадентски настроен вариант; не е трудно да доловим известни влияния от Стриндберг и Метерлинк.

Тази книга прави по-силно впечатление с чисто формалните си достойнства, отколкото със скритите зад тях идеи. Всъщност идеята е една и е добре позната от другите книги на писателя: това е повлияната от будизма (или поне близка по дух до него) представа за света като Майя – илюзията на зримото, илюзията за различните форми и техните взаимоотношения, илюзията за времето, илюзията за раздробения свят, скриващ под своето було абсолютното единство на същността; илюзия, чийто основен медиум (вече не по аналогия на будизма, а по-скоро на ницшеанските идеи) е жената – и идеята за смъртта като разкъсване на булото. Силно впечатление обаче прави методът, по който са изведени аналогията между живот и сън и между любов и смърт в трите балади, както и единният контекст, който те изграждат чрез своите взаимодействия. Двете основни тематични нишки минават и през трите балади, като техните внушения постепенно се разгръщат и радикализират. Всеки елемент от тези аналогии е развит във всяка една от баладите, но *по различен начин*. Например в „Очите на Арабия“ животът е страстен зноен сън, роден от жадното подсъзнание на младостта и наситен с еротика. В „Князът“ животът е спомен за нещо безвъзвратно отминало – откъслечен, избледнял, разпадащ се в отломки от видения и сънища – това са спомените на човека в залеза на неговите собствени дни. В „Сонора“ животът вече е само и единствено хипнотичен, халюцинативен копнеж към смъртта. Скритата същност на живота – сънят, гравитира от миража през кошмарното видение на разтърсената съвест към виденията, родени от хашиша.

Страстите на героите са градиращи на свой ред: опустошаващата човека страст на екзотичното, диво и първично съществуване в „Очите на Арабия“; мистичният хазарт на предизвиква-

щия съдбата чрез своеобразния договор с демоничните сили в „Князът“; абсолютният Ерос – целият живот като проекция на еротичното желание, което е и желание, насочено към самата смърт, в „Сонора“. Менят се и аналозиите на жената: жената като пустиня, като гибелно измамна и сатанинска сянка, като ангелично олицетворение на смъртта. Поетиката също следва този тотален ред на градациите: например образният свят е навсякъде разколебан, той вибрира между реалността и видението, до голяма степен е лишен от субстанциалност. Ала това разколебаване има различен характер – образите са миражни в „Очите на Арабия“, фрагментарни и разпадащи се в „Князът“ и халюцинативни в „Сонора“¹⁹.

От всички ранни книги на Николай Райнов може би тъкмо тази е най-близо до конвенционалните представи на тогавашната широка публика за това, какво е ултрамодерна литература. Несъмнено текстът е силно въздействащ; но той въздейства сугестивно, а не интелектуално. Тук, както и в „Слънчеви приказки“, авторът е повече поет, отколкото месианистично настроен проповедник на нови идеи за човешката същност. Именно с оглед на този тип въздейственост Асен Златаров заявява, че „Очите на Арабия“ е и най-трепетната повест, каквато е дала нашата книжнина“²⁰. Днес едва ли можем да се съгласим с подобна хиперболизирана оценка (спрямо Николай Райнов този тип оценки съвсем не са рядкост). Ала авторът, един от най-добрите познавачи и ценители, а и от редките последователи на Николай Райнов в областта на лиричната проза²¹, е безспорно прав, когато тълкува във формално-естетически и идеен аспект книгата; и когато казва, че „фабулата не е дадена като разказ, а в отделни ярки и им-

¹⁹ Редом с „Градът“ това е втората откровено сюрреална повест на Николай Райнов.

²⁰ Златаров, А. Цит. съч.

²¹ Асен Златаров има доста такива текстове, публикувани под псевдонима *Аура*.

пресионистични картини“ и че „замисълта на баладата не ни се разкрива с оскъдните средства на ума, но чрез подбрани образи, които будят съответно настроение, се разбулва за душата вложената истина“. Прочее тези „сънни балади“ не само че наистина са сънни, но и наистина са балади – т.е. принадлежат към жанр, който в културноисторическо отношение се свързва повече с поезията, отколкото с прозата.

ИСТОРИЯТА И ЛИЧНОСТТА

Неведнъж е отбелязвано, че текстовете от двете „исторически“ книги на Николай Райнов – „Видения из древна България“ и „Книга на царете“, се отнасят твърде свободно към своя обект – историята – и преминават границата между историческото и легендарното. Това наистина е така, тъй като авторът не поставя спазването на историческата истина сред своите приоритети. Интересуват го по-скоро енергиите и механизмите, които тласкат събитията през времето, интересуват го драмите на индивида, поставен в гранични исторически ситуации, интересува го най-сетне и философията на историята – и по-специално отношението между свободна воля и историческа необходимост; въпросът, кой кого прави и кой кого обуславя: личността историята или историята личността.

Този интерес обаче не бива да бъде преувеличаван – всички тези неща го интересуват, доколкото го интересува историята *както история*. Лежерното отношение към историческата истина (доколкото той вярва и доколкото изобщо може да се вярва, че има такава¹) се дължи по-скоро на факта, че го интересува не толкова историята, колкото нейният скрит смисъл, закодиран като духовно послание, и нейната отдалеченост във времето, даваща на историческото възможността да се прояви като процес към легендарното и езотеричното. А също и – може би не на послед-

¹ Стара истина е, че има не история, а истории, писани с оглед актуалните тенденции и необходимостите в различните периоди от развитието на един народ. Ще си позволя да добавя и кошунственото допълнение, че няма обективна историческа истина и поради още една причина: че тя винаги е дописвана или доукрасявана от легендата и насъщните национални митове.

но място – да се открие специфично българското в световната духовна история, а и самата българска история да се превърне в част от онзи универсален духовен порив, който движи света и неговите истории. Бих могъл да добавя и още един, според мен най-сериозния аргумент за характера на неговия интерес към историята: той гледа на историческото като на драматична сцена, чиито персонажи разиграват вечните конфликти на човешкото съществуване по един много по-напрегнат, по-различен и отстранен спрямо актуалната действителност начин – и тази, къде реална, къде не, отстраненост на историческото му дава възможно най-голяма творческа свобода.

Би трябвало да имаме предвид и още едно обстоятелство, свързано с идеите на теософията, които са определящи както за неговите представи за това, какви сили формират и развиват света, така и за неговото творческо отношение при преобразуването на всякакви реални в артефакти. За него практически не съществува граница между история и митология – или, по-точно казано, митологията е сърцевината и смисъла на историята; онова ядро, което изразява нейните послания и което трябва да бъде запомнено – вместо гъстата мрежа от исторически събития. Ето защо основното, което прави историческата проза на Николай Райнов, е да *митологизира вторично* историята, да придаде на събитията характеристики, които универсализират събитията до степен, при която те започват да звучат като митове.

Това е процес, който се свързва не само с отклоненията от историческата истина, но и с мотивацията, действията и словата на историческите герои – те сякаш мислят, говорят, действат и живеят в потвърждение на една или друга морална или трансцендентална истина.² Примерите са много: може би най-показателният от тях е трансформацията на кръчмарката, блудницата и убийцата на императори Теофано, позната с най-негативните въз-

² Отделен въпрос е, че този принцип се отнася не само за историческите герои на Николай Райнов, а практически за всички такива.

можни характеристики от византийските хроники, както и от апокрифите, в света Теодора. В този случай Райнов очевидно е потърсил най-яркия и краен сюжет, който би могъл да използва, за да развие своите тези за осъзнатия и превъзмогнат грях, от който може да бъде постигната светостта по пътя на страданието³. Възможният извод е следният: в своята „историческа“ проза Николай Райнов не изследва, не преразказва и не интерпретира историята. Той просто я използва като материал – като руда, която претопява – и от добития метал излива нови версии на стари митове, или пък изцяло извайва нови.

Би трябвало да отбележим, че това е и отношението, което модерното изкуство проявява към историята. Мога изцяло да се съглася със Светлана Стойчева, която определя „теософско художествената версия на българската история“ на Николай Райнов като „истински роден манифест на отношението на модернизма към историята“ и подчертава, че „...модернизмът променя самите въпроси: проблемът за историческата памет се трансформира в проблема за архетипната памет, въпросът „кои сме ние“ прелива към въпроса „кой съм аз“; историческият факт прелива в артефакт. Търсейки отвъдисторичното, модернизмът крои повече философия на историята, отколкото история. Историята, разбираана като дух, естествено може да бъде „разказана“ само от изкуството. Тогава всяко историческо време би било по-скоро екстериоризация на духа.“⁴

Николай Райнов наистина разказва историята, „разбираана като дух“ – ала за да потърси за своя разказ именно Средновековието, има и още една причина, която е в самото отношение на средновековния човек към случващите се събития и към това, което тряб-

³ Впрочем това е и сюжет, нееднократно разработван от него, включително в други исторически разкази – като повестта „Петър Осоговец“ например.

⁴ По-подробно вж. **Стойчева**, Св. „Видения из древна България“ на Николай Райнов – пролог към „виденията“ на българския модернизъм. // *Литература*, 2, 1995, № 2.

ва да бъде запомнено, включително и към *формата*, под която трябва да бъде съхранена тази памет. Модернизмът не случайно – както видяхме в случая с Вилхелм Ворингер и неговата теория за абстракцията – търси своите основания в Средновековието. Самият начин, по който средновековният човек вижда и осмисля историческото, е директно и пределно митологизиращ. Ако средновековната хроника е все пак някаква реална грижа за паметта, то тези, които осмислят и тълкуват ставащото, имат по-различни инструменти, сред които видно място заемат Видението, Откровението и Прозрението.

Всъщност единствената възможна философия на историята през средните векове е тя да бъде мислена като проява на Божията промисъл – сиреч като овеществяване на един универсален дух, който действа като коректив спрямо несъвършените и ограничени човешки действия и творенията чрез тях събития; който наказва злото и възнагражда доброто. Това, което прави модернизмът, е да възприеме тази екстатичност и обзетост на виденията, откровенията и прозренията, дори да използва тяхната специфична стилистика, техния образен свят и символика – но да промени ракурса на самото средновековно мислене, превръщайки универсалния дух в територия за отвъдсетивната човешка същност, поставяйки Бога в душата на човека.

Можем много ясно да видим това преосмисляне на средновековното в текстовете на Николай Райнов. Те се отнасят към традиционната историческа проза така, както една икона се отнася към една реалистична картина. Имаме не подробности от историческия пейзаж, а стилизиран декор, и не индивидуализирани характер, а овеществявания на трансцендентални идеи чрез исторически фигури. И именно тази иконичност на героите и ситуации-те, в които са поставени, осъществява връзката между средновековното светоусещане и модерното изкуство. Или – ако си послужим с думите на Никола Мавродинов, изречени точно по повод на средновековната живопис: „Всички тия образи носят душите

си отвън. Нещо повече – те сами са души, голи души.⁵ Нека си спомним, че за Николай Райнов „Изкуството е творчески път, изразяващ състоянията на голата Душа“⁶. От тази гледна точка средновековното изкуство и още повече – средновековната стилистика, не би могла да не бъде привлекателна. И всъщност методите на „стилизация“ на историческото са точно тези – то е мислено през призмата на средновековното съзнание, ала не в неговия ортодоксален, а в неговия еретичен вариант. Словата, жестовите и до голяма степен мотивацията на неговите герои са производни от специфичния стил, характерен за средновековното житие.

В същото време „голите души“ на Николай Райнов съвсем не са подвластни нито на историческите реалии, нито на идещите свише Божии промисли; и именно предопределеността на личната съдба е категорично преосмислена в сравнение със средновековното изкуство. Това, което може да бъде видяно като Божия промисъл в неговите текстове, прилича повече на източния кармичен закон, според който съдбата на човека е резултат от неговите собствени постъпки; всеки наш жест предизвиква верига от събития и последствия. В този смисъл последствията се наслаждат в бъдещето като наша съдба: например, ако творим зло, няма как да не изпитаме и възмездие за него – ала това е генерален закон на битието, в което всички сме взаимосвързани и взаимозависими, и няма нищо общо с някаква всевиждаща фигура и нейните промисли.

Поради тази причина героите на Николай Райнов съвсем не изглеждат като марионетки Божии. Те активно творят съдбата си и чрез нея творят историята, променят нейните кодове и смисли, нейните причинно-следствени връзки – и тези промени съвсем не следват обичайните исторически необходиминости. Техните действия могат да се окажат факторът, който променя исторически-

⁵ Мавродинов, Н. Експресионизмът на източната средновековна живопис. // *Златорог*, 9, 1928, № 2–3.

⁶ Райнов, Н. Изкуство и стил. // *Везни*, 1, 1919–20, № 8.

те събития под въздействието на собствените им разбирания за морал и смислен ход в историята, и – което в случая е изключително важно – под въздействието на тяхното *тайно знание*, чиито езотерични параметри са способни да очертаят друга стратегия, различна от свързаната с непосредственото налагане на властта, с традицията и историческата необходимост.

Може би най-впечатляващият пример за това ново и различно разбиране за взаимоотношенията между личността и историята ще открием в „Цар Симеон“ от „Видения из древна България“. Тук Николай Райнов използва данни с твърде съмнителна достоверност, почерпени от византийски хронисти, които разказват как водителят на варварските български пълчища достигнал до Византион при един от своите набези – и осъзнавайки, че градът е непревземаем, върнал войските си назад. Същите тези данни обаче формират един от митовете на националната ни гордост и са залегнали в безброй патриотически писания, включително в познатата на всеки българин песен „Край Босфора шум се вдига...“

Гледната точка на Николай Райнов обаче е коренно различна. Симеон нанася решително поражение на византийските войски⁷ и практически нищо не му пречи да нахлуе в града. Вместо това той се колебае – което не би се случило с нито един средновековен предводител при такава безспорно печеливша ситуация. Неговите колебания са свързани с лични спомени от годините, в които е учил в тази град; с дълбокото познание – включително и за това, какво е добро и какво е зло, което е получил не от друг, а от самия византийски патриарх Николай Мистик; с неговите собствени представи за ценностите, носени от Византион – и за потенциалните болести на една вече изтощена цивилизация, които българите неизбежно ще прихванат, ако превземат града. Затова неговото решение да се откаже от заслужената и несъмнена по-

⁷ Впрочем оказва се, че тези войски съвсем не са само византийски, че в подкрепа на империята срещу българските варвари е застанал едва ли не целият свят: гали, франки, таври и какви ли още не.

беда над опасния български съсед – и да върне назад войските си, е изцяло негово лично решение и дори нещо повече – негов личен *цивилизационен избор*.

За Николай Райнов няма никакво значение, че в такава ситуация този избор би бил исторически невъзможен за който и да било български хан или цар – независимо от тяхната лична воля; че от чисто историческа гледна точка сантиментът към детството и годините на учение е недопустим за овластения да взема решения, от които зависи съдбата на цялата държава; че войските, които Симеон предвожда, са мислени като варварски именно защото спрямо тях политиката на културна и религиозна асимилация не е постигнала успех. Нека обаче не се изкушаваме да видим българския цар като изумял малодушник, заплетен в скъпите за сърцето му спомени от младежките години. За Симеон Византион е градът, който на всяка цена трябва да бъде пощаден поради причини, нямащи нищо общо с победата над византийците и временните ползи, които могат да бъдат извлечени от нея. Столицата на империята е както главната опора на настоящия враг, така и изворът, и седалището на Христовата вяра, която все още не е пуснала достатъчно дълбоки корени в българския живот; тя е монадата, обитавана от духа; мястото, където ще пристигне Синът Божий при второто си пришествие.

За Симеон превземането на Византион би било бляскава, но *временна* победа – за разлика от своите воители, той знае, че бъдещето на света не е в меча, а в знанието, в културните наслаждения, в центрирането на света около средищата на духовен живот, едно от които несъмнено е Византион – и знаенето е основният аргумент за неговия нестандартен по всички исторически критерии избор:

– Не! Не! На храброст няма синор! И меча никога не може воля да сломи! Ала не рачи Симеон да го зоват барбарин и доста са мислили ромей, че моите бранници са мечкари и насилници! Не ще дам да рухнат алмазните зъбери на свещения дворец: гра-

дът не е поле на бран! Що ни влече в града на Константин? Проста и голяма е българската душа: не ни е до коварство и разкош! Чужда е Бизанс на българите: чужда нека си остане! Свещен завет не ще затрия: детска лъжа е негли това, ала – скъпи стават вси крехки лъжи на детство. Не ще пролее Симеон кръв там, отдето е дошла на българите вярата! Не! Не ще окалят бранници неговия спомен и на меч не ще позволи да откъсне от сърцето му приказката на скъпа младина!⁸

Това е логиката, следвана от Симеон (или по-право, от Николай Райнов) при неговия отказ да превземе Константинопол. Ала историята на модерното изкуство понякога се оказва способна на многозначителни иронии: по същото време, по което Николай Райнов чрез своя герой Симеон прави своя цивилизационен избор пред стените на Константинопол, друг един и много по-прочут автор прави вътре в самия град и от името на византийците точно срещуположния, антицивилизационния избор. Имам предвид, разбира се, Константинос Кавафис и неговото стихотворение „В очакване на варварите“. Изобщо не е ясно дали точно Симеоновото нашествие е взел той като исторически повод (доколкото изобщо е имал нужда от повод), но е факт, че при него варварите *не идват*, макар градът не само че не се бои от тях, но и ги очаква на портите с дарове, първенци, златоткани одежди и витивата реч. Нещо по-лошо, достига вест, че варвари изобщо вече няма – и тази вест не е без основание впрочем, тъй като постъпката на Николай-Райновия Симеон не само че не е варварска, но е и знаков избор на предпочитание на цивилизационното пред варварското, извършен от най-висшата възможна инстанция. Уморената, изтощена от собствената си история и обременена с премного памет византийска империя е оставена сама на себе си – и така се стига до напълно закономерния и все пак зареден с иро-

⁸ Тук и нататък „Виденията“ се цитират по: Райнов, Н. Съчинения в пет тома. Т. 2. С., 1990.

ния към историческото въпрос на Кавафис: „Какво ще правиме без варвари сега? / За нас все пак те бяха разрешение.“⁹

Новата визия за отношението между личността и историята може да бъде доловена в доста показателните примери, при които Николай Райнов имплантира глобални митологически сюжети в българската история. Могат да се посочат най-малко два достатъчно очевидни случаи. Първият е в „Цар Аспарух“¹⁰, където ханът се чувства призван да отстоява новосъздадената държава като обетованата земя за разпръснатите и забравени за своя произход, вяра и обичаи български племена. В този сюжет историческата достоверност е практически нулева: когато прабългарите пресичат Дунава, те заварват в днешните български земи славянски племена, с които нямат никаква генетична връзка и които имат всички основания да гледат на тях като на „тугини“ и на нашественици. Към това трябва да добавим и тази подробност, че не прабългарите припомнят на славяните техните забравени отколешни вери, обичаи и език, а по-скоро става обратното – прабългарите биват асимилирани от далеч по-многочислените славянски племена, като обаче успяват да наложат познатата им вече държавност като по-стабилна и печеливша форма на обществена организация от племенната.

В контекста на Николай Райнов обаче Аспарух е нещо като български Мойсей, който извървява безкрайния път на кървава бран с какви ли не врагове, само и само да събере заедно разпилените български племена в новата им родина, да надмогне страха им, който ги тласка към примирение и отказ да участват в неговите походи, да сътвори „новия ден“ на българите. И трябва да подчертаем, че не историческите обстоятелства го карат да прави това (неговите воини неведнъж негодуват, че проливат кръвта си за чужденци, и при това – за страхливци) – мотивира го отго-

⁹ Цит. по превода на Атанас Далчев.

¹⁰ Интересно е, че Николай Райнов определя като царе и ранните български владетели – въпреки историческия факт, че тяхното титулуване е било „хан“.

ворността към бъдното, съзнанието за общата вина на българите, пренебрегнали завета на Кубрат и разпилили се по света. В името на тази отговорност – и в името на „новото време“, което ще дойде, „когато кръвта заговори“, – Аспарух води своята сякаш безкрайна бран – колкото срещу чужди, толкова и срещу забравени себе си свои. Точно тази забрава се отказва да признае той, защото тя му тежи като личен грях. Не случайно ще каже:

Те ме викаха отдалек; викаха ме, без да ме знаят, викаха един свой смелец да ги сплоти в едно. Те ме викаха на своя забравен език; душата им, кръвта им, смътният им спомен за родните степи ме викаше – – –. И аз не ги чух!

Аспарух излиза победител от тази невъзможна битка, водена едва ли не срещу „цял свят“. Малцина оцеляват в нея, но кръвта на падналите ще скрепи фундамента, върху който ще бъде съградена България; това е неговата мисия, смисълът на неговия живот, за който смисъл е достойна всяка жертва. Само победата обаче не е достатъчна: този, който се е нагърбил да пренесе посланието на кръвта през времето, следва да плати най-високата цена за постигането – така Мойсей ще бъде този, който само ще зърне Обетованата земя, но няма да доживее нейното достигане. Друга е жертвата на Аспарух – той трябва да предаде любовта си, да заведе сам до пламъците на кладата царица Ахинора. Така е поискал прабългарският бог чрез върховния жрец Кардам – и волята му е предадена с думите: „Кръв проля за земята, кръв трябва да пролееш и за народа, който ще я насели.“ И ханът се съгласява – вражда и любовта си в бъдещата държава, и то не защото вярва в това искане, а защото съзнава колко голяма е мощта на тази вяра у другите, каква обвързваща власт има това варварско накръвяване в контекста на бъдещия общ живот.

Той е изрекъл думите, които могат да бъдат поставени като епиграф над всичко написано от Николай Райнов: „Та що е бог, вяра, път нагоре? Човек самин си твори и бог, и вяра, и път наго-

ре.“ Другото, което човек си твори самин, е историята – само че градивото за този строеж са тухлите на страданието. Подвигът е това, което поддържа и придвижва веригата на събитията в историята и в паметта, а подвиг се постига с кръв и върховни усилия – това е много ясно изразено в продължението на горните думи:

А нямаше що да сложи над себе си моят разсеян народ, нямаше бог и вяра за него, нямаше родина. Като руда пръснат под земята, над него тежаха сипеи, планини и скалисти хълмове: под тях плачеше той и ние късно чухме неговия стон. Ние сме виновни, вождове, ние! Като скъпа руда погребан между чужди, той чакаше ръка и слънце, за да блесне в златен излитък, в озарен от слънце изтукан. И дойде ден. Та чудно ли е, че те ни не познаха? Подвиг трябваше да видят и те го видяха.

Ала жертвата винаги стои редом с подвига, когато се води битка за приобщаване и общо благо – и призвани да жертват са винаги онези, които са повели тази битка. Аспарух постига своята България, но това постигане го прави нещастен, кара го да бледнее – него, непознаващия страха, – пред гибелта на своята царица Ахинора. Тя е избраницата, поискана от боговете, символичната кървава жертва, която трябва да бъде запомнена от целия народ, за да остане неговата разпиляност в миналото, за да бъде скрепена символично неговата заедност. Нейната гледна точка е важна и Николай Райнов не случайно я представя в отделен текст. Така – чрез болката и личното страдание – суровият подвиг на Аспарух придобива човешки измерения.

