

НИКОЛАЙ РАЙНОВ — СИМВОЛИЗЪМ И МОДЕРНИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА

РОЗАЛИЯ ЛИКОВА

1. В НАВЕЧЕРИЕТО НА ВОЙНАТА

Между нашите символисти Н. Райнов влиза в литературния живот най-късно, след най-младия от тях — Хр. Ясенов. Ако Ясенов се наложи в 1911 г. в „Наш живот“ на А. Страшимиров, Н. Райнов издава своята първа книга „Богомилски легенди“ през 1912 г. с псевдоним Аноним, подобно на псевдонима на Е. Аненски „Ник-то“.

„Богомилски легенди“, както и по-късно излезлите след войните (през 1918 г.) книги „Очите на Арабия“ и „Слънчеви приказки“ разкриват една от особеностите на част от българския символизъм и на символизма изобщо — неговата склонност към екзотичното, отдалеченото по място и време, вкуса по далечното и непознатото, по странното и загадъчното; и тоя стремеж на символистите да уловят не точните контури на предмети и явления, на факти и събития, не пластиката и реалната жизнена адекватност на образите, а красотата на неуловимото и загадъчното, тайнствения допир на вечността с пищните форми и извивки на живото битие, фантастиката на приказното и чудесното и нейното сплитане с трайното в човешката душа, с магията на човешките страсти.

Странно е при тая основна нагласа на творческото съзнание, при това съзнателно насочване на погледа зад видимостта на предметния свят, към сферата на духовното, разбирано чисто идеалистически, в духа на философията на Платон и неоплатонистите, да се изключва Н. Райнов от кръга на символистите. Творческите търсения на Н. Райнов са само едно ново доказателство за способността на символизма да взаимодействува с други модернистични и немодернистични течения и стилове — с романтизма и импресионизма, с реализма и с авангардните течения на ХХв. При Н. Райнов връзката с романтизма, примитивизма, експресионизма, стилизацията и декоративността в изкуството е особено жива. Неслучайно критиците навремето (Вл. Василев, В. Пундев и др.) го разглеждат в кръга на останалите символисти, а Ив. Радославов го приема отначало като един от най-ярките символисти и го отхвърля като такъв, след като самият Н. Райнов се отказва от сътрудничество в „Хиперион“ и преминава в „Златорог“, като преди това участва във „Везни“ на Г. Милев.

С „Богомилски легенди“ (1912) се разкриват трайните и характерни особености на творчеството на Н. Райнов — интерес към източните религии, към средновековните паметници и съвременната символика. В „Предислов“ на „Легендите“ авторът изяснява както източниците, които е използвал, които са го запленили със своята художествена, духовна и философска атмосфера, така и патриотичните задачи, които си е поставил с възкресяването на неспокойната, бунтовна

мисъл на богомилите и техните писмѣни паметници. Бунтовник и еретик по душа, отлъчен от църквата семинарист, отвратен от духовници и духовна йерархия, Н. Райнов е съпричастен не на мъртвите канони и схоластика, а търси в миналото и в богомилското учение неговия бунтовен смисъл, неговото еретическо неспокойствие. Има някакво своеобразно подвижничество в желанието и умението на Н. Райнов да възкреси магията на древното българско слово, пицната фантазия, мистичните извивки на духа в древните паметници и миналото на народа, в период на нови изпитания за българския дух в началото на страшната поредица от войни, смърт и бедствия.

Изтъкани от еретичните идеи и представи на богомилите, от тяхната космогония и бунт срещу официалната християнска догматика, от сказания и притчи, от мистиката на индийски философии, от приказки и източна мъдрост, „Богомилски легенди“ като че ли целят да хвърлят мост към съкровищата на народната мисъл, да внушат трайното усещане за непрекъсваемост на времето, да създадат измеренията на чудесното в живота, да отворят вратите на съвременността към нови, чудесни светове, нереални по форма и реални по вътрешен, духовен смисъл като изкристализирани, вечни цветя на народната душа.