Другият пример за наслагване на възлови в световен мащаб митове върху родната история е „Царица Ирена“. Спрямо „Цар Аспарух“ този пример е антитетичен: чрез него Николай Райнов показва негативното влияние на личността върху историческите събития; показва как личната страст може да причини злини от национален мащаб, да предизвика войни, да съсипе достойнството на една цяла държава – и в крайна сметка да стане причина за гибелта на „най-достойния между българите“ – Боян Мага.

Ирена е залогът за мира между българи и ромеи: след като Симеон достига Константинопол, сключеният мирен договор е скрепен с брак между сина му Петър и племенницата на ромейския василевс Мария – прекръстена на Ирена именно защото е гарант за мира. Тя приема съдбата си като жертва: „Напуснах мъдрите тайни на Свещения дворец заради Преслав, дето хората са сурови, та не знаят ни бисер на царска реч, ни златна тънкость на болярска клюка.“ Нейният образ също е обгледан от различни гледни точки: освен в „Царица Ирена“ ще я видим и в „Цар Петър“. Във втората повест тя съсипва духовно и без това малодушния си съпруг чрез демонстративно презрение и постоянни изневери; тя е задкулисният интригант между царя и неговите боляри, тя е и основният шпионин на Византия в българския двор. В „Царица Ирена“ тя е най-вече жената, която се влюбва в Боян Мага – и нейната любов е отхвърлена. В резултат възжелава смъртта му – и прави всичко възможно да я постигне. Страстта, с която е поискана тази смърт, говори повече от ясно за мита, имплантиран от Николай Райнов в българската история чрез този сюжет:

– Да можех зърна тялото на този девствен съзерцател, който знае вси чарове и възхвования, да го зърнех мъртъв, носен на медна колесница: о, мой би бил тогава!

– Като две знойни пепелянки ще се обвият ръцете ми около шията му, устата ми ще изпият очите му в стръвна целувка: той, мъртвец, ще потръпне от ужаса на пъклена страст и аз ще изсмуча с жестоки устни очите му – двете му черни, огнени очи, които свежда надолу, говори ли с жена!

Историята на Ирена всъщност преповтаря историята на Саломе – един много обичан от литературата на модернизма мит, интерпретиран от Уайлд, Маларме, а и от самия Николай Райнов в неговата поезия¹¹. Отхвърлена от живия Йоан Кръстител, Сало-

¹¹ Имам предвид поемата „Саломе“, включена в „Корабът на безсмъртните“ (1928).

ме пожелава смъртта му, и нещо повече – пожелава мъртвото му тяло; танцува с поставената му на поднос глава пред своя пастрок Ирод, цар на израилтяните, от когото преди това е изтръгнала безусловното обещание да бъде изпълнено едно нейно желание – и това желание се оказва главата на Кръстителя. По подобен начин и Ирена възжелава смъртта на княз Бенеамин – и това е причината, поради която прави всичко възможно да подклажда недоверието между българи и ромеи и да доведе техните народи до война. Нейните усилия не остават безрезултатни: тя става причина за погром на над богомилите и за хилядите кладни, на които изгарят телата им – сякаш за да оправдае нищещия патос, вложен от Николай Райнов в думите на поп Богомил: „Не е за вяра никоя жена: презреш ли снагата ѝ, кръст те чака; страстта ѝ ли потъпчеш, мъртъв ще те видят.“ Тя прелъстява Георгий Сурсубул и в крайна сметка постига своето: бран между България и Византия – една от скритите иронии за нейната бесовщина е, че тя самата е била залог за мира между двете държави.

Цар Петър, светският владетел, се измъква от отговорност с презумпцията, че бран не подхожда на цар-отшелник¹². Неговият брат Бенеамин – Боян Мага, захвърля монашеското расо и запасва меч, като с този акт реализира и едно от посланията на Николай Райнов за ролята на личността в историята: има ситуации, в които охраняващите личността принципи трябва да бъдат забравени, за да оцелее общността, и има времена, в които друг трябва да поеме тежкия кръст, пред който съдбата е изправила малодушния владетел – дори когато това е в разрез и с моралните норми, които е изповядвал до този миг. Ето защо той, монахът, проповядвал цял живот ненасилие, сега тръгва в битка и отхвърля ехидния намек на презвитер Козма с думите:

¹² Всъщност, както недвусмислено внушава „видението“ „Цар Петър“, неговите пориви към отшелничество са само бягство от отговорност пред събитията, които изискват твърди и волеви решения.

Змия говори през устата ви, скопци на дух и вяра! Не помнете ли, лицемерни витии, че онзи, които пръв изрече „Не убивай!“ – сам уби египтянина, като видя, че притесняват народа му? Тежка участ се твори през тези дни в душата на народа ни, та сега, когато великото предсъждане тегне над народната участ и трябва да се предвари с меч иго на лукави ромеи: сега **аз сам** народ повеждам! А ти си стой при царя! Приспивай болната му съвест с вещания за хитроумство, но му спомни, че **брат му отива на смърт вместо него!** (подч. а. – Н. Р.)

Този жест като че ли гарантира възмездието на Ирена, която знае „силата Никифорова“¹³. Тя мечтае кръв и поражение за българите; представя си смъртта на княз Бенеамин, а редом с това и погрома над целия народ. Точно мащабите на възмездието я опияняват, тъй като тези мащаби са по мярката не на хората, а на боговете: „О! Страшна ще бъде мъстта на царица Ирена: за одного – на цял народ ще отмъсти. Така са мъстили само древните богове!“ Тези думи по особен начин хармонират с изреченото от един от безименните герои в „Цар Петър“ по адрес на нейния благовверен съпруг – думи, които сам той по-сетне повтаря преди смъртта си и които се превръщат в рефрен за неговата позорна съдба: „Той цял народ уби...“ Ала напразни се оказват бляновете за възмездие: княз Бенеамин се завръща като победител над непобедимия Никифор, а за Ирена остават само безсилният гняв и позорът.

В крайна сметка обаче тя постига целта си – по нейна заповед залавят Боян Мага при едно негово посещение в Константинопол и тайно го убиват в подземията на Нумера. Преди това двамата са си разменили подаръци: тя му е изпратила пепелянка в кобалтово сандъче като знак за вечна вражда, той – орлови криле. Двата символа се свързват в надгробния камък на Ирена, коя-

¹³ Става дума за император Никифор Фока, който в тази версия предвожда войските срещу България.

то умира, без да разбере, че е постигнала своето възмездие¹⁴: в тайнствения образ на пепелянката, която изпива очите на орела.

Сюжетът на „Света Теодора“ е огледален спрямо „Царица Ирена“: тук вместо фигурата на Ирена, чиято отхвърлена страст се трансформира в жажда за отмъщение – и която затъва в своите блянове за мъст и умира, без да може да се наслади на гибелта, ще видим прочутата Теофано, убийцата на Никифор Фока, която тръгва от греха, за да стигне до разкаянието, за да изстрада докрай съдбата си и да се прероди духовно, превръщайки се в мъченица и светица. Тук Николай Райнов отново акцентира върху едно от своите основни послания, развити и в двата тома на неговата „историческа“ проза¹⁵: че жаждата за мъст е гибелна и потърсеното възмездие се стоварва върху онзи, който иска да го причини – но и че няма грях, който да не може да бъде простен, и няма карма, която да не може да бъде изкупена по пътя на страданието и духовното прераждане.

Има и още един страничен момент, който си заслужава да бъде отбелязан: това е странната обвързаност между Теофано и Боян Мага. Подобно на Ирена тя е пожелала любовта му и е била отхвърлена – той обаче е прозрял нейната съдба, очаквал е нейното прераждане, след като извърви всички пътеки на греха. Теофано организира убийството на съпруга си Никифор Фока, за да възкачи на трона своя любовник Йоан Цимисхеса, ала се оказва измамена. Пред заплахата да не бъде коронован от византийския патриарх Йоан я предава, тя е затворена и изтезавана, прекарва дълги години в мизерно изгнание в манастир – и когато най-сетне ѝ дават правото да върви, където ще, само не и в Константино-

¹⁴ В „Цар Петър“, където изобщо не става дума за убийството на Боян Мага, е включен моментът, в който епископ Дамиан и някои боляри са опитват да обвинят болната вече царица за всички неблагополучия в държавата – пресича ги не друг, а точно княз Бенеамин, който обвинява брат си, цар Петър, за развихрянето на нейните негативни страсти и състояния.

¹⁵ Имам предвид „Видения из древна България“ и „Книга на царете“ – издадени през 1918 г. и концептуално съставляващи едно цяло.

пол, първата ѝ мисъл е да отмъсти за страданията си. Преоблечена като сирийски воин, тя прониква в двореца и вижда Йоан Цимисхеса, който в началото не я познава; а после, по време на пир с неговите велможи, му изпява песен, която разказва за тяхното общо престъпление, а той не намира смелост да възроптае или да поиска смъртта ѝ. Така Теофано разбира, че императорският трон вече е по-скъп за него от достойнството му и че е тръгнала да мъсти на едно нищожество. Тръгва си – ала Боян Мага, който присъства на пира, тръгва след нея и я настига – тази среща между тях разтваря душата ѝ, принуждава я да разбере своето падение. За Боян Мага, очаквал нейното възвръщане и нейния „върховен миг“, в който тя ще се отърси от всяка измама, гордостта и презрението ѝ към целия свят в този миг са също грях и също част от натрупваната до този миг карма:

– Ти трепериш като безумна и се плашиш, че една жестока ръка посяга да ти отнеме сетното. Но тя ти го отне вече: ти стоеше в Чертога на Порфирородните като отчаяна от своята мъст, а в голямата пиршеска горница ти изпи най-страшния потир: презрението към всичко, ще бе пастрила душата ти за своя сетен жалък пир!... А някога, отдавна беше то, аз чаках да зърна избистрена душата ти и като царица да я поведе там, дето плачат, страдат и мрат от рани в душата! А ти идеш **сега** излишна, прахосала бисерите си, клета отфърлена скъдница, поела нищетата, защото не си искала да делиш презрението! (подч. а. – Н. Р.)

Думите на Боян Мага са сурови, понеже вижда пропуснатия шанс за блудницата Теофано, която – за разлика очевидно от Ирена – има шанс да изкупи греховете си и да пречисти душата си. Неговият монолог завършва със заръката да го подири сама, ако някой ден думите му извикат в нея „вик на изгубеното“. От този миг започва новият живот на Теофано – нейния живот като света Теодора. Тя отива в България – страната, която някога е презирала, намира богомилите – отшелници и постници, намерили убежище в балканите, и като тях приема „борбата със себе си като страш-

на борба със света“. Тя знае, че ще умре, знае също, че няма да срещне отново Боян Мага, но че тук, в България, ще сподели съдбата му. Нейният вътрешен глас ѝ подсказва бъдещето: „Странна участ свързва двамата: тебе, страшната блудница, с него, девствения маг! В Бизанс ще умре от българска клевета съзрцателят, а ти ще видиш смърт в Преслав – по ромейска повеля!“ Така и става: тя е посечена край кладата, на която изгарят сетния апостол на богомилството; тя загива в името на новата и страшна вяра, която учи хората да умират, постигайки своето просветление чрез страданието и гибелта. В случая посланието на автора е ясно: никога не е късно да се разкаеш – и няма грях, който да не може да бъде изкупен, колкото и страшен да е, стига разкаянието да е истинско. Ясно е и друго: за Николай Райнов е лицемерие праведният да загърби греховния и да се гнуса от досег с него; нещо повече – негов дълг е да помни притчата за заблудената овца и да дири начин да го тласне към разкаянието и изкуплението.

От приведените примери несъмнено личи, че за Николай Райнов личността е онзи фактор, който твори историята. Това правене на история обаче не е нито безболезнено, нито безпроблемно. В повечето случаи пътят на сливане между лична и историческа съдба е и пътят на саможертвата – и само достойните могат да отдадат себе си, променяйки за добро съдбата на своите ближни. Ала историята е сляпа стихия, която помита слабите по пътя си. Това важи най-вече за слабите владетели, за онези, които съдбата е одарила с власт, а те са се оказали неспособни да понесат нейните отговорности: те най-често провалят историческите шансове на един народ и рушат това, което техните предци със страдания и жертви са изградили. В този смисъл интересът на Николай Райнов към осветените от историята фигури е двустранен – от една страна, той иска да види в тяхно лице градителите на общата съдба, удържащите доброто и надмогващите злото в екстремните криволици на българската история; от друга страна обаче, се опитва да покаже пагубните последици от овластяването на един слаб човек – последици, които на всичкото отгоре са и

напълно независещи от неговата добра или зла воля.

Типичният пример за такава фигура е цар Петър от едноименната повест¹⁶. Тази повест впрочем е и репрезентативна за начина, по който Николай Райнов чете българската история – тъй като фигурата на слабия и безволев цар, от една страна, попада под легендарната сянка на своя баща Симеон, очевидно мислен като идеал за силния и просветен монарх, а от друга – е засенчена и от фигурата, която заема централно място изобщо в историческата проза на Райнов – тази на неговия брат княз Бенеамин, известен повече като Боян Мага. Чрез образа на княз Бенеамин, герой и в други негови текстове, Николай Райнов дава израз на своето разбиране за духовно просветления човек, способен да надмогне чрез сила, воля, знание и дух условностите на своето време, както и да живее свободно и достойно. Той именно центрира неговите видения, осмисля неговата визия за ролята на личността в историята, оправдава плътното обвързване между историческото и митологичното, определя битието на историята като овеществен дух, демонстрира неговата убеденост в крайното – макар и постигнато с цената на много жертви – надмогване на трансценденталното над временното и на духовното над материалното.

В този смисъл не би било пресилено да кажем, че Боян Мага е не само центриращата фигура в неговите средновековни видения, но и неговият въплътен идеал за начина, по който просветленият човек осъществява себе си в една сложна, многозначна, наситена с конфликти и гранични събития историческа ситуация. Можем да срещнем неговата фигура не само в „Цар Петър“, но и в „Царица Ирена“, и в „Свети Гавриил“, и в „Света Теодора“. Неговият дух обаче има универсално присъствие: той носи ценностите, които осмислят ставащото, които съдържат нравствената мяра, нужна за тяхното оценяване, и върху които се градят историческите (и не само) текстове на Николай Райнов.

¹⁶ Първата от двете повести в „Книга на царете“ (1918).

В този смисъл и „Цар Петър“ е особено важна в общия контекст на всички тези свързани със средновековната история текстове – и то по няколко причини. Първо, защото тук чрез образите на цар Петър и княз Бенеамин се съизмерват адекватният и порочният начин на взаимодействие между личността и историята. Второ, защото тук Княз Бенеамин присъства повече от осезателно в битността си на Боян Мага – един от тайнствените духовни водачи на богомилите, и то в един период, когато те са подложени на гонения и на истински геноцид от страна ортодоксалната църква и държавната власт. Трето, защото княз Бенеамин се опитва да съветва брат си – и от тези съвети можем да съдим как Николай Райнов си представя истинския лидер и водител. И четвърто – защото чрез самият цар Петър пък е показано какъв не трябва да бъде този лидер и водител и това го превръща в доста двусмислена и алегорична фигура, която може да бъде отнесена и към по-съвременни политически адреси.

Реалният сюжет на тази повест е как историята превръща овластената слабост в зло. За разлика от Ирена и Теофано, цар Петър не е белязан с властови амбиции и безогледност при тяхното постигане. За сметка на това съдбата изисква от него да носи короната на Симеон – а това е тежка корона, тя просто не е по неговите сили. Лишен от кураж и воля да се справи с трудностите, които връхлитат царството, той всъщност непрекъснато се мъчи да прехвърли своите отговорности другиму, ала точно усещането за тази негова слабост на свой ред предизвиква бедите: боярите се разпасват и започват да кроят заговори, да притискат безогледно народа и да водят разгулен живот, духовенството се корумпира и се устремява към златото и към властта, покорените от Симеон племена и народи надигат глава, привлечените от царската слабост външни врагове надушват в България лесна плячка, множат се шпионите на Бизанс в царския двор. Бягството на цар Петър от проблемите създава нови проблеми, които вече се стоварват върху неговата глава – той бива превърнат в подобие на послушен роб от царица Ирена, която започва открито да му из-

неверява с боярите; недоволните от неговата безволевост кроят заговори да го детронират и да въздигнат вместо него княз Бенеамин, който обаче с възмущение отхвърля това недостойно предложение; подсторен от съветници и черноризци, царят приема с лека ръка версията, че за всичко са виновни богомилите – и се превръща в техен палач. Неговото желание да се укрие, да избяга от отговорност го отчуждава от реалния живот, превръща го в „чужд човек“:

И всичко, що ставаше, минаваше край него като край чужд човек. Цар Петър живееше тръпен сън – и не можеше да улучи синора между сън и живот. Някои вършеха нещо – , нечий живот беше в опасност – , ала те бяха сякаш непознати хора – далечни нему – – .¹⁷

Тази негова отчужденост не е само лично зло – тя превръща самата власт в карикатура, а България – в лесна плячка за всеки, който би се опитал да я завладее: все едно дали за външен или вътрешен враг става дума, за чужд владетел или за озверяла от своеволия и грабеж тълпа. Такива прецеденти не липсват – и напразно княз Бенеамин го съветва, напразно му предсказва, че боярският разгул и насилието над крепостните и бедните ще доведе до лош край, напразно му сочи византийските козни, проникващи чрез царица Ирена и Георгий Сурсувул. Царят не чува – защото вслушването в тези съвети го наговарва с отговорността да взема съдобни решения, а той все се надява да го отмине тази чаша, да избегне отговорностите на короната, пък ако ще, и лишавайки се от нея. В някакъв смисъл той изглежда и като карикатура на княз Бенеамин: те са от една кръв, като Боян Мага царят се стреми уж към отшелничество и духовен подвиг – ала самият този стремеж е само добре прикрита форма на инстинкта да избяга, да се скрие. Усилията на Бенеамин да му повлияе са напраз-

¹⁷ Цит. по: Райнов, Н. Книга на царете. С., 1918.

ни – няма как да бъде повдигнат духът на безволния по природа. Това безволие не би пречило при обикновен човек – у владетеля обаче то е съсъд, в който се утаява злото. Царят малодушно се съгласява вината за състоянието на царството да бъде хвърлена върху богомилите, защото това го спасява от отговорност. И отчуждено, ала без капка гузност или разкаяние, наблюдава как хиляди биват затваряни, изгезавани и изгаряни на клада – сякаш *и това* се случва с някого друго и нейде другаде.

На фона на брат си Бенеамин изпъква достатъчно ярко. Той е символично натоварена фигура – освен в езотеричен и в още един смисъл: чрез него Николай Райнов показва как просветленият, или просто достойният човек се държи сред самия вихър на историческите събития, какви са маркерите на неговата нравствена мяра, какво и доколко той може да приеме и от каква граница нататък простото приемане на историческите реалии става аморално. Той е преди всичко този, който може да поема отговорност – и го прави дори когато тя би трябвало да лежи върху чужди плещи, както в случая, когато въпреки философията си на ненасилие тръгва на бран срещу Никифор Фока. Този случай впрочем показва и още нещо – че за него, а следователно и за Николай Райнов, животът стои над дадените обети, че има ситуации, в които те не само че могат, но и трябва да бъдат пренебрегнати в името на общото благо.

В същото време той е и човекът, който не може да бъде превърнат в роб на страстта, която в контекста на тази проза е най-прекият път към човешкото падение. В него има и нещо, което изглежда различно и на пръв поглед не съвсем обичайно за един маг – измежду всички персонажи в повестта той е единственият, който реално мисли и се терзае не толкова за себе си, колкото за бъдещето на България; единственият, който е способен да мисли стратегически, има държавнически усет и може да провиди идещите беди. Колкото и странно да е, неговата визия за причините, водещи Симеонова България към разруха, са колкото свързани с византийските заговори и влияния, осъществявани от Георгий

Сурсувул и царица Ирена, толкова и плод на чисто българското безхаберие в царския двор, на излъчването за обърканост и слабост, което доминира в държавническото присъствие на цар Петър, на моралния разпад на църквата и болярството. Също така те са и чисто *социални* причини, свързани с тежкия живот на обикновените хора и безогледното насилие на овластените спрямо тях.

Това може да не е най-характерното поведение на един космополитен маг, но според Николай Райнов навярно е допустимо за един богомил – сам той споменава мълвите по техен адрес: че „дигат глава срещу царска и болярска власт, искат да се отнеме земята на владици, патриарх и велможи, да се раздаде на народа – и на волност да се пуснат крепостниците“. В повестта обаче няма да намерим пряко потвърждение на тази версия: по-скоро мълвата е използвана като претекст да бъдат унищожени богомилите. За сметка на това княз Бенеамин, представен като един от техните тайни апостоли, нееднократно интерпретира проблема за отговорността на държавника пред народа, като застъпва тезата, че тази отговорност е съдбовна и неотменима. Той посреща желанието на цар Петър да остави короната и да приеме монашески сан с думите: „И сега – ти бягаш, а народа оставяш на вепри и диви прасета, за да дириш спасение за своята малка душа!“ А за всички, които са загърбили или забравили своята отговорност, се отнасят думите му, изречени пред съвета на болярите:

Над бедни виси народът. Врагове – вътре, врагове – вън, врагове в душите ви са влезли – ей отде иде метеж подир метеж! – Потайни лъжи се гнездяха години, трупаха се позорни крепости край вас, мрежи от престъпления надвиснаха – и сплетоха дворец и църква! – Убивате и мъчите – за да забравите мъките на съвестта! – Оставете – ! Оставете – : казвам ви! – Нека спи народът тежкия сън на коварна управа, нека сънуват велможи сластни сънища, нека се присънва на царя небесна корона, а на вуйча ми Сурсубула – земна корона! – За мир дойде преди години в Преслав царица Мария, та за това Ирена я нарекоха. Умира, умира Ирена, – дълги години България душа ще бере, – дълги

години меч Божи и мълния бесовска ще се борят, надвесени над царство и дворец. --- „Що да правим?“ – питате ме плахо – . Та аз ли да ви кажа? Когато продавахте на пъкля душата си – и душата на цял народ – , тогава питахте ли ме – ? Неznam, неznam що да правите – – – !¹⁸

Този гневен монолог би могъл да се преведе на езика на политическото действие и тогава би било ясно не какво да правят царя и болярите, а какво би могъл да направи самият Боян Мага. Би могъл да се съюзи с недоволните боляри и при някой от поредните заговори да овладее короната, или пък да оглави някой от раздиращите страната бунтове и метежи и да постигне същото – но чрез силата на обикновените хора би могъл по този начин да срази външните врагове, да пресече каналите за византийското влияние, да накаже насилващите народа боляри, да спре гоненията срещу богомилите, да обуздае алчността и амбициите на черноризците – въобще да спаси България, над която вече пада сянката на последвалото двувековно византийско владичество. Би могъл, но не го прави – отхвърля идеята да бъде детрониран Петър и той да поеме царските отговорности, а смяната на властта чрез бунт и насилие му е напълно чужда.¹⁹

Въпросът е защо – защо след като обича България и е готов да ѝ служи, Боян Мага не посяга към такива средства. И отговорът, струва ми се, е много пряко свързан с представите на Николай Райнов за ролята на личността в историята. Преди всичко би трябвало да отбележим, че победите, които неговите герои из-

¹⁸ При цитирането е спазена своеобразната пунктуация на Николай Райнов.