В предговора си авторът сам свързва своите творения с бунтовния дух на богомилството и богомилските книги: „Рожба на замисъл и буря, те обладават строгия дъх на езотерично иносказание. Излезли през време на смут и люта борба, те са пролели немалко кръв. И най-напред кръвта на тези, що са ги писали. Богомилите са умеели да мрат за мисъл.“ В тези думи се усеща стихията на богатото романтично виждане, духът на белетрист — поет по душа, вслушан в тайнствения, скрит глас на вековете. Писателят, влюбен в тайния език на паметниците, в техния шепот през вековете, историкът на изкуството, почитателят на източната мъдрост и философия иска да служи на своята съвременност не като я изобразява, а като ѝ придаде сетивата на една пицна фантазия и приказното светоусещане на други, древни времена и народи, на миналото и неговия език.

Странно е това съчетание на поета и на изследователя на миналите паметници на изкуството, на рационалното и на поетично-духовното в едно и също лице. Рационалният момент е присъщ на всички символисти, на самата поетика на символизма, отхвърляща рационалното и непрекъснатото тежееща към отвлечено-обобщителната образност и мисъл. У Н. Райнов отричането на рационалния момент в изкуството в полза на интуицията се съчетава непрекъснато с погледа на изследователя и на теоретика и с една трайна патриотична черта на цялото му творчество. Привлечен от красотата на словото, той иска да възкреси древната слава на родината ни чрез възкресяване на хубостта на словото, на писмените паметници, на спомена за богомилите.

Културно-патриотичните и историко-художествени задачи, които Н. Райнов си поставя с написването на тая книга, са в пълен синхрон с редица основни символистични идеи, с които са изпълнени неговите разкази-легенди. Това е смесица от индивидуалистични идеи, някои от тях ницшеанско обогрени, засягащи проблеми за личността и творческия дух на човека, съчетани с богомилските идеи за противоречие и борба между духовното и телесно начало, между външно предметния свят и духовните сили на живота. В тези идеи е отразен и стремежът на писателя да разкрие някои от вечните противоречия на човешкото битие, изтъкано от мъдрост и грях, любов и страдание, борба и единство на живот и смърт. Както всички символисти, Н. Райнов се стреми зад временното да търси вечните закони на човешката душа и на битието и в духа на символистичната естетика да защити духовното начало и победата на духа, да подчини творчеството на идеята за духовното усъвършенстване, да подчертае превеса на духовното над телесното.

„БОГОМИЛСКИ ЛЕГЕНДИ“ И ПРОБЛЕМЪТ ЗА ЛИЧНОСТТА

Проблемът за личността, характерен за българския модернизъм, както за неговия индивидуалистичен, така и за символистичния му период, у Райнов заема основно място и придобива своеобразна трактовка. На него не са му чужди идеите на Заратустра (на Н. Райнов принадлежи един от преводите на „Тъй рече Заратустра“) за самопревъзмогване на личността, за силната личност с духовна несъкрушимост, за нейния бунт срещу всички вериги. Идеята за свръхчовека ни среща от първите редове на предговора: „При четенето на вси богомилски сказания човек си спомня приказката за свръхчовека.“ Ницшеански идеи прозвучават от първата притча на „Богомилски легенди“ — „Цар на мрака“. През думите на сказанието се чува гласът на Заратустра: „През себе си трябва да мине живият — и да не плаче по мъртъвци.“ Символистични и ницшеански идеи се съчетават и в мотива за вечно творчество и самопревъзмогване, за безкрайно пътуване на духа през висини и бездни.

На места ницшеанските проповеди се преплитат много тясно с естетиката на символизма. Мойсей учи не само „не падайте на колене!“, но и „почитайте незнайното. . .“ и „не говорете ясно! — езикът ви да бъде притча, а словото ви — видение! Не сте родени за учители на стадо, ни за тълмачи на сънища, ни за търговци на евтими скрижали. . .“ Безспорно в ницшеанската проповед се вплитат идеите за неяснотата, внушението, за копнежа по незнайното, идеите за тайната, за задължителното присъствие на духовно откривателство, които са неотменна част от символистичната поетика и естетика.

Друг е въпросът за дълбочината на влиянието на ницшеанските идеи върху творчеството на Н. Райнов и как се срещат идеите на Заратустра с проблемите за личността в това творчество. Според някои критици ницшеанството е повърхностен слой в духовния и художествен свят на Н. Райнов. Като че ли е по-варно да се каже, че за известно време писателят е заслепен от „Тъй рече Заратустра“, но и той, както повечето символисти, възприема философията на Ницше откъм нейната художествено-поетична страна, с патоса на гордата, силна личност, свръзвайки го със символистичната жажда за нови хоризонти и висини, с ненавистта към всичко дребно, пошло и филистерско, към религиозните кумири в малките духовни мащаби. Идеите за самопревъзмогване, за бунт срещу всички ограничения на духа, уплътняват представата на Н. Райнов за личността-творец с големи духовни мащаби, с изключително духовно прозрение, с устрем към далечина, небе и слънце.

В „Богомилски легенди“ Н. Райнов повече, отколкото в по-късното си творчество, поставя въпроса за човешката личност, за нейното духовно обособяване — не спрямо другите, а спрямо самата себе си. Идеите за духовната победа над самия себе си, за духовното усъвършенствуване, за вътрешните мащаби на личността и нейното творческо начало говорят за едно връщане към активните духовни позиции на Пенчо Славейков, за едно възстановяване на активното духовно начало в символизма в разрез с елегичното примирение, с мотива за пречупени криле и полети в голяма част от нашата символистична поезия. Като че ли в тая по-късна фаза на българския символизъм духът се вдига отново към слънцето, небето и висините привличат с активна притегателна сила, земя и небе се борят в душата на човека. Но докато Ясенов, издигайки се към небето, усеща земята, у Н. Райнов мотивът земно — небесно има друг смисъл — като вечно противоречие на живота и на човешката природа; активен творчески смисъл за него има само чисто духовното начало. Това действено начало, тая духовна активност на героя сродява в известен смисъл Н. Райнов с активизма и жреческия меснапизъм на Траянов.

Случайно ли героите на Н. Райнов са изключителни личности, жреци и маги, прорицатели, гадатели, създатели на нови скрижали, пророци, които вещаят истини за душата и живота на човека, които търсят слова, звучащи като вечни истини? Самата представа за човека — неспокоен дух, човек и демон, изгонен от рая, обречен на вечни страдания, на вечно скитничество и вечно търсителство, на безспирно пътуване към далечното, на вечно изкачване и копнеж по слънцето — определят структурата на този герой, който се разкрива в точката на най-високото напрежение на духа и на мисълта, дълбаеща навътре, в себе си, в човека — не като индивидуалност, а като родово понятие, като човешко съзнание и човешка съдба изобщи.

В „Цар на мрака“ човекът, създаден от вятър, вода и пръст, е заклет със заклинанието на първия хаос. В „Каин и Авел“ отново човекът носи проклятието на бога като своя съдба и Каин е обречен на страданието да се изкачва от връх към връх, да лети от бездна към бездна. В „Три небеса“ богомилската космогония е дала на писателя материал да поддържа същото това непримирено, гордо, неограничавано от никакви прегради демонично начало.

Потърсим ли основната атмосфера на тези разкази, ще я открием в демонизма на гордия, изгонен от рая, прокълнат и непримирим творчески дух на човека. Човекът и изгоненият ангел Сатанаил се отъждествяват по дух и творчески пориви, по съдба, фаталистична обреченост, страдание, вихрен полет и творческа жажда. Човешкото и демоничното в тези разкази са в непосредствено участие и близост; човекът излиза от своите индивидуални граници, става неспокоен дух, творческо начало, стихия, жизнен и философски принцип, съдба и път, загадка, която трябва да се разкрие, мъдрост, която трябва да се възвести с пророчески думи и духовни скрижали.

Безспорни са основните насоки на символизма в тези легенди — идеите за приоритет на духовното начало в дуалистичната представа за материя и дух, идеята за победа на духа, за необходимостта да се търси истината не навън, а навътре, в душата, ключ на вселената.

Като всички символисти Райнов воюва за свободата на духа, срещу всички прегради на духовното, за безспирно пътуване към далечното, докато сам човек се превърне в безкраен път. Наистина Н. Райнов активизира позицията на личността, но тази активизация в посока на чистата духовност, на усъвършенствуване на духа и неговото творческо, слънчево начало е преди всичко отправена към самосътворяване, към дълбочина, към духовно самосъзряване. Излизайки вън от позициите на личното „аз“ към едно универсално духовно „аз“, писателят още не е открил път към обективното, към света и търси разрешаването на проблемите за духовната свобода на личността вътре в самата нея. („Даниел“, „Слова на блажения“).