¹⁹ Това личи от съветите, които дава на цар Петър, напр.: „– Не си виждал тълпи, брате мой, – : не знаеш, колко е опасен празникът на сганта. Те са суеверни и гладници, продажници и чудотворци, – безбройни и безименни. Те вярват лудо – и убиват с ловка ръка и сляпа съвест. Те летят след чудотворни икони – и следват незнани пророци. Един непознат черноризец може да ги повлече – и по негова воля ще счупят железото на твоята врата, за да стопят в пожар короната ти.“ В крайна сметка така и става – тъкмо тълпата счупва „желязото на вратата“ на царския дворец и детронира цар Петър.

воюват във вихъра на реалните събития, съвсем не са, или поне не се интерпретират като военни, или въобще като „исторически“ победи. Те са победи на духа – победи на волята над малодушието, победи на нравствеността над порока, победи на себеотрицанието и състраданието над алчността и арогантността. Така голямата победа на Симеон е в отказа от победа, но и безкрайната война, водена от Аспарух, е война, в която се пролива българска кръв в полза на малодушни и забравили своя корен родствени племена – но и в името на бъдещето, в името на проходащата именно чрез тази бран родина. И двамата обаче са царе – докато Бенеамин е маг и монах, загърбил земните страсти. За него е възможно да поеме риска на войната вместо брат си в един граничен, максимално критичен момент, но е невъзможно да *отнеме* неговата корона – каквито и исторически необходими да изискват това. Неговият път е друг – и тук Николай Райнов прокарва много ясна граница между светска и духовна власт.

Детронирането на Петър и поемането на неговите отговорности само привидно би спасило много неща – защото би отнело самата съкровена същност на Боян Мага, би унищожило неговата духовна мисия, би го превърнало в поредния сатрап. Светският и духовният подвиг няма как да вървят заедно, тъй като единият е центриран в актуалното и събитийното, а другият – в трансценденталното и недоловимото, където цялото това земно боричкане няма значение. Съответно и мярката на успеха е различна – в единият случай той е цел, която оправдава всички средства, а в другия може да бъде постигнат само по пътя на страданието. Боян Мага например знае, че богомилите ще бъдат унищожени; ала именно да приемат достойно съдбата си и да не се отрекат от своята вяра въпреки всички страдания – това е самият подвиг, за който са призвани на този свят, това е начинът да подкрепят и осмислят саможертвата на Спасителя. Тъкмо към това ги призовава той в подземие на църквата – и в патоса на неговата реч няма и сянка от съмнение, че е по-добре да изберат личното си спасение вместо мъченическата смърт:

– Христос стои пред вратите – : за Него са дошли да умират те! И в мига, когато помъгнената свест се губи сред болката на огнените камшици, те чуват кроткия Му глас да пръска като с ледена роса душите им – и да им говори: – „Верни сте ми били за всичко, деца Мои – : встъпете в радостта на Моя Небесен чертог! Там ще ядете Небесен хляб и ще пиете Жива Вода, от която не се ожаднява! Елате в радостта на своя Господар! – Елате на пира на Младоженеца!²⁰

Тези думи могат днес да изглеждат наивни, ала едва ли биха изглеждали така на средновековния човек. Николай Райнов следва именно радикално екзалтирания стил на средновековието, според който Словото е Откровение Божие. Това е всъщност мисията, която трябва да бъде търсена и следвана – да потвърдиш духовността и вярата си въпреки всички обстоятелства; да удържиш страстта и себелюбието, да пренебрегнеш в името на духовното всички материални възможности и обстоятелства. Самото богомилство форсира този радикализъм в презрението към реалните събития и изобщо към реалния свят, тълкувайки го като творение на дявола.

В „Цар Петър“ Райнов имплантира една от най-интересните свои версии за това, как богомилската ерес вижда сътворението на света и човека. Според цитираната тук сага за преминаването на Царството Сатанаелово²¹ човекът е създаден от Сатанаел – който обиква хората именно защото са „деца на враждата му срещу Бога“. Техният първороден грях е в това, че са помислили Сатаната за Бог – което впрочем и не е чудно, тъй като именно Сата-

²⁰ Практически идентична реч държи и Петър Осоговец пред своите последователи – малко преди да бъдат изгорени от варварските пълчища на киевския княз Светослав.

²¹ Ако другаде е използвано името Сатанаил, то тук не само се използва Сатанаел, но и авторът подчертава смисъла на наставката „-ел“ като носител на божествения произход; след като Сатанаел окончателно се оформя като враг Божий, тази наставка му е отнета и от името му остава само Сатана.

ната дава скрижалите на Мойсей в Синайската планина. Нещо повече – Сатаната е този, който им разкрива в притчи същността на Бога, него следват и дарените с мъдър ум и сръчна воля. Самият Син Божий се идентифицира не с плът – а със слово: „И смили се най-сетне Вечният – и отригна от сърцето си слово – и назва го Архангел Михаил, а хората го нарекоха Исус“. Срещу словото обаче застават всички потомци на Сатаната (а нека си спомним, че той е създател и на света, и на хората), застава на практика всичко свързано с материалното, цялата материя и цялата история – и го убиват с камъни, като в тази версия не става дума за възкресение. Един от особените нейни аспекти е, че тя се развива от мит за сътворението към историята – и то конкретно българската история, визираща бесовската власт в Бизанс и царица Ирена, видяна като „дъщерята на сатаната“.

Бихме могли да приемем този сътворен от Николай Райнов апокриф като специфичен орнамент, който придава стародавен дъх на текста и определя контекста на неговата символика. Но бихме могли да го разчетем и като метатекстова рамка, която определя параметрите на неговите представи за ролята на личността в историята – и поне според мен това е адекватният прочит. В този случай, разбира се, наивният богомилски символизъм би могъл да бъде тълкуван само в метафоричен смисъл. Едно от възможните тълкувания е да се види сътвореното от Сатанаел като сковаващия свят на материалното и временното, на лишеното от всякаква духовна перспектива, на прагматичното и масовото, което постепенно се налага като парадигма на човешкия живот в началото на XX век – и срещу което въстава модерното изкуство. При подобен прочит идването на Исус като Слово не е нищо повече от просветление за духовната същност на света, отречена и прогонена от тогавашната (а впрочем и от нашата) съвременност.

Вероятно Николай Райнов е виждал, че има един-единствен начин това Слово да бъде подкрепено – и той няма нищо общо със събитийността, деловитостта, уедреността на историята, незначителността съзнанието и съдбата на отделния човек: да намериш

отново забравения и отхвърлен Бог в душата си (не Йехова или който и да било друг от теоцентричните религии, а самото чувство за автентичност, взаимоотношаност и съгласие със света). Затова за него присъствието на човека в историята се състои в осъществяване на духовен подвиг *въпреки историята* – въпреки нейните императивни изисквания и тъй наречените ѝ „необходимости“; т.е. следването на духовното, предаването на неговите тайни през времето въпреки неразбирането, отхвърлянето, страдание и гибелта. Това изобщо не означава да живееш във от света – както несъмнено личи от фигурите на Боян Мага, Петър Осоговец и свети Гавриил. Това означава да бъдеш независим от света, да останеш верен на своя дух дори с цената на живота си. Ако се вгледаме в „историческите“ герои и в сюжетните плетеници на Райновите текстове, няма как да не забележим, че посланието им е точно в това – отвъд воинските подвизи, дворцовата врява, борбата за власт и социалните конфликти има още едно ниво, което е невидимо, но съществува и протича паралелно с тях, и което всъщност е важното.

ПОЕТИЧНИЯТ ПАНТЕОН НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ

Излезли почти едновременно, двата поетични сборника на Николай Райнов имат само по едно издание – през 1928 г. Предговорът към „Вечни поеми“ би могъл да се чете като предговор и към „Корабът на безсмъртните“. Подобно на „Видения из древна България“ и „Книга за царете“ би могло да се предположи, че те са замислени по-скоро като два тома на едно издание, отколкото като концептуално различни книги – именно така живеят и в съзнанието на тогавашната критика. Като се знае, че издателят Стоян Атанасов е имал навик да „раздробява“ написаното от Николай Райнов от чисто комерсиални съображения, едно подобно предположение не е лишено от основания. Поради това, а и поради естетическото и стилистично единство на събраните в тях поеми разглеждаме двете книги като една естетически, тематично и стилистично обособена цялост.

Най-вероятно поемите на Николай Райнов са писани в течение на около 15 години.¹ Трябва да отбележим, че макар да са равностатка за поетическото творчество на автора, който след издаването им престава да пише стихове, двата сборника нямат антологичен характер – те не събират между кориците си всичко, написано от него в стихове. Изоставени са поетически текстове, които по предварителния си замисъл би трябвало да бъдат вклю-

¹ Той дебютира като поет – под псевдонима *К. Поборников*, с „Песни. Стихове“ в сп. „Летописи“ (1904, № 10), но ранната му поезия, силно повлияна от Пенчо Славейков, по-сетне е изоставена, а стихове от типа на публикуваните в двата сборника печата за пръв път през 1913 г.

чени в проектираните за далечно бъдеще книги – например „Лоренцо Великолепни“².

Доста от включените поеми са изцяло или отчасти публикувани в периодичния печат, което показва, че както авторът, така и критиците и читателите са гледали съвсем сериозно на тях – и очевидно не става дума за маргинални текстове или само за хоби на един професионален прозаик. Оценка, която българската критика дава на двата стихотворни сборника, е, общо взето, положителна. Рецензентите без изключение ги разглеждат съвкупно, като не посочват никакви различия между тях. Веднага след появата на книгите Вичо Иванов публикува два отзива за тях (вторият е само разширен вариант на първия) – „Николай Райнов като поет. „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“³ и „Николай Райнов – поет-мистик“⁴. Особено висока оценка рецензентът дава на „Исус Христос“ и „Абсент“ – според него двете поеми „надхвърлят границите на посредствената поетизация на света“ и се превръщат в „поданици на една висша художествена действителност“. Интересна, но недостатъчно аргументирана е неговата идея за близостта между декоративния стил на автора и изискванията на „родното“: „Обаче у Николай Райнов има много повече родно – защото неговите творчески видения попадат под знака на декоративното, което е еманация на българския дух.“

Може би най-задълбочена е рецензията на Ат. Величков: „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“ от Николай Райнов“⁵. В нея е потърсена общността на поемите с „Богомилски легенди“ и е направен опит да бъдат характеризирани техните герои – като „прометеевци“, сродни в своя устрем „да се изживеят напълно,

² Вж. Райнов, Н. Лоренцо Великолепни. // *Жътва*. [Сб.] С., 1919.

³ Иванов, В. Николай Райнов като поет. „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“. // *Пряпорец*, 30, № 38, 7 май 1928.

⁴ Иванов, В. Николай Райнов – поет-мистик. // *Нива*, 1 1928, № 8.

⁵ Величков, Ат. „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“ от Николай Райнов. // *Златороз*, 9, 1928, № 4.

за да бъдат наистина мост за съвършенството на другите“. Величков е открил може би най-точното определение за онтологичния герой на Николай Райнов – не свръхчовек, а „все-човек“, и е посочил метода, по който писателят структурира неговия образ: „Образите на избраниците оживяват не на исторична канава, а интроспективно: те са [...] център за себе си и за другите, завъртащи целия свят около съдбата си...“ За стила на Николай Райнов критикът отбелязва във връзка с поемите, че те са „тежки – по тема и по постройка“, но веднага добавя – „тия поеми са твърде едри по замисъл за нашата поезия“, и посочва, че в тях „проблясва навред строг български стил с невидена досега сила“.

Отзиви за двата сборника пишат още Димитър Шишманов⁶, Иван Радославов⁷ и др. В дългата и разнообразна поредица на Николай-Райновите книги двата стихотворни сборника „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“ само на пръв поглед стоят някак самотно и изолирано – като че ли през 1928 г. писателят внезапно е прописал стихове. По-скоро е вярно обратното – че след тяхното появяване той престава да пише поезия. Никак не е случайно, че той, който в ранните си книги винаги се движи по ръба между поезията и прозата, всъщност започва като поет – още през 1904 г. под псевдонима *К. Поборников* сп. „Летописи“ публикува първите му „песни“, още несъвършени и подражателни. Непосредствено след войните стиховете му, поместени в периодичния печат, съперничат на произведенията в проза, а критиката най-често открива в негово лице поет – или по-точно автор, чиито послания са поетични независимо от жанра на текстовете му. Така че „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“ не са случайни и епизодични книги, а резултат от дълъг и същностен творчески процес. Те са и книги, чийто концептуален замисъл

⁶ Шишманов, Д. Двете нови книги на Николай Райнов. // *Слово*, № 1783, 21 май 1928.

⁷ Радославов, Ив. „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“. // *Хиперион*, 7, 1928, № 5–6.

далеч предхожда датата на тяхното издаване⁸.

Както вече посочихме, двата излезли почти едновременно сборника са всъщност една книга – между събраните в тях поеми не съществува нито тематична, нито стилистична, нито концептуална разлика. В предговора към „Вечни поеми“ Николай Райнов отбелязва, че тя е книга за „исполините на духа“, а това определение е синонимно на заглавието на другия сборник – „Корабът на безсмъртните“. Несъмнено става дума за поетичен пантеон – и следователно за структура, добре позната в литературната ни традиция. На плоскостта на националното такава е „Епопея на забравените“ на Иван Вазов, на плоскостта на универсалния творчески дух – „Епически песни“ на Пенчо Славейков, а негов ограничен само в рамките на поетичното вариант е издаденият доста по-късно „Пантеон“ на Теодор Траянов.

Създаденото от Николай Райнов е като че ли най-близо до модела на „Епически песни“. Пенчо Славейков също търси „исполини на духа“ и го прави също с оглед на една предварително възприета концепция за творещия света дух на своите герои. Ала между очерка „Олаф ван Гелдерн“, послужил като предговор към второто издание на „Епически песни“, и предговора на Николай Райнов разликата е доста осезателна. Пенчо Славейков е насмешливо самоироничен, ала под тази самоирония се долавя самочувствието на човек едва ли не равен с героите, чрез чиито изповеди и вътрешни диалози дава израз на идеите си. Съвсем различна е смирената, почти извинителна сериозност на Николай Райнов: една от основните функции на неговия предговор е да предпази читателя от заблуждението, че авторът се идентифицира със своите протагонисти, да подчертае дистанцията и да сведе до минимум претенцията, че има нещо общо между вечността на темата и самия поетически текст: „Назовах песните си „Вечни поеми“

⁸ За това съществува и пряко потвърждение: под стихотворението „Лоренцо Великолепни“, поместено през 1919 г. в сборника „Жътва“, е отбелязано: „Из неиздания сборник „Вечни поеми“.

не за това, че по форма или замисъл ще пребъдат (знам тяхната преходност: те са мост, а не Млечен Път), а поради това, че в тях се говори за Вечните и за Вечното.“⁹

Николай Райнов отива и по-далеч, определяйки своята книга, своето творчество и дори своето поколение като преходно и като предходно – независимо от искреността и от осъзнаваната изстраданост на сътвореното: „Тя (книгата – б.м., Е. С.) носи онава, що съм живял дълги години. За мене беше нужда – да я напиша. Желаях тя да бъде зряла като мене; ала що да правя, когато поколението, към което принадлежа, е поколение на предходници. От нас не излезе ни един водач. Ние проправяме път за песента на по-имотните сърца.“

Тези думи са повече от показателни за творческото самочувствие на тези, които белязаха с перото си непостижими върхове в българската поезия; те дават израз на техния неведнъж потвърждаван комплекс за недостатъчност, в тях сякаш звучи стихът на Лилиев: „Какво ще кажем ние на младите сърца?“ Пред нас остава открит въпросът, дали Николай Райнов подценява неоправдано своето поколение, или следващите творчески генерации не оправдаха надеждите, които им възлагаха първомайсторите на българския стих. Все пак времето потвърди неговата автопрогноза: днес „Вечни поеми“, както и „Корабът на безсмъртните“ са вече напълно забравени и дори статиите, посветени на творчеството на писателя, не се позовават на тях – или се позовават само бегло.

На българския символизъм всъщност дължим едно значително и значимо разширяване на териториите на поетичното мислене – именно символистите бяха тези, които потърсиха своите протагонисти и своите поетични ситуации отвъд пределите на националното. В случая не става дума за онзи пионерски поход в универсума, наречен човечество: той бе започнат от Стоян Ми-

⁹ Тук и по-нататък предговорът се цитира по: Райнов, Н. Вечни поеми. С., 1928.

хайловски и завършен от Пенчо Славейков. Става дума за концептуален избор, при който универсалното и често пъти екзотичното е категорично предпочетено пред родното – и като тематика, и като поетичен аксесоар. Така нашата поезия от първото и второто десетилетие на века се насели с небългарски имена и понятия: появиха се Сафо, Месалина, Ищар, Ахасфер; в нея навлязоха панове, нимфи, феи, замъци, дворци, чертози. По същество това бе опит да се замени конкретността на родната културна недораслост и бездуховните реалии на българската действителност с универсалността на световните културни реалии. Ала след Яворов насоката на развитие е по-скоро към формалния, а не към интелектуалния символизъм; поетиката на Верлен и Маларме – интерпретирана също доста едностранчиво – бе предпочетена пред тази на Бодлер и на Рембо; предпочитанието към чистата лирика пред всички възможни епични и драматични елементи бе неведнъж манифестно подчертавано, макар и невинаги потвърждавано в самата поетическа практика.

В съгласие с основните тенденции на ранното му творчество поемите на Николай Райнов също така боравят с универсални културни и митологически реалии – и в това отношение попадат в контекста на българския символизъм. По отношение на импресионистичната по характер негова образност, поставянето на личното преживяване в центъра на вниманието и неговия много повече чувствен, отколкото интелектуално промислен символен свят, като тотални негови признаци обаче не е така: в това отношение те продължават линията на Пенчо Славейков и могат да бъдат определени като лиро-епически или лиро-драматически. Ето защо поемите се оказват на ничия земя – свързани контекстуално със символизма, но решително отделящи се от основната му жанрова насоченост и търсещи чрез своите герои не нюансите, а самата философска основа на универсалното.

Героите в двете книги – все едно дали са религиозни или митологични фигури (Христос, Ахасфер, Мария-Магдалена), дали са литературни герои (Дон Кихот, Дон Жуан) или реални ис-

торически личности (Христофор Колумб) – са без съмнение духовни избраници, ориентири по пътя на човека и търсачи на нови истини; или ако си послужим с метафоричните определения на самия автор, „вечни обелиски на людския стремеж, Млечен път над човечеството, златен рог, из който шурти опиването на душата“. Тяхната извънвременна стойност, „вечното“ в тях е в това, че във всеки един се проявява „целият човешки род“, че те са еманация на човешката същност – при това независимо от тяхната разнolikост, от мястото им в йерархията на митологията или историята. Тук Николай Райнов отново търси не индивидуалното, а всеобщото, или, по-точно, наслажда една върху друга отделните индивидуалности, за да изпъкне – придобил по нещо от чертите на всяка една от тях – релефният облик на универсалния човек. В своя предговор той подчертава изрично привидността на тяхната множественост и единството като тяхна същност:

Всеки е алмазна сянка на Човека, хвърлена от слънцето върху
Земята.
Затова изглеждат много.
А те са – Един.

Какъв е обаче този *Един*, в чийто образ се преливат чертите на Христос и Ахасфер – т.е. на разпнатия и на неговия хулител, или на Дон Кихот и Дон Жуан – рицаря на бляна и конквистадора в еротичното? С оглед на изходните постановки би трябвало да очакваме нещо надчовешко, идеално и недосегаемо, с други думи нещо канонично. Нищо подобно, героите от двете книги не са светци – тяхното единство е единството на съмняващия се и борещия се със своите съмнения дух; и „вечната поема на душата“, частна и ограничена версия на която се опитва да бъде всяка една от поемите, разказва не за надвластие, а за борба; единият не е свръхчовек, а затворник:

В тия борби на човека със себе си се развива – стих по стих –
вечната поема на душата; човек се стреми да разбере Земята,

защото нещо общо оживява и него, и нея, той е част от нея, неин син, нейна гордост, неин позор. Страшните въпроси, които си задава човек по време на тия лутаници, са счупили не един череп о стената на мрачния затвор, наречен Съдба. Без да помни това, сам затворникът е някога си сградил тоя затвор, дето сега се мята душата му, къльне, моли се, зове Непознатото за помощ.

Тук отново се сблъскваме с онази привидна парадоксалност, която характеризира цялото творчество на писателя и зад която всъщност прозира градивната му творческа концепция: във всички образи на „вечните“ и „безсмъртните“ Николай Райнов търси общото, свързващото – търси очерганията на човека, неговата извънвременна, издигната до духовни принципи същност. Но това, което свързва „исполините на духа“, не е нито светостта, нито абсолютната добродетел, не е и целостта и увереността в овладяната веднъж завинаги истина. Неговите герои са лишени от сакралното достолепие на постигналите себе си или постигналите Бога (което за автора е едно и също): те са търсеци, съмняващи се, борещи се със себе си, лутащи се. И струва ми се, тъкмо в този предговор е формулирано най-точно творческото кредо на Николай Райнов:

Човек не е хубав нито паднал, нито гордо възправен. Хубав е – когато се възправя.

От всички белези на стъпки по пътя аз съм харесал само стъпките, що се лутат.

В пантеона от лутащи се няма място за светци; пътищата на лутане са пътища на грехове и изкупления; героите му стенат и зоват, молят се и проклинат – кървави следи водят през адовите на душите им. Сякаш всеки от тях би могъл да повтори думите на Ахасфер: „И ето: твой подслон е вечното съмнение, / а твой печат е вечний Бунт“, сякаш всеки от тях е белязан „с кървави петна по дланите на мисълта / що се е векове катерил по страшните стени / на всяко пъклено „Защо?“ И ако трябва да отговорим

на въпроса, защо тези книги са били заобикаляни от литературно-историческата ни памет, то би трябвало да потърсим по-сериозен отговор от тяхното формално несъвършенство. Подобно стиховете на Пенчо Славейков те са не толкова несъвършени, колкото тежки, *несвойствени* за българския слух, привикнал много повече с хвърковатата мелодика на звънки рими и с ясната перспектива на сетивни образи. Никъде така ясно, както тук, не се проявява стремежът на Николай Райнов към декоративна орнаменталност, към пишци барокови натрупвания. Почвата под краката на „вечните“ се пропуква от тежестта на образния товар, а „корабът на безсмъртните“ заплашва да потъне от струпания в трюмовете метафоричен блясък. Като че ли самите поеми са твърде дълги, като че ли издевателстват над търпението на читателя и поради това не постигат търсеното въздействие. Тук всичко е някак си „в повече“ и това повече на места затрупва нишките, които водят към разчитането на поетичното послание. Ала не става дума просто за поетическа бърливост, а за стил, който има своите непреки, но доловими родствени връзки с небългарски поетични традиции и до известна степен е характерен за поети, които боравят с библейски персонажи или третираат метафизична проблематика – например Данте, Милтън, Блейк.

Ала причината за разминаването между поета Николай Райнов и бъдната читателска публика¹⁰ се крие не само тук. Струва ми се, че основната причина не е количествена, не се дължи на вложената в тях трудно смилаема поетическа маса, а по-скоро националноспецифична. Спрямо националния поетически контекст тези поеми звучат извънредно и прекалено – мащабността, често достигаща пределите на космологичния катаклизъм, и свръхнапрегнатата екстатичност, вложени в тях, трудно се вметват в измеренията на формираното дотогава поетично светоусе-

¹⁰ Под разминаване имам предвид преди всичко рецепцията във времето: и двете книги правят силно впечатление на съвременниците на писателя, за което свидетелстват и многобройните рецензии за тях.

щане – и следователно в представите на читателя за допустимото в един поетически текст. Ако в тематично отношение те са донякъде сродни с епическите песни на Пенчо Славейков, то емоционалният им тонус ги сродява с „Нощ“ на Яворов – или може би по-точно е да кажем, че Николай Райнов извежда трескавия халяцинативен свят на „Нощ“ от пределите на вътрешния аз и гради върху неговата основа грандиозна по своите катастрофични измерения поетична вселена. За характера на изградения в поемите му свят може би най-показателни са следните стихове от „Мария Магдалена“:

И всичко под небето стана хаос и родилна мъка,
и всичко стана плач и стон и рев;
родилна мъка и напразна Обич
заченала
невидена вселена.

Тази вселена е наистина „невидена“ за тогавашната българска лирика. Достатъчно е да сравним неговия „Ахасфер“ с едноименната поема на Николай Лилиев. И двата образа са силни и драматични, но докато Ахасфер на Лилиев цял е болка; жалба и молба, Ахасфер на Райнов е изтъкан от страдание и ярост. Неговата молитва е наречена „плаха“, ала обръщанията му към Йехова говорят друго: „О, чуй ме, глухи, слепи Боже...“ или „Ти, Който с бич спасяваш заблудените / и пращаш в огнена Геена своята творба / навеки да изкупва / несръчността на своя Майстор!“; или пък още по-силно казаното:

Следа от божество,
лик изкривен, създаден от
човешкото безпомощно сърце,
превърнало пороците си в добродетели!
О, Ти, безлично Отражение
на Онова Незнайно и Безкрайно,
което няма име!

Слова като тези са не молитвени, а богохулни, те деградират Бога от всеобхватно и предопределящо всичко същество до „безлично отражение“ на онова, „което няма име“. Така вселената се оказва лишена от своя координационен център и не Божията промисъл, а първозданият хаос повлича героите на Николай Райнов: опорите са изчезнали, всевиждащото око е сляпо, или нещо още по-лошо – то е несъвършено. Зад тях – като интонация или подтекст, се долавя бунтовното превъплъщение на вярата, долавя се и духът, който е едновременно и боготърсач, и богоборец, който третира духовното като присъщо единствено на човека, който не е нито въздигнат серафим, нито пък паднал ангел – който се възправя, борейки се със себе си, с бесовското в своята душа, ала се възправя без патериците на сляпата вяра.

За съвременниците на Николай Райнов обаче нещата вероятно са изглеждали далеч по-непростимо. Думите, изречени от Ахасфер, подлагат на съмнение християнската вяра на самия автор. Християнството е монотеистична религия, но монотеизмът на писателя е от по-особен, по-еретичен порядък¹¹ – не съществува Света троица, преклонението пред Йехова е не само разколебано, но и провокирано, единственият онтологичен герой е Христос и при това неговият божествен произход е отречен, непотвърден или най-малкото отворен към неконкретното, към „Онова“, което не познаваме. Освен че е еретична, в тази версия на християнството има и премного страст, еротика и стихийност, за да я вместим в каквито да било ортодоксални рамки.

Ето защо героите са оставени на своята съдба, която е техен затвор, но и техен мъчителен път към себе си – път през ада, през катастрофичността на всичко тленно и материално, обвиващо и сковаващо духа. Грехът може да бъде изстрадан и простен (както

¹¹ Неговият монотеизъм всъщност може да бъде определен като преклонение пред Едното – пред онази недоловима и неназовима духовна материя, която обвързва и взаимообулавя всичко и всички – и която превръща света в единен организъм.

е при Ахасфер), или наказан (както е при Саломе), ала не може да бъде вместен в моралистични или дидактични конструкции, нито пък да бъде заобикалян. Като неизменна и сякаш неизбежна част от онова, което можем да определим като съдба, той трябва да бъде надмогнат чрез преминаване през хаоса – или да бъде възмезден чрез гибел в този хаос. „Вечните“ и „безсмъртните“ осъществяват себе си в кризисни ситуации или в моменти на съдбовни равнотетки, при които външният и вътрешният свят добиват повече или по-малко апокалиптични черти. Едно голямо изключение е образът на Дон Кихот, разчетен в една романтична „снежна приказка“, в чиято мелодичност можем да доловим чертите на нещо познато, почти лилиевско. Навсякъде другаде попадаме в пределите на една бясно завихряща се стихийност, която непрекъснато придобива демонични превъплъщения – тя окръжава безкрайния път на Ахасфер и опасното плуване на Колумб, а Саломе е живото превъплъщение на това бесовско начало. Тази стихийност може да бъде и деперсонализирана, лишена от герой-средоточие (той не липсва, по-скоро бива заменен с абстракцията на човека *въобще*) и тогава придобива очертанията на реален апокалипсис – както е в „Пръстен“, или на неговата вътрешна проекция – както е в „Абсент“. Стаените в човека саморазрушителни сили и външният вихър са в синхрон; те лесно преминават едно в друго, съюзяват се срещу противодействащия им герой, който ги надмогва или когото те сломяват. Независимо от многото имена, тук наистина става дума за едно: например крайно наивно е да виждаме в „Абсент“ само пагубното въздействие на алкохола – по-скоро абсентът е метафора на човешката саморазруха, на самоунищожителния нагон, а в по-широк смисъл – на злото *въобще*. Така че спорят злото и доброто, грехът и изкуплението – ала черно-бялата схема е максимално разчупена и усложнена, тя е включена в *лутането*, в непрестанното разместване и размиване на образни и емоционални пластове.

Тази стихийност е предадена с дълги метафорични редове, предназначени да подсилват внушението за нейната многоликост.

Понякога обаче се постига точно обратното – те я забавят, потапяйки я под себе си. Дебели пластове от мозаечна, но и богато орнаментирана образност покриват не само динамиката, но и мисълта. Колкото и да е парадоксално, свръхнатоваарването се оказва способно да предизвика монотонност – просто защото на напрежението, което предизвиква демоничният и стихийно-апокалиптичен свят на Николай Райнов, трудно се издържа дълго; нишката на вниманието се къса, теглена от все по-смайващите метафори, пренапрегнатостта уморява. Това е вероятно и причината за комуникативната недостатъчност на неговите поеми спрямо бъдещите поколения читатели¹².

Ала от културноисторическа гледна точка същата тази особеност сама по себе си заслужава внимание. Онази метафорична ярост и халюцинативна потентност, които можем да доловим на редица места в „Пръстен“ и особено в „Абсент“, надхвърлят дори и най-радикалните търсения на българския авангардизъм – в това отношение може би единствено Никола Фурнаджиев е способен да съперничи на Николай Райнов. Разбира се, тази съпоставка няма ценностен характер – и тук многотата си казва думата: повлечен от дългите метафорични редове, читателят спокойно може да прескочи тъкмо онази метафора, която ги осмисля. Ала това са и стихове, които не могат да бъдат сбъркани с ниции други – така както не могат да бъдат сбъркани с други примерно неговият Ахасфер и неговият Дон Кихот. Подобно на героите блуждаят вихрите на вилнеещото слово, за да очертаят сложния и драматичен облик на онзи единствен герой, в който Николай Райнов неизменно търси човека, който се възправя, който сам надмогва себе си и превръща това надмогване в ориентир за идеите подир него.

¹² Както и самите традиции на развитие на българската поезия: днес например е напълно невъзможно да се пишат така дълги поеми – или ако някой го прави, няма кой да го чете.

ПРОСТОТА НА РАЗКАЗВАНЕТО И СЛОЖНОСТТА НА СЪВРЕМЕННИЯ ЖИВОТ

Почти всички книги на Николай Райнов са снабдени с подзаглавия, които маркират тяхната жанрова принадлежност. Ако се вгледаме в тези жанрови самоопределения обаче, няма как да не забележим, че те се разполагат в една зона, която на практика попада извън периметъра на авторовото творчество и покрива набор от текстове, най-често свързвани с анонимното и апокрифното. В същото време това са и текстове, които чрез самия си жанр подсказват *отдалеченост* – отдалеченост във времето, доколкото са свързани с древни събития и далечни исторически периоди, но и отдалеченост от реалното – тъй като текстовете са изтеглени в митологичното и легендарното.

Произведенията на Николай Райнов са: легенди, сказания, видения, апокрифи, дамаскини, притчи – сиреч все форми, които са по-близки до устното, отколкото до писменото слово; които нямат веднъж завинаги втвърдени форма и съдържание, а се трансформират и преизказват свободно от всеки пореден и незнаен техен медиатор; и най-сетне форми, които се асоциират с неофициалното, тайнственото, скритото и които именно поради това могат свободно да прекрочват границите на реалността, както и нейния причинно-следствен континуум. Тези жанрови определения маркират колкото стилистиката, толкова и функцията на текста като хранител на тайнственото – и най-необичайните от тях демонстрират откровено тази двойственост – както е например в „Градът. Поема на тайните“: едно заглавие, което наистина маркира пределното отделяне на този текст от традиционните за българската проза стилистика и жанрови закономерности.

Тези особени жанрови автохарактеристики далеч не са случайни. Прозата на Райнов е в по-голямата си част категориално различна от традициите на българската литература и дори от представите на българската читателска публика за това, що е проза. И тази различност се дължи не на неговия „декоративен“ език, на каскадите от епитети и необичайно гъстите метафорични натрупвания, а на простия факт, че неговата проза си служи не с разказа, а с притчата. Между двете има много голяма разлика: ако разказът пресъздава някакви събития или предава някакви вътрешни състояния в тяхната причинно-следствена връзка (следването на тези връзки на практика оформя сюжета), то притчата облича в образна и ситуационна плът някаква морална истина или зададен от религията и историята поведенчески принцип – които обаче не трябва да бъдат заявени, а внушени; слушащият или четящият притчите човек бива провокиран сам да достигне до тях въз основа на разказаната му конкретна случка. Прозата на Николай Райнов е силно напрегната към специфичните особености на притчата – дори и когато е свързана с исторически събития и тези събития предизвикват един определен сюжет, тя се опитва да преработи този сюжет в притча, или да имплантира в него наниз от притчи, функциониращи така, както примерно притчите на Исус в Новия завет.

В цялото му прозаично творчество има две изключения, които тъкмо поради изградената за него представа за писател, търсещ по всякакъв начин древното и тайнственото, екзотичното и езотеричното, просто се набиват на очи. Те са забележителни и по още една причина – в тези книги Николай Райнов се опитва да *разказва* – по един донейде познат и приемлив за българската литература начин (доколко този опит е успешен, е съвсем друг въпрос). Тези две книги носят симптоматични жанрови самоопределения: това са „Сиромас Лазар. Прости разкази.“ (1925) и „Счупени стъкла. Разкази из съвременния живот.“ (1939).

Между излизането на двете книги лежи повече от едно десетилетие. В действителност обаче почти всички включени в тях

разкази излизат през 20-те: между 1920 и 1925 тези от „Сиромах Лазар“, и между 1925 и 1930 – тези от „Счупени стъкла“. Това е всъщност и десетилетието, в което в иначе тихите води на българската проза са правени най-радикалните авангардни експерименти – тогава излизат „Дилетант“ на Чавдар Мутафов, „Хоро“ на Страшимиров, диабалистичната проза на Светослав Минков и Владимир Полянов (и близката до тях психологически наситена проза на Георги Райчев), екстатичните разкази на Ясен Валковски и Димо Хаджилиев. „Простите“ разкази на Николай Райнов на пръв поглед се вписват органично в този контекст и на практика споделят неговите експресионистични характеристики: размиването на границите между реалността и съня и между реалността и видението, апокалиптичните визии, свръхнапрегнатия и често налуден поток на съзнанието, острата провокативност срещу всички осветени от традицията модели на мислене и поведение, изострената конфликтност от всякакъв тип, деперсонализацията, контрастната и често ужасяваща метафорика.

Този авангарден стил на 20-те хармонира с ангажираността на т.нар. „септемврийска“ литература, реализирана основно чрез „Септември“ на Гео Милев, уникалната митопоетична виталност в „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев, „Хоро“ на Антон Страшимиров и поетичната проза от „Ръж“ на Ангел Каралийчев. Изкушението да бъде видян чрез тези две книги „новият“ Николай Райнов и те да бъдат интерпретирани като нов и различен етап в неговото творческо развитие, изкушението неговият (също нестандартен) опит да пропише така, както пишат другите, и да откликне най-сетне на дългите подканяния да се заеме с нещо реално и актуално, да бъде осмислен освен поетически и идеологически, е твърде голямо, за да бъде отминато без внимание. И това изкушение наистина намира своята реализация: приживе – от страна на лявата критика, а след неговата смърт – от литературната история, която следва необходимостта да обвърже творчеството му с някакви реалистични тенденции, за да официализира самото му присъствие в литературната ни традиция.

Достатъчни са само два примера, за да илюстрират този процес. Единият е от рецензията на Георги Цанев за „Сиромах Лазар“¹. Според него тук Николай Райнов е „съвсем различен и жив“ – и „Книжността и мистичния колорит на виденията са изчезнали пред чувството за конкретна и ярка действителност.“ Другият принадлежи на Нина Андонова, която тълкува разказа „Музика“ (а също и сборника „Сиромах Лазар“²) като проява на „революционен патос“, прозвучал като „предизвикателство към цялата обществена система“, и прави следните изводи:

Очевидно като отражение на страшните събития след септември 1923 година Николай Райнов вижда света в съвсем други измерения – чужди на романтиката, основани върху разбирането за класово разслоение на обществото. И построява разказа си с акцент върху антагонизма на класите, подчертавайки тяхната непримиримост дори в сферата на изкуството, която по-рано се считаше чужда на социалните конфликти.³

Проблемът е, че в разказа „Музика“, визиран от Н. Андонова, не само че няма революционен патос, но и е точно обратното. В своите тълкувания за доброто и злото разказът проявява забележителен консерватизъм и отхвърля с еднакви основания както бунтуващите се маси, така и смазващите бунта им сили на реда – и съпоставен с контекста на септемврийската литература, точно този печатан в „Пламяк“ разказ може да бъде видян като неин апостроф. Градският бунт, към който се присъединява героят на Николай Райнов (и който сам по себе си е странично обстоятелство в сюжетното развитие), е описан като „пиянство на мъстта и ом-

¹ Цанев, Г. Простите разкази на Николай Райнов. // *Златорог*, 6, 1925, № 7.

² Което и става причина за нейната изключително висока и категорична оценка за този сборник: „Врх в творческото развитие на писателя през двадесетте години е сборникът с разкази „Сиромах Лазар“. – Вж. Андонова, Н. Николай Райнов : Лит.-крит. очерк. С., 1980, с. 106.

³ Пак там, с. 99.

разата“ и „празник на яростта“, чийто призив е „Нищо здраво да не остане!“ Самият герой (или по-скоро антигерой) е мотивиран не от нещо друго, а от жажда за възмездие – към онзи, който е постигнал това, за което той е мечтал, но не е успял; към музиканта, постигнал съвършенството, което съдбата е отказала на другия, за да остане той само никому неизвестен любител. Това не е само намекнато от автора – то е казано директно, и тази жажда за мъст е самата сърцевина на драмата, която се развива в съзнанието на неговия герой, тя е и силата, която движи събитията към сюжетната развръзка:

Тъкмо тази жажда за възмездие го бе повлякла онази нощ с недоволните; но от надеждата не остана нищо, нечакани горчевини посетиха душата му, най-напред – отвращението от ония, с които бе смесил стъпките и стремежа си, сетне – презрението към страхливата сган, която се разбяга при първия залп; най-после – раната, дългите болки, разкарването от място на място, докато се установи неговата невинност.⁴

Героят на Райнов в този разказ е протагонистът на социално-то⁵ – той е този, който компенсаторно, за да утоли чувството за неудовлетвореност от собствената си съдба и мътното си усещане за пропиляност, се присъединява към разбунените тълпи; той е този, която поставя пред музиканта въпроса за „хляба“, тогава когато става дума за дух и изкуство; той е този, който е имал слух и усет за музика, но вероятно се е оказал слаб да понесе жертвите, необходими, за да стане истински музикант – и е останал са-

⁴ Цит. по: Райнов, Н. Избрани произведения в четири тома. Т. 1. С., 1969.

⁵ Имам предвид социалното в този аспект, в който то е тълкувано в разказа „Музика“: като масово действие, което е гибелен бунт, отприщване на спялата ярост на тълпата, спрямо която всякакви идеологизирани представи, защо се прави всичко това, имат вторично и нищожно значение; и като индивидуална интуиция – ненавист към успелия от страна на неуспелите, търсене на омразата като компенсаторен механизъм за пустотата и безперспективността на собствения им живот.

мо любител. Това е причината за неговата омраза, в контекста на която социалното неравенство е само удобното извинение. Тази омраза го тласка да съсипе цигулката на музиканта – който всъщност е неговото алтер его, неговият позитивно развил се двойник, за да провали предстоящия концерт и съответно – тържеството на неговата гениалност. И ако трябва да бъдем честни, ще признаем, че в този разказ Райнов говори не през устата на своя тъй харесван от социалистическата критика неудачник, а през устата на неговия всеопрощаващ и разбиращ, но неуязвим за отмъстителната ненавист негов опонент⁶. Неговото верую изразяват думите:

Мъстта никога няма право. Право има светлината. С кръв се не зида нов живот. Не се ли промени **това у нас**, онова край нас ще бъде винаги негодно. Човекът – и тук, и там – и тоя между бунтовниците, и оня между усмирителите, е още долен човек; неговата ръка е кървава. Преобразете, ако можете, човека, и онова, против което говорите, ще се преобрази.

Разказът потвърждава тези думи: мъстта наистина е победена. Вместо на унищожената си цигулка маестрото свири на виола и неговото майсторство твори вълшебства – но неуспелият любител на цигулката преживява музиката като срам, като изобличение. Той долавя една пауза и един поглед на свирещия като присъда над себе си, над собствената му нищожност; струва му се, че всички погледи се впиват в него – и тази гузност го убива. Не друго, а звуците на радост и нежност, извиращи от виолата, не може да понесе тъмния двойник на музиканта. Тези звуци заличават неговия свят, граден от омрази и огорчения, показват колко

⁶ Всъщност единственият грях на музиканта е, че свири пред публиката на богатите; в същото време любителят изпада в ярост, когато с ироничния завършек при първия си концерт музикантът като че ли се подиграва на същата тази публика. Истината е, че това, което бедният и неуспелият е неспособен да приеме и „прости“, е именно талантът – огромният талант.

богато е духовното и колко беден е останал животът му, съхранил единствено паметта за неговото безсилие и пустота. Посланието на разказа е всъщност точно обратното на това, което прочита в него Нина Андонова – става дума не за социален, а за строго консервативен разказ, доколкото при Николай Райнов изобщо е уместно да се говори за идеологии. Налице е знак за една философия, според която можем да променим света само ако променим себе си и своето отношение към ближните – по никакъв друг начин, и според която насилието никога няма право, с каквито и оправдания и обяснения да го обличаме.

Поне според мен тази философия на ненасилието и на духовното развитие на индивида като единствена възможност за прогрес остава непроменяема в цялото творчество на Николай Райнов⁷. Тя пределно ясно личи и в „Сиромас Лазар“, където героят свърва рязко както от библейския си прототип, така и от привычната за притчите схематичност – и се преобразява в нестандартна, психологически уплътнена фигура, събрала в себе си както гротескни, така и заплашителни черти. Точно този Лазар би трябвало да подбуди въпроса, прости ли са наистина „простите разкази“ на Николай Райнов, както и да се забележи, че в неговия твърде обширен пантеон на авторитети, на които се е позовавал през годините, не случайно твърде често се мярка името на Достоевски.

Обвързаността на този разказ с притчата за евангелския сиромас Лазар, който лежи в струпей пред вратите на богатата и се храни с трохите от трапезата му (Лука, 16:20-21), е изрично подчертана: веднъж чрез епиграфа от Евангелие от Лука⁸; и втори път чрез самото начало на текста, в което Лазар се появява точно в момента, в който богатият – от чието име се води разказа, чете

⁷ Освен в някои късни текстове след Втората световна война, писани вероятно за да не бъде разрушен позитивният образ на неговия син Богомил Райнов в очите на новата власт.

⁸ Без това да е пряко заявено в текста, героят на Райнов подбужда асоциации и с друг един евангелски Лазар – възкресения от Исус (Йоан, 11), защото подобно нему възкръсва от тленното и от своята обсебеност към материалното.

точно тази библейска притча. Така че думите „Аз съм сиромас Лазар“, изречени от бедняка, ненадейно спрял пред вратата, звучат крайно двусмислено и раздвояват неговия образ между живия човек и евангелския прототип. Те са едновременно драматично различни, но и смислово застъпващи се фигури – и точно върху това преплитане на живия живот и евангелската притча се изгражда самия разказ. Подозрението, че съвпадението между прочита и появата на сиромаса не е случайно, че неговата поява е и поличба, и припомняне на забравена истина, се появява в съзнанието на разказващия и точно от тази поява зейва процепът, в който възникват вътрешните конфликти и напрежения:

Когато рече: „Аз съм сиромас Лазар“, сякаш ми припомняше нещо, което съм по немарливост изумил. В тона му крещеше нескриван укор. Той наблегна върху думата „Аз“. Очевидно: обвиняваше ме, че съм забравил за кого мълви притчата на Спасителя.⁹

Идентификацията с евангелския прототип обаче не е единствената, нито най-важната. Лазар е обобщеният образ на едно безбройно и анонимно множество от хора, които нямат и тяхната немотия е както материална, така и духовна: те усещат своя живот като загуба, а себе – като несправедливо измамани и ограбени. Той в такава степен е усетен като техен протагонист и техен символ, че се превръща едва ли не в процеп, през който се вижда безкрайна върволица от сродни лица; той е човек-маса, внезапно нахлул със силата на своята множественост в удобния и подреден живот¹⁰, и поради това плащещ и отблъскващ. Тази множест-

⁹ Тук и нататък разказите се цитират по: **Райнов**, Н. Съчинения в пет тома. Т. 2. С., 1990.

¹⁰ Този удобен и подреден живот е извор на притеснения и гузност за разказвача, който всъщност търпи Лазар именно поради чувството, че има нещо несправедливо в неговото имане и Лазаровото нямаване – този дискомфорт обаче се оказва способен да предизвиква едновременно и съчувствие, и омраза.