Редица още идеи — за неотменната самота на човека („в самота мре човек“), за противоречията в човешката душа и битие, изведени на места до декадентски представи за неотменно сливане на мъдрост и грях, за любовта като единство на раждане и смърт, за жената — сливане на Небе и Земя, любов и мъдрост, було на свян, но и вериги, вампир, чудовище, което се храни с кръвта на влюбените — говорят недвусмислено, че Н. Райнов се движи в кръга на декадентско-символистични мотиви, идеи и представи.

Друг е въпросът, че, както при Траянов, неговата религия е без бог. Смесвайки идеи и източници, той се интересува от магията на словото, на въображението, от полета на духа, от общата духовна насоченост повече, отколкото от строгата философска система. Както в сферата на стила, така и на идеите Н. Райнов допуска смесване на стилове и на идеи, на времена, епохи, философски и идейни източници, подчинявайки ги на своето духовно прозрение и поетично виждане, на своята основна насоченост към духовния образ на човека и неговия път към

слънцето и звездите, към върхове и безкрайност, към отъждествяването на човека с път, движение, безкрайност в самия себе си.

И в най-патетичните, нагорещени страстни изповеди на своите герои Райнов не е дидактичен, а химнически поетичен, жречески тайнствен, мистично вдъхновен. Неговите идеи се раждат обограни поетично, повече поезия, отколкото философия, внушени с езика на загадката, с чувството за тайна, с първичния навивет на древното мислене и език и с атмосферата на древните сказания, на места с езика на египетските заклинания и химни. Звучащи като поезия в проза, в тези легенди се чувства поетичен ритъм, постигнат с мелодията на фразата и повторенията на цели пасажии, изрази и думи. Тая ритмичност и песенност превръща и есхатологичните видения в красиви поетични картини за разлика от моралния и трагичния патос на мрачно вдъхновените химни на Каспрович.

Към древността и митологемите, заети от различни епохи, Н. Райнов пристъпва с духовния филтър на символизма, търсейки резонансите на една определена духовна система, пристъпва с очите на стилизатора и художника, който се любува на красотата на словото, линията и баграта, с очите на поета, който се опиянява от ритмите на загадъчното древно слово, с погледа на романтика и символизма, който тръгне пред смъртните дълбочини на мисълта и духовните прозрения на далечното минало. Митологичното му дава храна за екзотичните търсения, основа на едно психологическо виждане и модерни естетически търсения, основа за един друг — индивидуалистичен модел на човека; пределно трансформиран, библейският текст придава на понятията на съвременността поетични измерения, условността на временното и пространствено отдалечение, внася музиката на вечното и необозримото, на жреческото тайнство. Митологично-библейското съпътства развитието на нашия символизъм, кореспондиращо с интересите му към психологическо дълбинното, към подсъзнателното и към света на тайнственото и непознатото, със странните разполовявания и контрасти на човешката душа, с бинарните представи за светлина и мрак, духовно и телесно, с релативизацията на божествено и сатанинско в човешката психика.

В „Богомилски легенди“ ясно се очертават основните белези на декоративния стил на Н. Райнов. Тая декоративност се изразява в пресъздаване на мисъл и настроение във външни предметни образи, в ярки веществени представи, в изобилие от образи, с внушение на линията, краската, формата. Силни, ярки и пестроцветни сравнения, фойерверки от багри и светлини, преливания на усещания, оргийност, екстазност на чувствата, създават атмосфера химническа, патетична, поетична и образно нажежена, с вкус на трансцендентното. Вдъхновен от древните паметници, писателят се стреми да превърне в художествена реалност виденията на древните, да възплъти трансцендентното, да облече в звук, в цветове и блясък на скъпоценни камъни тайнствения свят на духовното, да създаде с помощта на ярки цветове и линии един художествен свят твърде условен, плод на богата, пищна фантазия и духовни прозрения. Външният свят е увлечен в духовния ритъм на езика и образите, усещанията и емоционалният ритъм стопяват телесната материя на образите, жизнената достоверност отстъпва на художествената условност, на легендарното, на активизация на духовното приливоначало, на героическо-магичната атмосфера на словото, на неспокойното библейско сказание.

3. СЛЕД ВОЙНИТЕ. ТЕОРЕТИК НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО

„През паузите между сраженията“ — така е озаглавена една от главите на книгата на Нина Андонова за Н. Райнов,¹ където се изтъква сблъсъкът между

¹ Н. Андонова. Николай Райнов. Литературнокритичен очерк. С., 1980.