веност е нееднократно акцентирана: „Лакомите челюсти на тоя мършав мъж поглъщат всичко, сякаш зад него стоят хиляди търбуси, чакащи да ги напълни.“ Или: „Той оставя вратата разтворена, като че ли след него иде тълпа.“ Или: „И нам се струва, че не се смее само той, а мнозина се смеят, мнозина, чиито имена ни са непознати.“

Точно тази множественост създава драматичното различие между евангелския и съвременния Лазар. Героят на Райнов не чака смирено пред портите на богатата, не проси и не се задоволява с това, което му дадат. Той нахлува в къщата на по-имотния, застава там като обвиняващ символ, усеща повече от ясно гузността, предизвикана от социалния контраст, и се чувства напълно в правото си да използва тази гузност. Неговата бедност се е превърнала в оръжие, тя обсебва, а по-слабите дори се боят от това безцеремонно присъствие. Разказвачът признава: „Той има власт над мене, сякаш ми знае тайните, и говори с мене отвисоко, сякаш съм му длъжник.“ Всъщност именно усещането, че другите са му длъжни, че той е несправедливо ограбеният, който трябва да си *върне* онова, което му е отнето, съставлява самата основа на неговия мироглед. Този специфичен акцент в образа на Лазар едва ли е случаен; и едва ли бихме могли да изпуснем малката подробност, че същото това усещане е превърнато в идеология, пределно актуална по онова време в България – идеология, която не много след публикуването на този разказ ще предизвика кървавата баня на един метеж и най-кръвия терористичен акт в цялата дотогавашна европейска история. Интуицията за това съзнание е изразена от разказвача и сетне потвърдена от думите на самия Лазар. Още при първата си поява този *масов* човек оставя следните впечатления:

Той все иска нещо с очи. Тия очи са алчни, те се разтварят ненаситно, влагата им става море, което желае да погълне всичко. Погледите му не молят: и когато погледне скръбно, и когато се усмихне със зелените си зеници, той все настоява, иска, гра-

би. Той обсебва с поглед и колчем стане нужда да напусне хубавите предмети, очите му жалят, че не може да ги отнесе със себе си. В погледа му личи увереност, че всичко е негово, но нечия граблива ръка му го е отнела. И той си го иска.

Това не е само субективно впечатление. Наистина в отношението на разказвача можем да открием пристрастност: сам той признава как се е опитвал, но не е успял да убеди себе си, че не мрази Лазар; истината е, че мрази неговата различност, мрази собствената си гузност, мрази усещането за някакво извършено не от него, но реално терзаещо го престъпление – когато вдига ръка да спре думите на Лазар и вижда на тази ръка двата си скъпи пръстена. Всъщност той мрази не толкова човека, колкото обобщения образ, мрази напомнянето, че има бедни и богати, че личната невинност за това разделение е само привидна. Тъкмо поради това не иска, или по-точно не смее да спори с Лазар: „... аз добре знаех, че каквото и да кажа, все ще изрека лъжливи думи, а не исках да изпадна пред тоя смешен човек като дребен страхливец, който се спасява с лъжа.“

Лазар обаче съвсем не е „смешен“ – и в този случай не става дума само за нарушената хармония на охолното съществуване. Зад неговата привидна нищожност прозира една мощ и перспектива, която в разказа остава недоизречена, но която в тогавашния исторически контекст е вече потвърдена с цяла серия събития – като се почне от Парижката комуна и се свърши със създаването на Съветска Русия. Разбира се, „новият“ Лазар няма нито потенциал, нито желание за класово осъзнаване и прилагане на следващото от него революционно насилие – психологическата база обаче е същата, реториката – също. За него светът трябва да бъде променен – от една обобщена и същевременно анонимна сила, от „един без име“ – и Лазар си представя тази промяна достатъчно красноречиво:

– Аз не ви мразя – рече той между другото. – Не знам защо ме мразите вие. Право е: аз ще ви сменя, защото мелницата фърля

на едни само брашно, а на други – голи трици. Трябва да се смеени тоя ред. Иде един без име, с хиляди лица и с нужди, които вие не знаете. Редът ще се смени. Брашно – за всички. Аз ще дойда на ваше място. Това, що имате, е мое. Ще си го взема: стига! Вие нямате нищо; вие имате това, което сте ми дали сега: вземете си го, а ми дайте моето! Не бива да се мразим.

Това „мое“ е патологията на социалното – и в единия, и в другия смисъл – и в страховете на разказвача, и във възжеленията на Лазар. Тази патология е и причината за тяхната взаимна омраза: в очите на Николай Райнов думата „моя“ е призвана да поражда единствено омраза и нищо друго; и впрочем пределно ясно личи, че той не би застанал нито зад единия, нито зад другия. Ала въпросът, който поставя и в който се състои и посланието на разказа, не е в това да демаскира патологичното или да осмее еснафското вкопчване в постигнатия уют. Въпросът е: могат ли тези две несъвместими фигури да намерят общ език, могат ли да надмогнат себе си, може ли Лазар да се прости с необуздания ламтеж на нищия и може ли разказвачът да прояви не омраза, а съчувствие и разбиране към него – въпреки всичките им различия и въпреки всичките им несъвършенства. Отговорът на Николай Райнов е положителен – и е един от най-същностните отговори в цялостното му творчество¹¹: страданието е това, което може да промени хората, което може да ги възвиси, да ги накара да надскочат себе си. Когато Лазар изрича горните думи и когато посетне описва с ръка огромна окръжност, обхващаща сякаш цялата земя, неговите събеседници не знаят, че предишната вечер детето му е умряло, че жена му е болна и той не може да разчита на никого за нищо. Това поражда угризения у разказвача – въпреки абсурдната алчност на думата „мое“, и го кара да осмисли собственото си чувство за вина. Това осмисляне всъщност е и реалното отношение на Николай Райнов към социалното, неговата ре-

¹¹ И впрочем е отговор, който е на практика идентичен с този на Достоевски.

цепта, какво би трябвало да бъде нашето отношение към онези, на които съдбата е отнела онова, което ние имаме в излишък:

Дълго се питах в какво съм виновен. И разбрах най-сетне: злото за мене не е в това, че край щастливия има страдалци (страдание ще има всякога), а в това, че съм принуден да съжалявам човека. Със своето съжаление аз още повече го унижавам, аз се издигам високо над него – като човек над клето неразумно животно: не е ли това обида за него? Не е ли обида и за самия мене, че сърцето ми е празно от обич, с която да сгрея човека, да го приравня със себе си, без да ме петни чувството, че съм слязъл от своята вис, или че съм благоволил да издигна клетника до себе си?

Това е същинската вина според Райнов – когато съжалението е заменило обичта към ближния, когато милосърдието е заменило състраданието, когато задоволеният намира в своето имане основания да се чувства по-горен от нямащия. Този извод обаче е само началото на пътя: разказвачът трябва да преодолее своята „погнуса от болното, от дрипавото, от нещастното“ – онзи инстинктивен рефлекс, който охранява увереността на здравия в себе си, но и който ни прави гузни. Лазар престава да идва и разказвачът (вместо да си откъхне, каквато би била логиката на неговото поведение в началото на разказа), отива в дома му. Именно това посещение променя неговото мислене, неговия поглед към хората, неговата способност да съчувства и обича. Самото описание на порутената сграда, в която се намира стаичката на Лазар, се превръща в метафора за света на нищите, непознат до този момент за разказвача – впрочем той признава, че разбирането за душата на Лазар е отворило очите му за всички тези хорица, които живеят в „опакото на света“; тези „призракоподобни люде, които в настърхналият студ имат само един огън: неволята, и в мрака – само една свещ: мъката“.

Самата образност, с която е описано бедняшкото предградие, е апокалиптична. Тук къщите са гробове, а утрото е „пъклено

възкресение“ на окъсаната вонлива гмеж; самите предмети са плашещи, входовете приличат на разтворена паст, хората са „симболи на вси злочестини“ – и от тези страници, чиято стилистика наподобява стиховете на ранния Далчев¹², става ясно откъде се е породило и раздражението, и чувството за гузност на разказвача, досаден от многобройните фамилиарни посещения на Лазар. Нито той, нито неговите иронични приятели са могли да си представят дори от какъв ад идва всъщност този човек, коя е мощта, превила неговото тяло и изкривила неговото съзнание. Познаването за този свят одарява разказвача с други очи, той вече е способен да разбере алчността на нищия, специфичната хищност, която Лазар влага в думичката „мое“. Тя е ефект от обезчовечавачата мощ на нямането – и ако наистина трябва да говорим за социалното в разказите на Николай Райнов, то може да бъде открито примерно в следните редове:

Те работят вседен, а вечер, когато тежкия въздух на предградията се разклати лениво, защото изземи се поема отровата на талазни изпарения, те се връщат уморени и гневни – с неукротимия бяс на човекоядци, с омраза, която не знаят по кого да прахосат, с накупяла досада, която угасяват в отровата на спирта. Тогава у тях се пробужда заспалата лудост: думите им бяснеят и стягат примка за хиляди врагове, погледите им острят нож за всеземна главорезница, движенията им са като трион, който разрязва безкрайни редици навързани хора.

Тази социалност обаче е много по-различна от смисъла, който се влага в това понятие от тогавашните леви, и от смисъла, който по-сетне ще бъде разчитан (включително в неговите разкази) от литературните историци по времето на социализма. Райнов е способен да разбере, но не и да оправдае социалния гняв и

¹² Тези описания на бедняшкото предградие в „Сиромах Лазар“ са учудващо съзвучни например със стихотворението на Далчев „Хижи“, писано почти по същото време.

неговата реализация в бунтове и революции. В това отношение разбиранията му са сродни с тези на Достоевски – става дума за бесове, за „всеземна главорезница“, и не трябва да забравяме, че по времето, когато са писани тези текстове, тази главорезница вече работи. За неговата философска нагласа има само една възможна революция и тя може да бъде осъществена в душата на човека.

Точно това се случва с разказвача: той преживява своя катарзис пред лицето на страданието и смъртта, в жестовете и в очите на умиращата жена на Лазар вижда откровение – и това преживяване променя радикално и живота му, и отношението му към ближните. Двете му посещения в стаята на умиращата са и двата етапа на това откровение, при което няма думи и няма външни внушения – има само визии, има нещо като призрачна сцена, на която оскъдните неми жестове придобиват особена сугестивна стойност. Танцът на ръцете на умиращата, които гаят въздуха, така както биха галили мъртвото вече дете; сведената в ъгъла фигура на Лазар, който държи в скута си една изтъркана детска обувчица; и накрая погледът в миговете на страстно поисканата и дълго очаквана смърт; всеразбиращата и всепрощаваща обич, съхранена в тези очи, тяхната неземност, устремена към вечността и нечакана, напълно неподозирана в това прокълнато от бога място – това е оскъдният спектакъл, който променя разказвача, който го прави способен да разбира и да обича:

Очите се обърнаха право към мене: тъй ми се поне стори за миг. При тоя поглед аз се стопих от някакво чувство, което за пръв път посещаваше душата. Аз изпаднах сякаш под внезапен поток от бяла светлина. Тия кротки, мъдри всевиждащи очи; тия очи, които знаеха горчевината на най-дълбоката скръб – и все пак всичко бяха простили, които бяха страдали и обичали в страданието: те гледаха мене (тъй ми се стори за миг). И в тоя миг у мене се преля нещо от върховната духовна мощ, която крепи светлите и ги води от мрачина към светлик: у мене се раздвижи онова, което никога не бях усещал дотогава и на което не можех

да дам име. Аз се усетих откъснат за миг от тежката плът, която ни пречи да виждаме същинското: почувствах, че ставам едно с този поглед, що се оглежда в душата ми; че тая глава ми е от векове позната; че аз съм живял с този човек всякога, но някакъв съм е премрежил очите ми и аз не съм съзнавал, че живея с този човек. Усетих неизказана лекота и кротка наслада, че ме гледат тия дълбоки очи; мигът на сливането с тях беше миг на някакво освобождаване за мене; от душата ми падна нещо тежко и плътно, което лежеше дотогава като преграда между мене и света.

Източната философия означава падането на преградата между мен и света като нирвана – и наистина начинът, по който Николай Райнов описва вътрешните преживявания на своя герой, говори за волята му да изобрази процеса на просветление, настъпил в една гранична ситуация. След смъртта на жената разказвачът вече не е същият човек – не е същият обаче и Лазар, който отива да живее в неговия дом. Той вече не иска „своето“, не смята, че е несправедливо ограбен и че светът на охолството му принадлежи, че трябва да заеме мястото на богатия и да изпрати него на своето. Той е по някакъв особен начин също укротен, помъдрял, загърбил завинаги материалното, съсредоточен в своя невидим диалог с мъртвите. Той е ослепял за пагубната пропаст между имащите и нямащите, но е придобил едно възрение – способността да види човешката обич в нейните трансцендентални измерения, простиращи се отвъд мъката и страданията, и способността да бъде винаги с тези, които е изгубил. И докато другите му се присмиват и го смятат за „неизцерим“, разказвачът му вярва – и му вярва така, както се вярва на просветления човек. „Но аз вярвам, че той може да види Невидимото, както го видях и аз – казва той – тогава, когато говореха безмълвно ръцете, и сетне – когато майката гледаше мене, а виждаше своята починала рожба. Вярвам.“

С тези думи завършва разказът – и с един незначителен, но смислово наговарен детайл: краят му се връща към началото, към въвеждащия епиграф и притчата, върху която е изградено новото и различно послание. Влезият в дома на богатите сиромаш Лазар

по цели дни разгръща „вечната книга“ – сиреч Библията, която съдържа и неговата съдба. Лазар чете себе си – кръгът е изминат, героите са прочели тази притча чрез собствения си живот и чрез този прочит са постигнали до една нова, по-висока извивка в спиралата на битието.

Ако се запитаме в какво всъщност се състои виденият от Георги Цанев реализъм на тези разкази, ще отговорим, че той има единствено тематични параметри: те наистина са посветени на конфликтите, парадоксите и гърчовете на „съвременния живот“. Тази едноизмерност на реалното обаче съвсем не ги прави „прости разкази“ поради една много проста причина: за Николай Райнов актуалността във времето е само изпробване на нова територия, върху която се разразяват вечните конфликти на човешкия дух и в чиито пространства се кръстосват доброто и злото, тленното и вечното, индивидуалното и универсалното. Няма чисто социални решения и няма идеологически концепти в неговите разкази – дори когато драматичните противоречия в социума имат пределно резки контури; както няма и оправдано насилие, идеологически допустима омраза към социални групи и отделни хора. Решението на проблемите не е вън, в реалния свят, а вътре, в душата на човека – той може да промени своя свят само ако и доколкото промени себе си. Точно поради тази твърдо отстоявана във всички негови текстове позиция дори и „модерните“ му разкази звучат по твърде различен начин от ангажираната проза на 20-те – и особено от септемврийската литература.

Разбира се, тази чисто философска позиция на Николай Райнов няма отношение към връзките му с писателите от този период, с някои от които – особено с Гео Милев, го свързват не само сътрудничеството в определени издания¹³, но и близки прия-

¹³ Преди време Светлана Стойчева откри, че не само Николай Райнов е сътрудничил в „Пламяк“, но и Гео Милев е печатал както в „Зеница“, така и в „лист за окултна наука“ „Анхира“ на Райнов, при това с непознат досега текст с езотеричен характер: Милев, Г. [Фрагменти]. // *Анхира*, 1, 1921–22, № 7.

телски отношения. Колкото и странно да е, между двамата съществува интертекстов диалог, който понякога е съзвучен, а понякога текстовете на Райнов *звучат като* реплика спрямо някои от най-прочутите леви митове и метафори на Гео (при това дори независимо от факта, че са написани, *преди* Геовите ангажирани текстове да видят бял свят). Ще срещнем подобни акценти по отношение на „Грозни прози“ и „Експресионистично календарче“ – например фаворизираният в тях масов бунт и стихийен устрем е категорично различно осмислен в „Музика“. Най-фрапиращата реплика обаче се съдържа в разказа „Просяци“ – елементарен като сюжетна схема, но твърде богат на подтекстови внушения.

Завръзката в разказа е разговорът между четирима просяци, които отиват да просят на религиозен празник. Те се оплакват от съдбата си и мечтаят да променят мизерната си участ: един си представя как ще се хване на работа като ратай, друг – как ще търси имане, трети – как ще отвори дюкянче и ще продава дреболии. Четвъртият обаче не храни никакви илюзии – той, така да се каже, социално е осмислил съдбата си, поради което вижда по-генерални и всеобщи разрешения, както и възможно най-универсалния виновник за настоящото си просешко битие – Бога. Тази своеобразна социализация в неговото мислене придобива характера на тотална хула: „Той хулеше всички: и просяци, и богаташи, и ратаи, и стопани. Па и Бога хулеше, че не бил дал на всички по равно.“ Това нихилистично хулене просто натрапва своя радикализъм в словесни формули, които звучат по подозрително сроден със септемврийската литература начин – и особено с поемата на Гео Милев „Септември“:

Ще дойде Страшен съд и аз го вярвам, ама няма на тоя съд Бог да ни съди, а ние ще се съдим сами, по и Бога ще съдим, че едни е направил роби, а други господари. Хубаво чуйте тая дума: ще се изправим ние и Бога ще съдим! Ще го съдим и ще го осъдим. И оттогава вече няма да има Бог, защото хората ще убият Бога. Нека го убият. Бог е лъжа. Не трябва да има лъжа поземи. Всяка лъжа трябва да се убие.

При тези думи не можем да не си спомним за някои прочуте стихове от „Септември“ – като „Кой излъга нашата вяра?“, „ДОЛУ БОГ! / – хвърляме бомба в сърцето ти, / превземаме с щурм небето“ и пр. Трябва, разбира се, да подчертая, че *не става дума за реални реплики* – тъй като „Просяци“ е писан и публикуван *преди* „Септември“. Ала самото звучене на този разказ като реплика на апокалиптичните визии в цялата септемврийска литература е показателно за различията между Николай Райнов и лявото мислене на неговите съвременници и е красноречиво доказателство за това, че независимо от тематиката неговото творчество следва по-скоро моралните принципи на Светото писание и е *консервативно* по своите нагласи и базисни убеждения. В някакъв смисъл и притчата за Страшния съд, изречена от скитация проповедник, е изградена като антитеза на богохулството на просяка. И макар авторът да не се идентифицира пряко с този герой, тя изразява сродни с неговите моралистично-консервативни виждания, фигуративно представени чрез разделението на хората отляво и отдясно на Бога – изразено метафорично като „при козите“ и „при овцете“:

Добре мислете – да не отидете при козите! Тия, що са давали на жаден вода и на гладен хляб, и които са въвеждали странни у дома си, и голи са обличали, и боси са обували, и които са в тъмница – навестявали са – тия ще отидат при овците. А ония, които са вършили блуд и измама, и търговия, и кръчми са държали, и вдовици са събличали, и сираци с глад са морили – те ще отидат при козите. Покайте се, думам ви, братя! Всичко зарежете – за душата си помислете!

В някакъв смисъл и тази доста простодушна проповед носи знанието за социалното и прави граница между имащите и нямащите. Това знание също вижда греха и възмездието за него, ала този грях е поставен в парадигмата на библейския апокалипсис, който определя отвъдното битие според кармата, натрупана от всеки в земния живот. Апокалипсисът, мислен от просяка и в няка-

къв смисъл характеризиращ мисленето на тогавашните революционно и анархистично настроени духове¹⁴, е апокалипсис *тук и сега* – той е прицелен в социално съгрешилите, но чрез някаква глобална абстрактност и в самия световен ред, и във върховния авторитет – Бога, който е допуснал този ред и тази греховност. Двете визии за възмездието се сблъскват пред събраните поклонници – и ако те са склонни, дори да не се съгласят, поне да изслушат проповедника, то просякът, който повтаря тук тезата си за съд над Бога и над тези, „които още ни лъжат с вярата в някакъв бог“, просто бива убит – въпреки протестите на същия този проповедник.

Разказите на Николай Райнов не отминават и събитието, което е съдбовен фактор за поведението и мисленето на неговото поколение – войната. Събитията в „Целувка насъне“ са изградени изцяло на нейния фон, а нейната реалност и извънмерната ѝ абсурдност съдържат въпросите, на които участващите в нея трябва да намерят своя индивидуален морален отговор. Тези въпроси си задава и поручик Милчев, наблюдавайки апокалиптичното по своите мащаби сражение, вечерта преди да бъде смъртно ранен. „Кое кара тия хора да се бият? – пита се той. – Кое ги тласка да си оспорват земята и въздуха, небето и храната? Кое ги лъчи от свои и ги държи тук, далеч от родните места, в тия непознати планини?“

Той е способен да долови „нещо призрачно, недействително“ във войната, да си представи тези „мисъл-мрежа, мисъл-окови“, затворили в пръстен сражаващите се, ала не е способен да се противопостави. Причината е на пръв поглед естествена – да се противопостави на военното безумие не е по силите на отделния чо-

¹⁴ Самото списание „Пламък“ например е издавано с парите и списвано под влиянието на идеите на Георги Шейтанов – една от най-силните и привлекателни фигури по онова време, анархист не само по убеждения, но и на дело, водещ от началото на 20-те нелегален живот, разстрелян през 1925 г. заедно с годеницата си Мариола.

век – и сам той се вижда „притиснат от желязната ръка, принуден да върши неща, които не са му по угода, и да говори онова, което не винаги излиза от неговия разум“. Точно тази естественост и самопонятност на подчинението обаче е последното, което би било признато от Николай Райнов. Той разгъва паралелно визиите на войната и личната история на своя герой, неговото сегашно и минало битие – и общите психологически основания за неговите сегашни и предишни действия (и най-вече колебания) носят посланието на разказа. В единия план на реминисценциите се появяват отново и отново мислите за безумието на войната, жаждата на Милчев да спре, да каже „стига“, дори да произнесе реч пред своите другари по оръжие, чрез която да им внуши в какъв кървав абсурд са замесени, да изрази погнусата си от тази масова касапница, чувствата, които може би хиляди тайно един от друг изпитват. Ала Милчев се чувства слаб и немошен, неговите съпротивителни сили са предварително изчерпани, той не намира кураж „да дигне ръце от тая работа и да изправи гърди пред куршума на закона“ – трупаната с години неувереност го кара да се примирява и подчинява, а това подчинение на свой ред изсмуква жизнените му сили, обезсмисля неговите блянове, зачерква вярата, че творческите импулси в душата му могат да бъдат възродени.

Това изчерпване обаче съвсем не се дължи само на военния апокалипсис, който обезсмисля живота и девалвира всички ценности. Ако безсилието на Милчев се е разлистило сега, то неговите семена са посетили отдавна – в личния му живот, който катастрофира в бездушието на другите, но и в собствената му неспособност да устои, да съхрани своята духовност и творческите пориви на младостта си. Това е тъжната история на един човек, който е бил излъган, но и сам е лъгал себе си; който е бил художник, но се е примирил с това да си изкарва насъщния с пирографисани бъклицы и гаванки. Пред ужасяващия лик на войната и пред спомена за собствения си бездарно похабен живот той търси утеха отново в бляна – в едно въображаемо пространство, в което се наслагват два образа. Единият е неговата визия за картината на

живота му: стар мъж, който бива посетен и целунат насън от ангелическа млада жена – това е тази „целувка насъне“, която дава и заглавието на разказа. Но той така и не се решава да нарисува картината, все отлага, все си мисли за времето след войната, до което няма да доживее. Другият блян е писмото на непозната жена, изпратено заедно с дар за воюващите. Милчев вижда в това писмо едва ли не шанс за нов живот и отговаря спонтанно, влагайки в своя отговор цялата жажда за обич, на която е способен. На следващото писмо обаче не намира сили да отговори, или по-точно не намира кураж – написва и скъсва отговора, отлагайки го като картината за после. В крайна сметка не успява да постигне нито едната, нито другата си мечта – третото писмо го настига в болницата; то съдържа портрет – и Милчев вижда в непознатото лице жената, която е искал да нарисува в картината. Така двата бляна се сливат в една фигура, ала той не може вече нито да нарисува картината, нито да напише отговор на писмото – дясната му ръка е отрязана, а самият той агонизира. Целувката насъне се оказва целувката на смъртта.

Макар че носят различни жанрови определения, „простите разкази“ от „Сиромас Лазар“ и „разказите из съвременния живот“ от „Счупени стъкла“ нямат съществени различия помежду си. В по-късния сборник Райнов съсредоточава вниманието си повече върху психологическите характеристики на модерния живот, върху живота в големия град с всичките му страсти и пороци, в калейдоскопичното разпиляване на съзнанието, което не успява да намери смислова и ценностна опора в своето свръхнапрегнато битие. Самият език е по-динамичен, емоционално пре-напрегнат и метафорично наситен, граден върху контрасти и заличаващ границата между реалността и видението. В този смисъл немалко от тези разкази са близко до експресионистичната проза – особено „Счупени стъкла“, „Бар“, „Хан“ и „Гиньол“.

В „Гиньол“ можем да срещнем и един много специфичен експеримент, многократно използван от авангардните автори: тук Гиньол – комичният пройдоха и разбойник, героят от бедняшкия

куклен театър, пътуващ през градчета и селца, за да стигне накрая в Париж, се оказва в една междинна територия между реалността и видението; както впрочем и другите куклени персонажи – те оживяват в очите на стареца, който ги е разигравал, намесват се в съдбата му – и спектакълът, и животът се оказват дифузни и преплетени. В призрачното търсене на момичето старецът среща оживелите си марионетки, преобразени по странен начин сякаш от порочната нравствена атмосфера в големия град: феята Фанфрелюш се е превърнала в прегърбена и кривогледа вещица, а Марион и Бекарина – в пияни улични жени. Гиньол прилича на американец; момичето се оказва похитено от него, но настава сбиване и той пада мъртъв. Всички събития са някак отстранени и палячовски – както винаги са били на сцената на кукления театър, но същевременно и порочни, наситени с цинизъм – както могат да бъдат на сцената на големия театър Париж. Това, което се повтаря обаче, е особената духовна озареност в лицето на стареца, когато този полуреален призрачен спектакъл приключва. Момичето го вижда как се навежда над своята мъртва спътница – и съзира в движенията му „оня свещен трепет, що бе доловило вече веднъж – когато ръцете нагласяваха тържествено мъртвите кукли“. Тази озареност е човешкото, която се извисява над непрестанната подмяна между хората и марионетките, между реалното и марионетното съществуване – и тя е това, което инте-ресува Николай Райнов.

Интересува го, разбира се, не само тя. Интересуват го страстите човешки – например тъмната, безогледна мощ на пола, която тласка човека към мерзости и престъпления. Това е постоянна, много устойчива и често хиперболизирана тема в неговата проза, чийто почти постоянен изразител е жената. Тя често е сякаш обладана от бесове и дотолкова хищна в своите плътски желани-ния, че няма нито една морална норма, която да не може да бъде погазена, и нито едно престъпление, което да не може да бъде извършено. В „Бар“ обаче ще видим и мъжа в същата тази функция – тласкан от плътта и преследван от гузност заради собстве-

ните си мерзости. Павел, който не се поколебава да лъже балдъ-зата си за мнима изневяра на покойния ѝ мъж – единствено с цел да я прелъсти, е в истинския смисъл на думата обсебен от неудържими, подлудяващи го сексуални желаниа. В самия разказ те нееднократно се превъплъщават в диaboлични визии и истории: това е примерно кървавата сватба, която сънува и в която той е женихът, а невестата е стара вещица, кумът вампир, сватът обесен, а вместо вино се пие кръв. Сродна функция има историята на Луи, която първоначално е разказана като случила се с някой анонимен, а сетне се оказва неговата собствена – за жената, подмамила младия човек да убие онзи, който е отхвърлил нейната плът, а после го предава на полицията. Също и описаното от него изображение на Страшния съд и на греха на половата страст, видяно в една катедрала – чиито образни метафори звучат като нарисувани от Бош или Брьогел:

А образът на пола? На гърдата му висят две гнусни муцуни с брадавици; очите им – тесни; устните – тънки, коварни. Отпред пък, на срамния триъгълник – още по-зловеща маска: зяпнала, къдрокоса, със сплеснат нос и закривени зъби; от устата ѝ се точат – с извинение – лиги... Отвратително!... Под мишниците – сгърчени змийчета; навърх опашката – змийска глава, която съска, разтворила уста в ненасита. А главата? О, тая проклета глава! Да не бях я никога виждал! Зверска муцуна, чиито челюсти завършват с кълвун. Жабешки очи, пълни с безсрамие. Нещо – как да ви кажа, – и бесовско, и животинско, и човешко. Съвсем съзнателно, злоумно и жестоко...

Който познава написаното от Николай Райнов, би могъл да посочи не един и два подобни откъси. Отношението към пола като към пагубна сила, твореща непременно грехове, омерзение и престъпления, е една от големите обсеии на този писател. В неговите текстове злото твърде често е идентифицирано като полова страст и неговият носител почти навсякъде е жената. Павел е от редките изключения – той успява в своите плътски домогва-

ния, но този успех унищожава неговото самоуважение, доколкото изобщо е имал такова, превръща го във враг на самия себе си, в жертва, преследвана безпощадно от спомена за собствените му мерзости. Този процес е метафорично изразен чрез донякъде диaboлически предадената, а донякъде и просто комична битка на героя със собствената му сянка, както и със самия финал на разказа – там Павел се намира изгубил свят под един бронзов вол, който асоциативно може да се възприеме като намек за един от езическите идоли, на които са започнали да се кланят израилтяните по пътя в пустинята, забравяйки за своя Йехова.

Жертва на женски страсти е и героят в „Драма“ – актьор, назован с прозвището „Дяволът“ по една от сполучливите си роли. Неговата съпруга си отмъщава чрез изневяра за това, че не е оценил нейните артистични възможности, и стресът от демонстративното опозоряване съсипва както артистичната му кариера, така и личния му живот. Този мелодраматичен сюжет обаче се опитва да реши един чисто морален въпрос – какво може да бъде реалното възмездие за греха и за страданията, които най-близките до нас хора ни причиняват? Така нареченото общество очаква драматична развръзка, очаква скандали и дуел – ала Дяволът проваля всички тези очаквания. И отново – както в Гиньол – драмата се вплита в реалния живот. Актьорът обявява, че пише драма, и наистина написва такава – написва драмата за собствения си живот, описва прокълнатото си битие в така създадения любовен триъгълник. Финалът на драмата обаче е изненадващ: той е прошка и благословия за тези, които се обичат – и съответно за невярната съпруга и нейния любовник. Именно прошката обаче се оказва истинското наказание и отплата за измяната – тя е единственият жест, който изменницата не може да понесе. Това е вероятно и едно от посланията на Николай Райнов, доловимо не само тук: ако потърсиш възмездието по Мойсеевия закон, следвайки принципа „око за око“, извършваш грях, равен на този, който са извършили спрямо тебе; нещо повече – отваряш веригата на греха за нови и нови грехове, защото насилието води след себе си

насилие. Можеш да търсиш възмездие само като простиш на тези, които ти причиняват страдания, и само тази прошка има шанса да се превърне за тях в осезаема морална присъда.

„Сиромах Лазар“ и „Счупени стъкла“ не са нито прости, нито просто модерни разкази, както ги определя самият автор, а след него и българската критика. Те наистина „разказват“ в традиционния смисъл на думата и наистина черпят своите персонажи и образност от актуалната реалност – с това обаче се изчерпва своеобразната нормализация на този необичаен автор в рамките на 20-те години. Трудно бихме могли да ги определим като нов етап в неговото творчество – най-малкото защото той продължава и старите си сюжетни линии, стилистики и писателски стратегии, но още защото подтекстово сюжетните нишки винаги се завихрят около един или друг извечен морален проблем, който най-често *вече е* бил разработван в неговите притчи, легенди и видения. Така че новотата засяга повече езика, образността и персонажите, но не и посланията на автора. В същото време тези разкази са своеобразен мост между неговата проза и търсенията на съвременниците му – без тях Николай Райнов би изглеждал безнадеждно откъснат от българската традиция и като същество от друг свят, или поне автор от друга литература. Те също така трудно биха могли да бъдат наречени и връх в неговото творчество, тъй като често са близко до познатото (до диаволизма и психологическата проза на Георги Райчев), а също и до сензационното, а някои техни аспекти – като обсеиите на тема греховната плътска любов, биха могли да бъдат открити със сроден стилистичен потенциал и в сензационната или булевардната литература. Повечето от тях обаче са качествена и очевидно въздействаща в контекста на своето време проза, а разкази като „Сиромах Лазар“, „Целувка насъне“ и „Гиньол“ биха намерили своето място и в златния фонд на 20-те, при все че – нека го повторим отново – не те са най-високата кота, до която е достигал и към която се е запътвавал Николай Райнов.

ИЕШУ БАР ИОСЕФ, ИЛИ РАЗПЯТИЕТО НА СЪМНЯВАЩИЯ СЕ ДУХ

Ако се взрем в ранните книги на Николай Райнов, веднага ще забележим една почти канонична тяхна особеност – сюжетните им очертания рязко се отграничават от обгръщащата читателя реалност; те неизбежно се оттласкват от всичко обичайно и обикновено, оттласкват се или във времето, или в пространството, а най-често и в двете едновременно. В своето бягство от всекидневната плътност на битието неговата проза сякаш буквализира изискването на Шкловски за „остраненост“ на художествения текст, превръщайки странното в характеристика на самата сюжетна структура, в качествен определител на тематичната специфика. Това „остраняване“ е съпроводено с последователно търсене и на по-висока степен на условност; не случайно почти всичките му ранни текстове са ориентирани към мита, приказката и легендата.

Не е трудно да забележим, че това са и жанровете, в които авторската намеса е неизбежно вторична, в които авторът е призван не толкова да сътвори един нов художествен микрокосмос, колкото да преизкаже нещо познато, разчитайки в немалка степен на конотациите, които ще породи то в потенциалната символно-митологична памет на читателя или на неговия предварително изграден в структурно и типологично отношение хоризонт на очакване, на общовалидните сюжетни закономерности, които читателят „помни“ и на които се уповава – в случаите, когато става дума за притча, приказка или легенда. Без този предварително изграден контекст, без ореола на познатото, авторското послание просто не би могло да функционира пълноценно: при ак-

та на комуникация то разчита на този ореол и се съобразява с неговите изисквания.

Образно казано, митът, легендата или приказната структура са нещо като пунктиран контур, върху който авторът трябва да нанесе цветовете, да орнаментира предварително известните сюжетни линии, да им вдъхне живот чрез всички нюанси на преизказното слово. Тази априорна зависимост от архетипните структури неизбежно го ограничава, но тя е и неговият шанс – той може да осъществи творческите си намерения, оттласквайки се тъкмо от тази праоснова; може да използва нейните конотации като опора за привнасяне на нови смислови значения; да преобразува митологично-приказно-легендарното така, че то да заговори с езика *на* съвременността – или по-точно да заговори на съвременността чрез един по-висш, надвластен спрямо обичайното и всекидневното език.

Тъкмо това прави Николай Райнов. Митът, историята и източната екзотика са неговите предпочитани сюжетни територии, но в тяхното контекстуално пространство архетипните и първични структури се префункционализират, натоварват се с нови, повече или по-малко универсални значения, които разширяват използваните митологеми до пределите на актуалното, от една страна, и на общозначимото – от друга. Колкото по-общопонятен е първичният текст, с който борави творческото въображение на автора, толкова по-ярко изпъква този процес. И може би затова най-убедителното му възплъщение е лиричният роман „Между пустинята и живота“ – централна и емблематична за цялото му творчество, но едновременно с това най-противоречивата и философски натоварена книга на Николай Райнов.

Тук първичният текст е възможно най-популярният и същевременно най-натоварен с културни и философски конотации: Новият завет. Едва ли в европейската култура съществува друга митологична система, която да изисква до такава степен съобразяване с канона, в която да се срещат тъй често сюжетни табути и

мирогледни бариери, възправящи се пред всеки по-свободен опит за интерпретация. На пръв поглед примирението с тях е налице: на сюжетно равнище авторът следва евангелския текст, а за разлика от други негови произведения, тук едва ли можем да кажем, че стилизираното слово е само по себе си носител на художествени инвенции – стилът, метафориката и синтактичните обрати са доста сродни с първоизточника. По отношение на този „лиричен роман“ широко разпространеното мнение, според което Николай Райнов е преди всичко странен и оригинален стилист, едва ли може да бъде защитено – по-скоро тъкмо библейският стил е това, което той привнася в други, небиблейски текстове, докато тук използването на този стил само подчертава позицията на подчиненост спрямо каноничния архетип.

Следователно конфликтната въздейственост и проблематичността на романа би трябвало да бъдат търсени на друго, много по-дълбоко равнище – на онзи семантичен хоризонт, който засяга самата сърцевина на християнската митология, нейния идеен статус и нейната философска основа. Искам да подчертая, че в случая не става дума и не може да става дума само за безболезнена, „игрова“ трансформация на мита.

Конотациите на евангелския текст в съзнанието на читателя (още повече – на читателя от началото на века) образуват система, която не може да бъде безболезнено нарушена или преосмислена, тъй като читателят освен познаващ е най-често и *вярващ* – и следователно изпълнен с уважение към канона. Практически всяка интерпретация на тази система, пристъпваща отвъд каноничното, се оказва в диалогични или открито полемични отношения със сакрално възприетата система от конотации в читателската памет. А ако трябва да бъдем точни, тези конотации се поражда не само от текста на Новия завет, но и от многото му интерпретации, залегнали в една огромна част на европейското изкуство, създавано дотогава (например романът на Райнов неизбежно изгражда съответствия, но и поражда конфликтни асоциа-

ции с извънредно популярната книга на Ренан „Животът на Исус“¹).

Така че в случаи като този архетипът не бива заличаван: той не е просто куха черупка, в която може без болезнени сривове да се влее ново съдържание. Общувайки с текста на Райнов (който е едновременно и интерпретация, и еретичен апостроф на Четиревангелието), читателят твърде често бива предизвикан да извика в паметта си познатия му повече или по-малко митологичен архетип, да го съпостави и чрез това съпоставяне да преживее противопоставянето на двата непрекъснато спорещи текста, а следователно и сам да вземе страна в този спор. Тук Новият завет е не само контекстът, който изяснява използваните от автора символи и митологеми, но и имплицитно съдържащата се, придобила официален статут и потвърдена от цялата културна традиция канонична антитеза на застъпваните от него идеи.

Именно напрежението между пряко заявената еретична теза и имплицитно съдържащата се общовалидна антитеза подхранва художествената въздейственост на романа. Тук не става дума само за променени и разместени сюжетни ходове – такива има, но сами по себе си едва ли играят решаваща роля. Всъщност те са важни най-вече като пътища, по които читателят е заставен да проникне до по-дълбоки смислови равнища – променен е философският код, върху който се изграждат традиционните му представи за Христос като онтологичен герой на новата европейска цивилизация – и (провокиран от автора) той е принуден не само да съпреживее или да оспори новата еретична трактовка, но и да

¹ По-подробно върху връзката на „Между пустинята и живота“ с прочутия в началото на века и възприеман също като богохулен роман на Ренан вж. **Стойчева**, Св. „Между пустинята и живота“ – роман на българския модернизъм. // *Лит. история*, 1991, № 19. Това обаче е само един от авторите, изкушени да медитират върху битието на Исус и съответно влизащи в интертекстуални връзки с този роман. Самият Николай Райнов впрочем ги изброява в една своя статия: Анри Барбюс, Ан Ринер, Джовани Папини, Ъптон Синклер, Андрей Немоевски, Ернест Ренан. Вж. **Райнов**, Н. Голгота и Възкресение. // *Лит. глас*, 1939, № 429.

прогледне отвъд своя собствен, повече или по-малко традиционен оформен образ на Божия Син².

Същевременно романът е жанрово полифоничен. Различните негови фрагменти са предадени с различен стил и език – обективният, воден от автора разказ за битието на Син Человечески; горещият поток на съзнанието на Иешу при неговите вътрешни монолози, или по-точно диалози с онзи глас, който е представен едновременно като глас на вътрешния аз и глас на Йехова; наситената с притчи, ораторски приповдигната негова реч пред различните слушатели; драматичните сцени, чрез които се предават събитията в дома на Кайафа, в дома на Мириам от Мигдол, в дома на Зина Законник, на съда пред Понтий Пилат и при разпъването на Исус; аналитичното, рационално-философски наситено житие на Луканус Иустус – което е нещо като мистифицирана версия на евангелието на Лука³. Това своеобразно многогласие не е случайно и не преследва само художествено-стилистични цели. Жанровите пластове, осъществени с различна реч, но и с различна емоционална натовареност, се редуват ритмично – те създават наистина впечатляващия *стилистичен ритъм* на романа, но не това е главната им и единствена функция. Става дума не само за различен език, но и за различни, спорещи помежду си гледни точки към личността на Исус. Иешу е един, когато се самопредставя чрез своите вътрешни монолози и диалози, друг, когато проповядва, друг в очите на Мириам от Мигдол, друг в очите на Кайафа, друг в интер-

² Голямата цел на романа всъщност е са бъде осмислена територията, на която се разиграва драмата на Исус, като духовна територия и като акт, който има трансцендентален характер; който е винаги тук и сега – в душата на всеки от нас – и да се разбере, че именно душата като сцена за тази драма, която е и наша, която пресъздава метафорично и нашия собствен живот, е Царството Божие.

³ До написването на „Между пустинята и живота“ в българската литература няма роман с толкова раздвижена в жанрово отношение структура. Впрочем подобен жанров синкретизъм маркира един от подходите на модерната литература – примерно романът на ХХ век „Одисей“ на Джеймс Джойс е структуриран по сроден начин – разбира се, при него това структуриране поема съвсем различни функции.

претациите на Луканус Иустус. Всяка от тези гледни точки представя само един, най-често ограничен и пристрастен поглед върху социалното и духовно битие на героя и единствено тяхната напрегната, спореща съвкупност очертава приблизително неговите контури на фона на реалността, историята и митологията.

Читателят е задължен да медитира именно върху тази спореща съвкупност, върху това единство от различни и често противоположни интерпретации, да съизмери различните погледи към Исус един спрямо друг, както и спрямо своите провокирани от текста представи и разбирания. Спорът между различните гласове изисква активно читателско съпричастие, което може да породи съгласие или несъгласие със закодираното зад всички тях послание на автора, но което принципно изключва безпристрастието като несъвместимо с адекватния прочит на романа. Картината се усложнява още и от многото митологични и културологични асоциации, свързани с образа на Исус (а и не само с него). Тук се цитират, при това в полемичен план, както ортодоксалните, така и апокрифните евангелисти, неизбежни са асоциациите с добре познатите по времето на Райнов текстове като цитирания вече роман на Ренан или „Тъй рече Заратустра“ на Ницше, а културно просветеният читател неизбежно би намесил в спора и идеите на неоплатонците, на теософията и източните религии.

Текстът на Райнов не само провокира към интертекстуален прочит, но и предполага познаване и способност да се правят различни асоциативни връзки в сферата на митологията, философията и историята като условие, несъмнено необходимо за правилното му разбиране. Чрез многото си скрити и явни цитати, както и чрез многото си скрити или явни полемики с други текстове, този роман се превръща на практика в супертекст⁴, чиято идей-

⁴ Думата „супертекст“ не бива да се разбира като комплимент към уменията на автора. Несъмнено смисловата и семантична отвореност на много равнища прави този текст интересен за литературния изследовател, но също така е стеснявала кръга на възможните читатели, възпрепятствала е адекватното разбиране и е порождала немалко недоразумения.

но-философска наситеност и проблематичност създават гравитационно поле, в което витаят религиозно-философски и митологични ядра или техни общоизвестни интерпретации. Тяхната асоциативна мрежа се простира твърде далеч, без да скрива претенциите си да покрие основните онтологически опорни точки на европейската култура (а едновременно с това и техните езотерични контратези, и почерпения от източната философия и теософията концептуален опит) и паралелно с това – да пренасочи своите послания и към така пренапрегнатите в идеологическо и социално отношение дилеми на съвременността.

Романът апострофира евангелския мит на много и различни равнища. От една страна, той предлага ново и различно, чуждо на житийната традиция тълкуване на сакралния образ. От друга, прави уж незначителни, частни спрямо цялото промени в сюжетните ходове, които обаче болезнено засягат всички утвърдени от канона равнища в семантиката и философското послание на християнския мит.

Много интересно е и едно трето, по-трудно забележимо равнище на апострофиране. Характерно е, че Райнов използва оригиналните староеврейски имена в своя текст, а не техните ортодоксални транскрипции; безспорно е също така и наличието на повече исторически и културноисторически препратки в сравнение с евангелския текст. Романът всъщност е написан така, че да прозвучи едва ли не по-автентично, а и по-универсално от самия евангелски праобразец, т.е. той се съотнася към него така, както историята към мита и легендата. Претенциите за такава автентичност (разбира се, до голяма степен мистифицирана) са в пълно съгласие с целта на автора – да снесе ортодоксалната сакралност от ореола около личността на Христос; да подмени неговия път, чиято посока е снизхождането на Божия Син сред грешните хора, за да бъде изкупен първородният грях – като този път бъде осмислен като *въздигане на човешкото* до божественото; да изрази чрез неговите духовни дилеми вечните екзистенциални проблеми на човешкото съществуване.

Световната литература познава не една и две авторски версии на живота на Исус, но рядко се срещат такива, при които спорът с канона да е толкова пряка и последователно следвана цел. Да оспори Светото писание, да придаде на творението си еретично-апокрифен характер – това като че ли е едно от основните намерения на автора. Отклоненията съвсем не са случайни – те целят не само и не толкова да индивидуализират или да конкретизират образа на Божия Син, колкото да изменят самата му вътрешна същност, да разколебаят и модифицират изразената чрез образа символика, да преосмислят неговите идеи, да коригират създадените от цялата християнска традиция предпоставки за тяхното въздействие и възприемане. Като състоящ се от паралелни интерпретации Новият завет поначало допуска известна свобода на тълкуване, а и известни противоречия (залегнали във версиите на четиримата евангелисти), но все пак строго се придържа към основните, мирогледно определящи моменти от битието на Исус. Тъкмо тях атакува Николай Райнов, при това с неприкритата цел да се отрече всичко серафично, да се игнорира Божията промисъл⁵, да се интерпретира Божият Син като Син Человечески. Навярно затова сюжетното развитие следва не само канонизирания евангелски текст, но и някои апокрифни евангелия (например Никодимовото), и се обогатява смислово от еретичното им тълкуване от по-късни духовни движения. Отклоненията от общоприетото и осветеното от църквата са наистина впечатляващи. Ето някои от тях: за разлика от ортодоксалния Христос Иешу бар Иосеф:

- е рожба не на непорочното зачатие, осъществено от Светия Дух, а на плътска, при това греховна любов – недопустима, наказвана с жестока смърт според еврейските закони и осъждаща на отчуждение и презрение от страна на околните „внебрачния син“;

⁵ Имам предвид наивистичната християнска представа за Бога като персоналистично, всевиждащо и всезнаещо същество, което във всеки миг въздава справедливост и предопределя живота ни.