антивоенните убеждения на Н. Райнов, неговия богат духовен свят, неговата духовна култура и грубостта на войната. И може би тая жестока среща между света на духовното строителство и духовна активност и света на жестокостта и разрушението е изразил най-добре сам писателят в своята антивоенна реч от 1913 г., в която между другото казва: „Изкуството не може да признае войната, ни да узакони правото на ония, които внасят разорение там, дето пааметта на човечеството издига обелиски на мъка и храмове на Устрем. . .“ Изпратен на бойното поле, Н. Райнов реагира на войната с творчество. Неговата духовна несъкрушимост, духовна активност и вътрешен стоицизъм, неговата вътрешна съпротива се изразява в творчество. Писателят участва в сраженията, в ужасите на войната и „между сраженията“ създава свой, приказан художествен свят, своите слънчеви приказки — „Очите на Арабия“ (1918), „Слънчеви приказки“ (1918), своите видения от древността — „Видения из древна България“ (1918), „Книга за царете“, създава своите философски размисли за бога и човека — „Между пустинята и живота“ (1919), отразява своята тревога и болезнени реакции от войната и живота в мрачните и нервно лирични видения на „Градът“ (1918).

През цялото това време Н. Райнов е в приятелски и творчески връзки с групата на поетите-символисти, отначало в „Звено“ (1914), а след това във „Везни“ (1919), където го води тясната му дружба с Г. Милев и някои сродни моменти в тяхното художествено-естетическо развитие. Във „Везни“ той помества статиите си: „Изкуство и стил“, „Източно и западно изкуство“, „Символ и стил“, които изясняват основни моменти от естетическите му позиции през това време.

В тези статии Н. Райнов се изяснява като привърженик на субективния, претворяващ модел, който се явява отрицание на пластичното изкуство и на критерия за правдоподобност и уподобяване на външните форми на действителността. Пластичното изкуство според критика е свързано с периода на анализа, докато съвременната естетика е поврат към синтез. Райнов довежда претворяващия момент до идеята за създаване на независимия художествен свят, за освобождаване от господството на материалната природа. Художникът трябва да стилизува, като вземе образите отвън за символи на свои идеи, преживелици и съзрения. В духа на естетиката на символизма Райнов свързва символа с идеята за синтез, с представите за незавършеност на художествения образ, за загадка и тайна, с чувството за ново, с класическите символистични теории за ролята на въображението и интуицията. Върховното въздействие на изкуството се проявява само там, дето не всичко в него е завършено; всякога трябва да остане по малко тайна. Тайна и незавършеност той вижда в източното изкуство, което притивостои на западното.² Белег на западното изкуство е реализмът, а на източното — символизмът. Западното изкуство постига — по думите на Райнов (който в случая се придържа към възгледите на В. Иванов) — природата по външен път, с изучаване, с доближаване до естествено наподобяване. А източните народи следят повече вътрешния свят, отколкото външния; те виждат в природата облекло на духа, а в природните образи — език на собствените душевни състояния, затова предпочитат символизуване, богатство на орнамент, творческо участие на въображението и интуицията.

В духа на теориите на класиците на символизма за символа Н. Райнов счита, че изкуството е „творчески път, който изразява състоянията на душата в образи от външния свят (. . .). Произходът на творчеството се корени не толкова в подражателната склонност на човека, колкото в творческата му жажда: гладът за ново, викът към бунт.“³

² Н. Райнов. Източно и западно изкуство. — Везни, г. I, 1920, кн. 8.

³ Пак там.

В статията „Символ и стил“⁴ Райнов отново прави разлика между аналитично-подражателно и синтетично изкуство, в основата на което лежат не разказът и описателността, а символът. Символът според Райнов почива върху идеите на Платоновия идеализъм. Той изразява състоянията на голата душа, която граничи в своите дълбочини с космичното, и в тоя смисъл той съдържа момента на отстъпване на индивидуалното пред космичното. В основата на новите модерни течения и стилове — архаизъм, примитивизъм и експресионизъм — лежат според Райнов синтезът и символът. За база на модернистичните течения той взема основните положения на символистичната естетика: философски идеализъм, субективизъм, отричане на миметичния модел, синтетичност — като основен белег на символа.