- ражда се не в бедняшка ясла, а в дома на богатия дърводелец Иосеф, който не само не го разпознава като Божи Син, но и на два пъти го проклена с най-ужасни клетви: веднъж при раждането му и втори път преди смъртта си;

- Няма знамения, няма Витлеемска звезда, няма влъхви, които да се прекланят и да носят дарове; никой не разпознава в негово лице мечтания векове наред Месия – Иешу трябва сам, чрез думи и дела, да съгради своя ореол на духовен водач; при това този ореол е крехък и нетраен, винаги го съпровожда съмнението и недоверието, и той веднага се разпада, когато Иешу увисва на кръста и когато последователите му виждат как той загива от мъченическа, но съвсем човешка и безвъзвратна смърт;

- Иешу предпочита да не върши чудеса – не ходи по водата, не храни с пет хляба хилядите гладни и прочее. Нещо повече – той отрича чудесата, за него те са твърде лицемерно, манипулиращо масите средство за създаване на божествен авторитет; цялата му въздейственост, изключителната му магнетична мощ е съсредоточена не в магическия жест и ритуалната поза, не в доказване на връзката между него и Отца му – каквато е всъщност и основната функция на вършените от Исус чудеса, а само и единствено в словото.

- Най-често не проповядва смирение, тонът на проповедите му е остър, нападателен, полемичен – понякога направо бунтовен – срещу догмите от всякакъв порядък. В напълно еретичен дух се отричат храмовете, светините, ритуалите. Нещо много важно: „избраният“ народ съвсем не е избран за Иешу – за него самото понятие „народ“ не съществува, съществува човечество. С еднаква страст той проповядва и пред израилтяни, и пред езициници; нещо повече – не на едно място се подчертава, че езициниците са по-близо до единното божество, отколкото Давидовите потомци, осквернили и изопачили в своите представи същността на почитания от тях Елохим.

- Освен Син Божи Иешу е и *богоборец* – подобно на богоми-

лите той отказва да се съобразява със Стария завет и по-точно със сляпата схоластичност на неговото тълкуване. Още преди просветлението той вече се е отрекъл от скрижалите: „В свещените свитъци, които бе чел през дни на крехко детинство, сега долавяше Иешу само лъжа – и гиздавите речи на закон и пророци му се виждаха багра престилка по дрехи на слепец“.

- За разлика от Исус Николай-Райновият Иешу непрекъснато изпитва съмнение в смисъла на своята мисия, терзае се от раздвоения, съвсем по човешки е способен да изпита и страх, и озлобление, дори пред лицето на своята гибел той все още страда от мисълта, дали наистина той е Месията, а на самото разпятие изпитва разкаяние за това, че в гордостта на своето избраничество е обърнал гръб на човешкото – тъй като в лицето на майка си Мириам вижда обич и болка, отдаване и жертвоготовност, повисши, отколкото проповядваните от него.

- Не Юда го предава – напротив, Иехуда от Кериот (който дори не е сред учениците му и който има съвсем реални причини да го мрази) е единственият, който с меч в ръка защитава новия Месия, докато истинските му ученици се разбягват, и който загиба от достойна смърт. Предава го Мария Магдалена (Мириам от Мигдол) – и го предава за това, че е отблъснал плътската ѝ обич; предава го, за да сподели ложето на Кайафа и да умре от позорна смърт в деня, в който разпъват Иешу.

- За разлика от евангелския Исус Иешу не възкръсва – като се има предвид, че Възкресението Христово е визията, върху която се гради канонът на християнската църква във всичките ѝ разновидности и разклонения.

Разликите сочат пределно ясно антидогматичната насоченост на романа. Апострофирани са най-основните и непоклатими догми на Новия завет: за непорочното зачатие и за Възкресение Христово. Всички други отклонения са все в една посока – към „човешкото“ у Иешу, към детронирането на неговата божественост. Николай Райнов не въздига свръхчовека до трансценденталния пи-

дестал на Божи Син, а очертава един герой, който чрез свръхконцентрация на воля, страст и мисъл се домогва до божественото в себе си и го налага на останалите. В необичайния синтез между два близки, но културологично пределно противопоставени образа – евангелския Христос и Ницшевия Заратустра – лежи ядката на този роман, неговото художествено послание. Тук е и причината за двойствеността на Иешу, за неговата екстремална колебливост – между вярата в това, че именно той е призваният, и съзнанието, че не го разбират или че го разбират превратно и повърхностно, че саможертвата му е напразна, а месианството му – самотно, че той няма да успее да изпълни мисията, за която е призван. Ако романът следва евангелската канава, макар и с големи и решителни отклонения, то самият герой е на пръв поглед много по-сроден с Ницшевия Заратустра, отколкото с всепрощаващия Исус. Неговото слово повече бичува, разобличава и отрича, отколкото овеществява любовта: това е словото на самотния и силния, на човека, който сам изгражда себе си, без да зачита ничий авторитет и без упование в своята предопределеност. Иешу презира слабостта и на пръв поглед е чужд на милосърдието и състраданието. Немалко от неговите проповеди звучат като интерпретации на Заратустровите речи, например:

Не ви уча на състрадание, приятели Мои, защото състраданието отнема сила и гнети душата. А бодър трябва да бъде творецът, защото му трябва сила: само с мощ би смогнал да прелее своята замисъл в образите на нов живот.

[...]

Презирайте жената, която без опора не може да живее, защото утре и снага, и душа ще продаде, за да се опре на мъж от дърво и на съпруг-отломка!

[...]

Наистина, кой не е роб на оногова, що е властник на себе си?⁶

⁶ Тук и нататък цит. по: Райнов, Н. Между пустинята и живота. С., 1919.

Тези и ред други проповеди на Иешу в романа правят впечатление с яростната си полемичност и с негативистичния патос на говорещия. Не рядко срещана особеност на неговите риторични жестове е отношението му към слушателите като към недостойни и неразбиращи. На пръв поглед Месията се проявява повече като воин-отрицател, като бунтар срещу установеното, отколкото като проповедник на нова истина. Неизбежните асоциации с героя на Ницше обаче съвсем не са тъй безспорни, колкото изглежда на пръв поглед. Става дума за полемика, предизвикана от необходимостта, а не за надменност на свободния и за презрение към низшите духом. За разлика от Заратустра Иешу се чувства обвързан от съдбовната мисия, която е призван да изпълни и спрямо която се чувства *отговорен* – и самата му обвързаност с тази мисия вече е белег на болезнено изживявана несвобода. И затова, въпреки силните думи в неговата полемика, долавяме не само презрението към духовно слепите, но и горчивината, породена от тяхното неразбиране, а нерядко и огорчението от собствената му невъзможност да разкъса обръча на това неразбиране, изразявайки своите истини по позитивен начин. В своята борба с вкоравилите се стереотипи Иешу преживява изключително болезнено ролята си на рушител и на проклинащ; той се чувства едва ли не осквернен от необходимостта да атакува всеки миг ограничеността на своите слушатели; ограниченост, застрашаваща и на практика обричаща неговата мисия. Той, който е дошъл да проповядва любов, на практика се бори с огнено и укоряващо слово със своя собствен образ, формиран от религиозното и социално очакване – образ, с който той не може да се идентифицира и който не му позволява да бъде идентичен на самия себе си⁷. На много страници и по различни начини героят повтаря следните думи:

Онзи, когото бихте назвали Мешиах, трябвало да носи образа, набелязан от вашите книги. Вие го търсите тъй, както ликоимец търси своя длъжник в чертите на паметна дъска.

⁷ По-подробно тази тема е развита в: **Стойчева**, Св. Цит. съч.

Тази борба се оказва затворен кръг, тя го принуждава да използва превъзходството си над другите като оръжие, неизменно насочено спрямо очертания от предразсъдъци и фалшификации образ на Месия, който буквално застава между неговата същност и социалната ѝ реализация; тази борба е и това, което го обезкуражава и огорчава. Като типичен герой на страданията Иешу е непрекъснато разкъсван от мъчителен вътрешен диалог и въпреки външната му убеденост и убедителност неговото мислене е алтернативно. Съмнението в собствената правота, угризението, самоприсъдата съвсем не са чужди на неговия дух – и именно чрез тях романът постига своето съвременно звучене. „В болен свят се роди ти – казва Душата на Иешу – и в гнил въздух те осъдиха да живееш: това е твоята беда.“ Сам той осъжда този свят, ала неговата присъда е и самоприсъда: „Аз осъдих света. Затова Ме осъди душата Ми днес. Аз бях казал: „Не съдете, за да не бъдете съдени!“ А цял живот самин съдих и осъждах. Но днес Душата Ми се възправи да Ме съди: безпристрастна бе присъдата ѝ, затова Ме уплаши.“

В последните си вътрешни монолози Иешу открива, че като човек сам той има нужда от състраданията, което е отричал, че волята му се разпада. И не само чуждата, но и своята вина изкупва той на кръста – вината за това, че е презрял човешкото в себе си. „Аз презрях човека и неговия брак – и духовното безплодство Ме разсипа на прах“ – това са думи, които Месията произнася на кръста, последните преди вопъла: „Елохи, елохи, Лама Сабактани!“⁸ Така свръхчовекът, самопровъзгласил се за бог, в последните си мигове изстрадва своята гордост – и в своите страдания прозира величието на човешкото.

Връзката между този лиричен роман и нашето собствено парещо настояще – и то именно нашето, а не това на съвременниците на Николай Райнов – се състои именно в драстичната разлика между хуманистичните идеи на Иешу и социалната роля, коя-

⁸ „Господи, Господи, защо си Ме изоставил?“

то обществото на юдеите отрежда на своите избраници. Решаващо за това, дали Иешу е Месия или не в очите на хората, или точно на кастата, която е овластена да изразява еврейските интереси, се оказва именно социалното очакване. Митът за Исус такъв, какъвто функционира в неговата собствена съвременност – и какъвто се е формирал преди неговата поява, – е много различен от нашата представа за древните митове и в някакъв смисъл много близък до социалните митове на двадесетото столетие.

За Николай Райнов не е важно само това, че образът на очаквания Месия, насилствено налаган върху реалния Иешу, е кастово разслоен; че той е един в съзнанието на фарисеите и садукееите, друг в това на социалните низини и трети примерно в очите на последователите на Йоканаан Магид. По-важно за него е, че всяка от тези версифицирани представи е лишена от тоталността на идеала, проповядван от Иешу, както и от трансценденталната духовност, до която той се домогва и в чийто символ е призван да се превърне. Царството Божие като общ дом на обичащи се хора е непостижимо за онези, които мислят в ограничаващите понятия на социалния мит. Така еврейското общество се оказва микромодел на онази действителност, срещу която въстава авторът – а именно обществото, което е буквализирало, догматизирало и обездушило собствените си идеали, което ги е впрегнало в прагматичността и не може да прогледне отвъд нея. Иешу като медиум на всеобщата, свързваща всичко и всички духовност се оказва възправен срещу собствения си иконичен образ, създаван в течение на векове от вкостенени и изопачени месианистични очаквания, залегнали в еврейската митология, която на свой ред е престанала да бъде митология и се е превърнала в система от абсурдни догми, в затворено и покорно, схоластично и манипулиращо личността социално битие⁹.

⁹ Впоследствие църквата вторично ще наложи своя догмат върху образа на Исус и неговото слово – и ще го изопачава и вкостенява с цел да го пригоди към нуждите на всяка следваща епоха. В този смисъл еретичният заряд на този роман може да бъде тълкуван и като защита на автентичната религия от църквата.

Конфликтът между живото слово на Иешу и стереотипите на социалното очакване, крепящи духовно убогото масово битие на един поробен народ, е един от основните конфликти в романа. Разминаването между живия човек и иконичния му, създаден от пророците двойник предопределя както негативистичния патос на неговите послания, така и неговата собствена съдба. В крайна сметка читателят затваря тази книга с убеждението, че Исус е бил разпнат не за да изкупи първородния грях и не примерно по волята на римския прокуратор, а *просто защото не е бил такъв*, какъвто се е очаквало да бъде; просто защото личността е отхвърлила принудата на социалното очакване, измамила е предвижданията на овластената каста, изравнили Месията и „законника“, тоест духовния диктатор.

Попаднал в едно общество, поставило скрижалите над идеите, едно общество, чиито духовни жестове са придобили формално-култов, изпразнен от съдържание характер, Иешу е жертва на собствената си неспособност да се приспособи към него, на духовния си максимализъм и радикалния си отказ да се съобразява с изискванията на социалната мимикрия. Пророкът на Царството Божие се оказва по необходимост включен в полемиката със съществуващия духовен и обществен ред и неговите протагонисти – ред, обоснован от техните реални и често пъти нечисти интереси, моделирал и йерархизирал всички сфери на идеалното, така че те да гарантират запазването на статуквото и неприкосновеността на управляващата каста. За еврейската духовна аристокрация очакването на Месията е необходимост, опора на властта, то е внедреният в общественото съзнание идеал, който им върши работа само докато *още не е постигнат*. Тъкмо тази негова непостижатост им позволява да запазят своята съвсем реална светска и духовна власт на жреци, обслужващи самия идеал, правещи се, че проправят пътя към неговото осъществяване.

С появата на Исус тази непостижатост е заличена, самият идеал – непосредствено близък и реален – се е превърнал вече в опасност. И жреците се обръщат срещу своя собствен бог, мъчат

се с всички сили да докажат, че това не е той, че става дума за узурпатор и самозванец – и в крайна сметка го унищожават. Същността на Кайафа и неговите приближени – такава, каквато е представена от Николай Райнов – е същност на *социалната демагогия*, фалшифицираща идеалното тъкмо за да го отстрани от пътя си, и манипулираща чрез тези си фалшификации общественото съзнание – и разбира се, всяка от тези манипулации бива представяна като необходимост, като дело, извършено в интерес на народа.

Несъмнено Иешу бар Иосеф е онзи трагичен герой на нашето време, осъзнал своя отказ от представата за света като тотална система от йерархизирани принципи и правила, в които лутащото се съзнание намира закрила и опора, и едновременно с това осъзнаващ и невъзможността да изведе божественото от самия себе си и да го превърне в свръхиндивидуална категория. Светът, доскоро цялостен благодарение на ограничаващата система от навици и правила, неочаквано се оказва разломен, липсва му обединяващата гледна точка на всепознание и всеопрощение (все едно дали ще я наричаме Бог или не), единствената опора в него се оказва индивидуалната душа – ала тя сама по себе си не е реализация на божественото, а само потенциална възможност за такава реализация.

Иешу бар Иосеф проповядва новото верую: Бог е в нас; светът е добър, а ние го правим лош; Царството Божие е на земята; духовната победа е в надмогването на личностното. Ала това верую още не е вяра – невъзможността то да бъде наложено на другите, тяхната неспособност за възприемане болезнено уязвява самите тези на Иешу и предизвиква мъчителни колебания. Той не само се колебае, но и докрай не може да реши дали се самообрича се или е обречен; дали е демиург или само медиум на това верую; той ли го създава или от неговите уста се отронва Божието слово; божественото ли говори в него или неговата сянка. Без тези съмнения той би бил едва ли не брат близък на Ницшевия Заратустра – ала с тях духовното му поведение е по-скоро сродно

с това на героите на Достоевски. Отрицанието за Иешу не е достатъчно условие за автентичност на личността – редом с него се откроява свръхусилието да се утвърди едно светоусещане, изпреварило времето си – при това с ясното съзнание за неприложимостта му в тоталния (и единствено стойностен в очите на героя) смисъл на думата.

От друга страна обаче, на много места в романа можем да доловим как отречената Божия надвластност бива заменена с универсалност от нов тип, изразена вече не чрез персонифицираната, външна спрямо човека и същевременно създадена с оглед неговите интереси фигура на Йехова, а чрез усещането за абсолютната взаимозависимост и пълното взаимопроникване, чрез чисто духовната, надрационална и свръхиндивидуална съотносимост между човека и всичко съществуващо. Например на риторичния си въпрос: „Що сътвори светът до днес?“, Иешу отговаря: „Не сътвори свръх себе си Бог.“ Тази божественост, която не е свръх света, а е равностойна и равнозначна нему, и е всепроникваща в него и всеобитаваща го, означава универсум извън сферите на личностното и на интереса, универсум без маската на индивидуализираното божество, Бог като надисторическа, свръхетическа и свръхетническа категория, напълно деконкретизирана, обемаща всичко и всички. Тази концепция, намираща се вече отвъд границата на Платоновия идеализъм и по-близо до източната философия, бележи търсенето на ново, по-фино и по-духовно единство, което да замени отречения, персонифициран и крепен от „заповеди“ и догми бог на израилтяните.

Този стремеж към тълкуване на света като универсално и всеобщо духовно пространство проличава особено ясно в случаите, в които Иешу влиза в полемика с представите за света като територия, подвластна на персонифицираното божество и управлявана по неговите закони. Според него Бог не трябва да бъде търсен в небето, тъй като „не е за вяра никой бог, що лежи толкова високо“, също така „за съмнение са всички друмове на вярата, щом се отделят от земята и сърцето“ и „не е за вяра небесната

пътека, шом дели човека от душата му“. В сцената с Откровението (което обаче е откровение на неговата душа, а не послание от Йехова) Божията същност се тълкува по следния начин:

Онези, които Ме виждаха в билката, камъка, звяра и човека, не са изгубени, защото в живота Ме диреха: ала тъмното постигане на първите хора не разбра, че Аз съм живот на канарата, на цветето, на звяра и човека – а помисли, че самата вселена е бог – и почна да вае бога в образи, които виждаме по земята. – Аз съм тайната на живота, Скритото, що движи вселената – Едното, пръснато навред.

Характеризирайки учението на Иешу, Луканус Иустус казва следното:

Той учи, че за всички има един бог – и този бог трябва да бъде търсен по духовни пътеки... с постепенно пречистване на душата.

Сродни са и думите на самия Иешу:

... Духът на бога и духът на човека – са едно. Два духа няма. Един е духът на всички хора. И – той е едно с духа на бога: онзи който се е въздигнал до духа, живее ведно с бога. Той е син на бога.¹⁰

Следователно да бъдеш „Божи Син“ не е нещо предопределено – то е висша степен на духовно съвършенство, достъпна за

¹⁰ От тези думи практически следва, че ставането Божи Син е нещо като просветление – точно както според будизма всеки може да стане Буда. Другият и изключително важен извод е, че в най-дълбоката си същност всичко е едно – като това едно отговаря на практически непреводимото будистко понятие „шунята“ (най-често превеждано като „празнота“). Освен това тези редове (а и много други такива) достатъчно ясно показват, че крайната точка на дуализма на Николай Райнов е тъкмо недуалността.

всеки човек. Всеки може да се въздигне до духа и да се изравни с Иешу – по същия начин, по който според дзен-будизма всеки може да стане Буда. Тази будистка концепция се подкрепя и от пътищата, по които трябва да се търси съвършенството – например според Иешу: „колкото повече свое отхвърля човек, толкова по-близо стига до царството небесно... трябва да се изтрият вси образи, ако желае човек да стигне до най-скритото, що отбягва въплътяване в образ. Бихме ли го търсили в душата, ако беше достъпно за окото? Бихме ли го търсили в мълчание, ако можеше да се чуе?“¹¹

И така – индивидуалистът Николай Райнов проповядва духовно усъвършенстване чрез отказ от личностното и индивидуалното. Ала парадоксите не свършват дотук. В непрестанно прозвучаващите метафори, тълкуващи Разпятieto в духовен смисъл, си пробива път един нов мотив – Иешу е не само проповедник на нова вяра, той е и изкупител – и то изкупител отново в най-висшия смисъл на думата: той не толкова оправдава човешките грехове чрез своята саможертва, колкото приема върху себе си човешката болка и вина, при това съвсем независимо от шансовете си за успех. В откровението на душата неговият вътрешен глас мълви:

Ти трябва да приемеш на своята плът всяка язва, а на душата си всяка вина! Готов ли си да отидеш на мъка, разпятие и смърт за грехове на непознати? – Ти ще видиш, че душата Ти става блудница, митар, злодеец и похитител: не ще ли се погнушиш от своето дело? Готов ли си да приемеш смърт – дори когато знаеш, че никого не ще изкупят Твоите страдания – и мъките ти не ще спасят ничия душа?

Проблемът за изкуплението е централен в „Между пустинята и живота“. В Светото писание Исус изкупва първородния грях на човека – грях спрямо Бога. В трактовката на Николай Райнов

¹¹ В този пример отхвърлянето на „своето“ е идентично с отхвърлянето на аза в будизма – като обусловена от външни влияния и случайни фактори, изцяло въображаема същност.

и тук нещата са гротескно преобърнати: Иешу изкупва не друго, а *греха на самия Йехова*. Именно в този грях е пресечната точка на християнството с будистката философия: грехът на единния бог се състои в това, че е разпаднал своето единство, че е създал видимия свят, света на измамата. Това личи особено ясно от един фрагмент, в който Николай Райнов е възплъттил своята концепция за мисията на Иешу и чрез това – за духовната мисия на човека въобще. В този текст, различен дори стилистично от останалите, сътворението на света от Бога и спасението на духовното в света от Божия Син се интерпретират като два противоположни процеса, чиято единствена обединяваща точка е саможертвата. Практически божественият творчески акт и спасителният акт на Иешу са два метафизични модела на духовна активност, които се взаимозключват, но и се допълват взаимно, оформяйки вечния кръговрат на превращенията между дух и материя.

Странното всъщност е, че сътворението на Вселената, оформянето на тоталната материална субстанция се тълкува не като демиургично, а като изцяло *деструктивно* действие. Бог не сътворява света, оставайки външен и надвластен спрямо него – Бог се разпада, за да сътвори света:

Видях как Бог разбива себе си в безчисли образи, та създава света. Тогава Бог стана дух, а духът стана камък. И Бог се вкамени, та се появи светът като мраморен мъртъв истукан на Бога... Видях как Бог разломява себе си на късове, та твори небе и земя. Небесният хляб стана мраморни трохи, а духът умъртвя. И Бог потъна в множеството на създадените души, та се яви светът, изгубил спомен за Бога. Видях как Бог разсипва себе си на капки, та създава души и тела.

Едва ли можем да кажем, че вещественото – този „мъртъв истукан на Бога“ – е уместно да се тълкува в Платонов смисъл – като сянка на божествения дух. Създавайки материалното, Бог изгубва своята идентичност като висше и обемащо всичко същество, току-що създаденият свят вече не е в неговата власт, раз-

късват се връзките на неговото цялостно, обуславящо нещата присъствие – и вследствие на това разпадане създаденият свят е sluчаен, необусловен, хаотичен: онова, което е било дух, закърнява в оковите на материалното. Така Бог се оказва разпръснат, разпаднал, мъртъв¹² – чрез своя творчески акт той се жертва, за да създаде онова, което го отрича. Именно тук (и единствено тук) ще срещнем думите „Бог е мъртъв“, но те не могат да се тълкуват в ницшеанския смисъл на думата. Бог е мъртъв не защото е надмогнат или защото е станал излишен като онтологична предпоставеност на света, а защото сам, чрез своя греховен сътворяващ акт е погубил изначалната си и единствено означаваща го цялостност:

Бог е мъртъв – стиснат в недрата на подземни скали, вкопчан в тъмните сокове на корените, разтопен в черните вълни на подземни реки, разсипан в гневната кръв на вихрите, прегърнат от зловещите пръсти на морското дъно... Бог плаче в човешкия поглед, търси отново себе си, бори се с оковите, що му е наложила земята, зове с хленч и хлипане своята разбита воля и плаче за изкупление. Той спи, заровен в тъмната гробница на сърцето, и чака ръката, която ще го възкреси.

В този пространен монолог на Иешу се чувства не само болка по изгубеното единство и прозрение, че „всичко видимо е измама“, но и пряко изразена увереност в същността на собствена-та му мисия – мисия спасителна и преди всичко изкупителна, но отново неортодоксална: той се чувства призван да изкупи не първородния грях на човека, а греха на самия Бог: „Да, Аз се родих, за да изкупя Бога от греха на възплътването: Бога се родих да спася от прегръдките на лъжливото създание. Над мен тежи непосилна участ: да превърна камъка в дух – там е моят друм.“

¹² Би могло да се използва и още една метафора, при това намекната от Николай Райнов: Бог е окован – окован, или дори вграден, в материята, която сам е създал.

Накратко казано, пътят на Иешу е обратен на този на Йехова: той трябва да изтръгне духа от материята, да *сътвори отново* разпадналата се божественост – при това също тъй жертвайки себе си, раздавайки, разпилявайки себе си: „Аз трябва да разлома своята плът като Небесен хляб и троха по троха да я раздам на света... Аз трябва да разлея своята кръв като Небесно вино и капка по капка да я раздам на света...“ Така и той, подобно Бог Отец, разгражда себе си, но не за да сътвори материалната множественост на вселената, а за да изтръгне и възвиси отново погубения в това сътворяване единен дух – т.е. отново да сплоти разпръснатата и омаломощена в отделните души божествена сила. Тук се крие истинското и окончателно синтезирано послание на романа – смъртта на създаващия бог и неговото възкресение чрез изтръгването на духа от материята затварят кръга на вселената, обединяват духовното и вещественото, тленното и божественото – и това обединяване е достъпно само чрез въздигането на човешкия дух, чрез нравствеността и хуманността, синтезирани в най-висшата формула: „Бог е любов“. И именно тук става ясен непрекъснатият повтореният се в тази книга рефрен, според който Бог е в самите нас и според който Божието Царство е тук, на земята – и светът не е лош сам по себе – си, лош го правим ние – хората. Дословно думите на Иешу са следните:

Съвършен е светът, ала ние го правим зъл. Добър е животът, но нашите лоши очи недовиждат, та ни изглежда и светът лош. Нашият весел поглед трябва да промени света. Нашият усет към добро може да го промени!

Безспорно в тези думи се пречупва и веруюто на самия автор – ала ще сгрешим, ако видим в тях само наивна проповед. Тези, към които Иешу отправя своето слово, просто не го разбират – и тяхното неразбиране е другата основна линия, която Николай Райнов подчертава в романа. Не случайно вътрешният глас му нашепва следните пророчества: „Ти ще умреш неразбран от тях и някой друг отпосле ще измисли хубава като небето лъжа за

Сина Божи, а те ще му повярват. Той ще разкаже, че Иешу бар Иосеф е бил хубавец и роден от царски потомци, умрял за изкупление на другите и проповядвал кротка, смирена и благородна мъдрост.“ Една от основните и смислово натоварени дилеми в романа е свързана с неразбирането, с безсилието на словото да проникне през стената на привичността, с противоречието между казаното и разбраното. Например Иешу винаги говори със съзнанието, че не го разбират: съмнението в комуникативността на собственото му слово се долавя почти във всеки негов езиков жест. Особено важен момент е аргументацията му по отношение на това, защо тогава говори той – след като прозира дори и бъдещето на своите думи, тяхната предстояща фалшификация. Но словото е сътворяване и Иешу е творец, а според Николай Райнов проблемът за приложимостта на сътвореното не трябва да се превръща в преграда пред творческия акт: творчеството е спонтанно, мъчително, неизбежно освобождаване на родената в духовна борба истина. Ето защо Иешу казва: „Всяка нова истина, узряла в душата Ми, Ме пърли като огън – и аз трябва да ви я дам, без да се питам имате ли съкровищница за златото Ми.“

Независимо от това обаче Иешу достатъчно болезнено съзнава, че другите тълкуват превратно неговите притчи. Твърде остро се открояват разликите между неговата реч пред другите и неговата реч пред себе си – разликата между убеждаващия и съмняващия се в правотата си човек. Това са два различни езика – месианският и изповедният: езикът на откровението, търсец въздействие чрез експресивни средства, и мъчителният вътрешен диалог. Между тях съществува напрежение, прехвърчат искри – във върховни моменти двата езика се смесват. Една от неразрешимите дилеми е тази за убедеността: Иешу е убеден в неправотата на другите, но убеден ли е в *своята* собствена правота? Убедеността на околните пък се крепи само върху повърхностния пласт на неговите проповеди, върху тяхната произволна интерпретация: например върху надеждата, че в отвъдното Божие Царство тъкмо те ще бъдате духовни големци – а точно срещу такива „отвъдни“ представи

всъщност се бори Иешу. При това тяхната убеденост (дори и тази на учениците му) трае само докато словото му запазва своите непосредствено въздействащи способности: визията на мъченичеството, на разпнатия Иешу предизвиква не преклонение и решимост да се продължи неговото дело, а разочарование.

Едва по-късно, вече придобило мъченически ореол, неговото слово ще си възвърне нявгашната мощ, но не и предишната бистрота и неприкосновеност – то ще загуби автентичността си, ще се покрива с дебели пластове облепващи го значения; истината за Иешу ще се превърне в успокояващата, обнадеждаващата и преди всичко търпяща в себе си догмата лъжа за Исус. Иешу е способен да убеди другите в своите истини, но не и да направи тези истини тяхна същност: те схващат само повърхностния, буквалния пласт на неговите притчи, а не това, което се крие под него – и което категорично помита представите за човека като марионетка на Божията промисъл. Парадоксът тук се състои в това, че Иешу непрекъснато изтъква човешкото в себе си, отказвайки правомерността на всякакви знамения и прочее божествени намеси, непрекъснато подчертава, че неговият бог е богът на духа и неговото място е не на небето, а в душата на човека. Вярват му обаче само благодарение на легендата за неговото безсмъртие, доверяват му се благодарение на предварителната схема за собственото му битие, създадена от пророците – иначе казано, *стереотипът изяжда живия човек*. В крайна сметка Иешу е не победител, а *победен*, той е жертва – но не като изкупител на първородния грях, а жертва на ограничаващата и скована система, която го обгражда; неговото слово ще премине през хилядолетията, ала без да бъде разбрано докрай. То също ще бъде пожертвано и тази жертва е не по-малко жестока от съдбата на Исус – всяка съвременност ще изтръгва от него, фалшифицирайки го, това, което ѝ е удобно да чуе.

Най-вероятно именно тази истина се стреми да подчертае Николай Райнов с радикалния си апостроф на Новия завет – и не можем да отречем, че това е една колкото историческа, толкова и

съвременна истина. В този роман всъщност спорят божественото като форма, ритуал, тотем – и божественото като духовно съществуване; оспорва се старият Бог – Богът на закона и подчинението, в името на новия – Бога на бунта и упованието в себе си. И тук, както във всички книги на Николай Райнов, посланието е едно: да се създаде нов свят и нова мотивировка за човешкото съществуване, основана на разкрепостената духовна мощ, а не на нейното насилствено оформяне от наследени навици, предразсъдъци, тотемите и табути: „Ново означение на Царство Божие ви давам и нова смисъл на Царство Небесно ви вещая: в душите ви ще изгрее слънцето на това Царство и очите ви не ще го зърнат, ако се не обърнат навътре.“

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Този текст беше отчасти написан и публикуван преди повече от седемнадесет години – под формата на предговор и коментари към том първи от „Съчинения в пет тома“ на Николай Райнов (1989). За съжаление от петте тома, които подготвихме заедно с Александър Йорданов, излязоха само два – след което „Български писател“ спря изданието. В крайна сметка подготовеният предговор към том трети излезе като следговор към романа „Между пустинята и живота“, издаден през 1994 в изд. „Хемус“. Повечето от тези текстове са основно преработени и редактирани с днешна дата – а повече от половината от целия текст е написан в първите месеци на 2007. Вероятно някакви стилистични различия между писаните тогава и писаните сега глави са забележими – все пак 17 години не са малък срок; да не говорим, че става дума и за съвсем различна социокултурна ситуация – сега може да се напише всичко, при все че все по-малко хора се интересуват от това – тогава не можеше.

Този текст би трябвало да съчетава опита от критическите прочити на Николай Райнов от времето преди промените с опита от времето след тях. Не ще и дума – през тези 17 години излязоха немалко пълноценни изследвания за Николай Райнов: достатъчно е да се споменат текстовете на Димитър Аврамов, Тончо Жечев, Светлана Стойчева (която е и автор на единствената монография за него, излязла в този период¹), Александър Йорданов, Изабел Врина, Владимир Трендафилов и много други. Когато

¹ Ако не включим към същия период и „Книга за Николай Райнов“ на Велика Андрейчева, излязла в самото навечерие на прехода – през 1989 г.

сглобявах и дописвах настоящия текст обаче, няхах усещането, че отношението към този автор е кой знае колко променено. Сякаш самата литературна история си бе отмъстила за шокиращата му различност, за способността му да пише не като другите и за дразнещата неприспособимост на неговата фигура към всякакъв тип литературноисторически клишета. И може би всеки нов текст за Николай Райнов би трябвало преди всичко друго да оправдае и смисъла на собственото си написване; сиреч да отговори на въпроса – смислен и значим писател ли е той или е просто графоман с екзотично литературно поведение и теософски залитания; уместно ли е неговото присъствие в този крайно неустойчив и непрекъснато подменян пантеон, назован българска литературна класика, или трябва априори и веднъж завинаги да го изгоним оттам; говорят ли *днес* неговите текстове или са безнадеждно девалвирани както като послания, така и в стилистично отношение. Или – по-иначе казано – нужен ли ни е изобщо Николай Райнов, когато мислим парадигмално българската литература и се опитваме да обясним това-онова от нейното развитие, или можем просто да се отървем от него, като го оставим в някое позатънтено ъгълче на литературния си музей?

Поставям ребром този въпрос поради две причини. Първата е, че литературната ни история е в дълг към този писател поради начина, по който бе интерпретирана неговата фигура и неговото литературно дело през откровено ненормалния за същата тази история период, продължил от 1944 до 1989 г. Вероятно не без връзка със стремителната партийно-литературна кариера на сина му Богомил Райнов, на него му се размина горчивата литературна съдба на фигури като Атанас Далчев или Владимир Василев. Но тъй като неговите текстове и неговата естетика драстично се разминаваха с критериите на пролетарското изкуство, той бе, първо, публично разкритикуван по павликморозовски, а след това – оставен сред помнените и признаваните български литератори, но сред онази особена тяхна категория, при която протоколният характер на това помнене и признаване ги поставя директно на конвейера

на забравата. Post mortem беше и като че ли *подменен* – авторът на конкретни текстове и на десетки книги се превърна в „тютюневия човек“, в една мемоарно обговорена фигура за (авто)биографична употреба. Начинът, по който бе четен и мислен, отдаваше по-голямо значение на това, как си е пил виното с Вапцаров, отколкото на това, какво е искал да каже с прозата си – и неизбежно кулминираше в извода, че бил почнал от мъглявините на романтизма и символизма, но после бил намерил „верния път“.

Втората причина е, че най-дългата студия за Николай Райнов, писана през целия преход и отпечатана още в самото му начало, предлага именно от гледна точка на прехода и на осъзнаването на литературата ни най-сетне да го положим там, където му е мястото и където му се полага като един не особено значителен и донейде неграмотен, ала самовлюбен и комплексирани автор, мимикриращ в сфери, от които нищо не разбира; автор, който си е позволил две фатални предизвикателства – да не бъде интересен и да не бъде актуален. Става дума, разбира се, за студията на Владимир Трендафилов „Явлението Николай Райнов“², чийто основен извод метафорично сравнява писателя с опасен вирус: „Националната ни култура всъщност се *защитава* от явлението Николай Райнов и отказва да го приеме в себе си, страхувайки се, че ако ѝ бъде присаден, този несвойствен елемент ще я разруши отвътре.“ Други негови колоритни изводи са – че литературата „изпълнява за съзнанието му и компенсаторна функция“³; че е „заседнал в предверието на духовния свят и в предверието на българската литературна класика“, че е производител на „полуфабрикатни митове“ и прочее. Тъй като съм взел отношение към тази публикация на днешния професор и доблестен сътрудник на в. „Труд“ още към момента на излизането ѝ⁴, няма да повтарям

² Трендафилов, Вл. Явлението Николай Райнов. // *Лит.* мисъл, 1991, № 8.

³ Компенсаторна – защото произхожда от бедно семейство и е търпял много лишения в младите си години.

⁴ Вж. Сугарев, Е. Игра на карти с дявола. // *Лит.* мисъл, 1991, № 8.

аргументите си против застъпването в нея тези⁵. За сметка на това обаче се чувствам длъжен да оправдая появата на своя текст и да обясня *защо съм го написал* – сиреч защо смятам, че Николай Райнов е нещо повече от опасен бацил в литературата ни, от който на всяка цена трябва да се „защитаваме“.

Ще започна от най-очевидното: в цялата ни литература на ХХ век няма енциклопедична фигура от мащаба на Николай Райнов; няма литератор, който да е имал възможността да налага своите визии за света, покривайки едновременно толкова много и толкова различни сектори от изкуството и хуманитарното познание. Нека все пак припомним: освен че е едновременно прозаик, поет, есеист, публицист и дори драматург, Николай Райнов е още и художник, теоретик и историк на изобразителното изкуство, литературен и художествен критик, един от първомайсторите и класиците на българската детска литература, автор на естетически програмни статии, историк на литературата, редактор на няколко издания от културната периодика, дългогодишен преподавател, професор и академик, един от най-интересните български лектори, преводач, калиграф, етнограф; той освен това е теософ, масон, ко-масон и какво ли още не. В нито една от тези сфери присъствието му не е случайно и сътвореното от него не е плод на любителски опити. Това е и един от много малкото прецеденти въобще в културната ни история, при който теория, критика и художествена практика се преплитат и покриват – и творческите послания имат ярко изразен полифоничен и интердисциплинарен характер, а такива прецеденти са важни за осмислянето на всяка национална култура.

В историята на литературата ни от първата четвърт на миналия век Николай Райнов има една особена и уникална функция, която без неговото присъствие или би липсвала изобщо в

⁵ Които обаче – държа да подчертая това – имат същата валидност и същото право на съществуване, каквито и противните: просто в литературата няма истини от последна инстанция.

литературната ни история, или присъствието ѝ би било смътно и незначително. Става дума за една тенденция, която може да бъде проследена в глобалното развитие на литературата на модернизма – от късния романтизъм и сюрреализма: използването на митологичното като градиво, подлежащо на свободно трансформиране и модифициране, и като основен носител на художествените внушения.

В един по-тесен контекст това използване на митологичното минава и през езотеричното познание и през осмислянето на света като творение на универсалния дух и като флуиден, преливащ се и единен в най-дълбоката си същност духовен феномен, чийто медиум е словото. Тази тенденция съществува и в историята на българския модернизъм, но само чрез имената на двама автори: Николай Райнов и Иван Грозев. Без тях тя би липсвала – и при общо взето импресионистичния и съсредоточен повече върху художествената форма характер на българския модернизъм тази липса би била повече от осезателна.

Николай Райнов е уникален и там, където е пределно радикален – неговите естетически виждания, както и неговият специфичен експеримент с езика принадлежат към тези сфери на уникалност. В контекста на тогавашния ни литературен живот неговите програмни естетически статии изграждат мостове между символизма и авангарда и между сецесиона и експресионизма в живописата. В своите най-дълбоки пластове обаче визиите му за „декоративния стил“ в прозата и въобще за декоративното в изкуството предполагат нещо повече: превръщането на самите художествени средства в непосредствени изразители на духовни феномени. В този смисъл Николай Райнов, въпреки че не се ангажира с нито една от школите на модернизма и авангарда, на арената на естетическите борби си партнира равностойно с Гео Милев и Чавдар Мутафов – както с естетическите си програмни текстове, така и със собствените си езикови експерименти, които, ако бъде надмогнат първоначалният стрес от тяхната *извънредност* и енигматичност, биха могли да бъдат разчетени като

едни от най-радикалните и същевременно най-интересните в цялата ни литература.⁶

Една от най-важните – а може би и най-важната характеристика на този автор – е неговият категоричен акцент върху битието като територия на духа, и то на универсалния дух, лишен от наивистични теократични идентификации; на духа като всепроникваща и всеобемаща ни енергия, от която всички сме част и едновременно с това сме нейна проява, нейно слово. Николай Райнов успява и тук да е различен – и то много различен от литературната традиция, която в случаите, в които отхвърля гнета на материалното в името на духовното, има предвид индивидуалната душа и нейните психологически и емоционални аспекти. При него е много различно – духовното е скритата същност на човека и същевременно невидимата субстанция, която създава, крепи и движи света, – и човек постига духовно битие, като надмогне себе си, като се надмогне над страсти и алчни амбиции в материалния свят, като се усети част от Едното и Всеобщото.

Това светоусещане предполага по необходимост и различна от традиционната гледна точка към универсума. Не ще и дума – Николай Райнов е вярващ автор, освен това не можем да пренебрегнем факта, че една голяма част от текстовете му са изградени върху религиозни сюжети. Тази вяра обаче не е вмъкната в решетката на утвърденото и задължителното, тя не е закотвена към никакъв канон. Тя е вярата на търсещия, на оспорващия каноните и тяхната вкостеняваща власт, убиваща същността на религиозното. Тя е вярата на този, който вижда своя Бог не в небесата и не по църковните икони, а в собствената си душа.

В българската не особено пристрастна към религиозното литература Николай Райнов е сред малцината, които акцентират вър-

⁶ Подобно разбиране не предполага тези експерименти да бъдат продуктивни с днешна дата. Става дума за самостоятелното осмисляне на словото като творчески материал вън от всякаква негова комуникативна функция и връзка с реалността, за сътворяването на категориално различен „свой“ свят от словото и чрез взривяването на обичайната му функция да назовава.

ху божественото като същност на човека. Различното при него обаче е тъкмо в отказа да го търси извън човека и човешкото, да види Бога като надвластен и всевиждащ, като разполагащ със съдбата на всеки от нас. Поради това Николай Райнов предлага и различна парадигма за личността, за нейните възможности и роли в различните исторически и житейски ситуации. В неговия контекст личността обладава свободна воля и всеки гради живота си чрез собствените си постъпки, ала постига идентичност с божествената същност на света (а следователно и със себе си) по пътя на себенадмогването, страданието и състраданието, достъпни само през отказа да поставяш това егоистично, ограничено „аз“ над другите, в центъра на вселената. Това е тежък, лутащ се път, изпълнен с грешки и грехове, за които изкуплението е възможно, ала и то минава през осъзнаването и изстраждането. Затова ще си позволя отново да повтора думите му от предговора на неговите „Вечни поеми“: „Човек не е хубав нито паднал, нито гордо възправен. Хубав е – когато се възправя.“ Именно това възправяне ни показват неговите книги, тъкмо поради това той е важен за мен автор, а – надявам се – и за мнозина други.

Могат да се посочат още много аргументи и примери за неговата значимост, но като че ли и изброените тук са достатъчни, за да станат видни мотивите, тласнали ме към този текст. Обикновено заключението на една монография окръгля направените в нея изводи, оформя тяхната рамка, изобщо прави нужното, за да почувстваме текста като една завършена цялост. Няма да направя нищо подобно, защото според мен за никаква подобна цялост не може и да става дума – за такава биха ми трябвали години още работа и неколkokратно по-голям обем. Написаното тук е по-скоро нещо като записки по Николай Райнов, нещо като *отваряне* на свързаните с него естетически и литературноисторически проблеми, а не затварянето им чрез изчерпателни анализи и направени въз основа на тях изводи. То се опитва да демонстрира една възможна оптика към този автор, която би го показала в доста по-различен ракурс, отколкото обичайната. Мисля,

че такива опити, колкото и проблематични да са, имат смисъл – чрез тях единствено можем да стигнем до един нов прочит на литературната ни история, от какъвто – струва ми се – отдавна се нуждаем.

СЪДЪРЖАНИЕ

Едвин Сугарев

**Николай Райнов –
боготърсачът богоборец**

Рецензенти: ст.н.с. д-р Цветанка Атанасова,

доц. д-р Светлана Стойчева

Редактор: Пенка Ватова

Корица: «Карина М»

Печатни коли: 16 1/4

Тираж:

Цена: лв.

Издателство «Карина – Мариана Тодорова»

Тел.: (359 2) 9299299

e-mail: karinam@bulinfo.net

Печат: «Изток – Запад»™

МЕЖДУ МИТА И РЕАЛНОСТТА / 5

СИМВОЛНО-МИТОЛОГИЧНАТА ОСНОВА
В ПРОЗАТА НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ / 46

ДЕКОРАТИВНИЯТ СТИЛ / 67

ДИЛЕМИТЕ НА ДУАЛИЗМА / 98

ТАЙНИТЕ, ЗАГАДКИТЕ И ПРИКАЗНИЯТ СВЯТ / 130

ИСТОРИЯТА И ЛИЧНОСТТА / 160

ПОЕТИЧНИЯТ ПАНТЕОН НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ / 187

ПРОСТОТАТА НА РАЗКАЗВАНЕТО
И СЛОЖНОСТТА НА СЪВРЕМЕННИЯ ЖИВОТ / 200

ИЕШУ БАР ИОСЕФ,
ИЛИ РАЗПЯТИЕТО НА СЪМНЯВАЩИЯ СЕ ДУХ / 225

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ / 250

СЪДЪРЖАНИЕ

Едвин Сугарев

**Николай Райнов –
боготърсачът богоборец**

Рецензенти: ст.н.с. д-р Цветанка Атанасова,

доц. д-р Светлана Стойчева

Редактор: Пенка Ватова

Корица: «Карина М»

Тираж:

Цена:

Издателство «Карина – Мариана Тодорова»

Тел.: (359 2) 9299299

e-mail: karinam@dir.bg

www.karinam.com

МЕЖДУ МИТА И РЕАЛНОСТТА / 5

СИМВОЛНО-МИТОЛОГИЧНАТА ОСНОВА
В ПРОЗАТА НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ / 46

ДЕКОРАТИВНИЯТ СТИЛ / 67

ДИЛЕМИТЕ НА ДУАЛИЗМА / 98

ТАЙНИТЕ, ЗАГАДКИТЕ И ПРИКАЗНИЯТ СВЯТ / 130

ИСТОРИЯТА И ЛИЧНОСТТА / 160

ПОЕТИЧНИЯТ ПАНТЕОН НА НИКОЛАЙ РАЙНОВ / 187

ПРОСТОТАТА НА РАЗКАЗВАНЕТО
И СЛОЖНОСТТА НА СЪВРЕМЕННИЯ ЖИВОТ / 200

ИЕШУ БАР ИОСЕФ,
ИЛИ РАЗПЯТИЕТО НА СЪМНЯВАЩИЯ СЕ ДУХ / 225

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ / 250