По тоя начин както в художествената си практика, така и в своите теоретични сждения Н. Райнов се обявява в защита на символа и символизма, считайки дори, че символизмът лежи в основата на всяко модерно изкуство. Същевременно още в тези свои първи теоретични статии във „Вezni“ Н. Райнов показва и известни различия от класичния тип символизъм, оформи своя насока в българския символизъм както в художествената си практика, така и с теоретични положения в сферата на естетиката и на поетиката. В статията „Художествени школи“⁵ Н. Райнов счита експресионизма за една от проявите на символистичното изкуство. Широтата на символистичното изкуство според него позволява работа с всички художествени стилове и школи; това сътрудничество той нарича „стилов еkleктизъм“.

Художествените школи според критика са плод на изкуствен дележ. Това, което ги разделя, е принципът на изображението, начинът на гледане, художественото отношение към действителността. Единият тип — наблюдателите — се стремят към вярност, живот, пластичност. Към тая група Райнов причислява реализма, натурализма, импресионизма. Другите, които избягват подражанието, които си служат със символа и се стремят не към външната, а към вътрешната природа, към създаване на нов художествен свят, а не към преписване на действителността — това са школите на архаизма, романтизма, новоимпресионизма и символизма, при които отношението на художника към природата е не робско, а творческо.

И тук именно Н. Райнов заявява, че всяко истинско изкуство е символично, т. е. той не разглежда символизма като исторически определено течение или школа, с определен живот във времето, а по-скоро като художествен, творчески принцип, като вид творческо отношение към действителността. Това му дава възможност да смесва символизма с експресионизма, да разтваря границите му за други течения и стилове, да търси свои пътища в рамките на символистичното изкуство, преставайки да бъде по същество правоверен символист. „Безспорната ширина на символизма, все едно дали (. . .) ще се оформи като експресионизъм или ще се затвърди под ново име, позволява работа с всички стилове, допуска любопитен стилов еkleктизъм (. . .), тъй като работи повече с творческо видение, отколкото с готови природни елементи.“

Белег на тоя така широко разбиран символизъм е според автора променената роля на сюжета, който се цени не по неговото живописно богатство, а само с оглед на психологическата му стойност. Най-важни сюжети са тези, които са свързани с проявите на вселенската душа, затова и символът придобива особено важно качество на космичност. Бележите на тоя особен тип символизъм са още: внушение вместо буквално възпроизвеждане, условност като необходим момент на синтеза, експресионистичен стил, свързан с монументалност, стилизация, декоративност, отричане на всяка пластика, отбягване на предаване на пространствени отношения.

⁴ Н. Райнов. Символ и стил. — Вezni, г. II, 1920, кн. I.

⁵ Н. Райнов. Художествени школи. — Златорог, г. I, 1920, кн. 9 и 10.

Основните признаци на декоративното и стилизирано изкуство Н. Райнов изяснява в статията „Живописен и декоративен стил в разказа“, ⁶ а също и в споменатите статии, поместени във „Везни“. Още в „Изкуство и стил“ ⁷ той твърди, че в съвременното изкуство се забелязва връщане към древното изкуство, пренасяне на личното в жертва на космичното, заявявайки, че „бъдното изкуство ще бъде стенопис, ваятелство, гравюра, везба, керамика: декоративно изкуство“. Стремешът към космичност означава тенденция към монументалност, означава още не пряко изразяване на „аза“, на чувството, а неговата стилизация, орнамент, декор. Монументалност — това от своя страна по обратна верижна реакция означава пренасяне на личното в жертва на космичното; под орнамент и декоративност се разбира антиподражание на природата, противопоставяне на анализа и копирането, свеждане на модела до орнамент: число и геометрична фигура, при което основна роля играе ритмът. Стилизацията, от друга страна, означава за Райнов превръщането на образите в символи — на идеи, изживявания, съзercания.

В „Живописен и декоративен стил“ българският теоретик на модернизма отново противопоставя декоративния стил на живописния, като не се уморява да подчертава разликата на двата типа художествени модели — конструктивен и подражателен. За характерни представители на декоративния стил в литературата са посочени Е. По, Метерлиник и Уайлд. Докато за живописеца-разказвач е потребно да изпише дадено лице с такива черти, че то да изпъкне незабравимо, да ни се направи внушително и цялостно, за декоратора, който не трябва да бъде пластик, това не е нужно. Неговата задача е да внуши настроението чрез пределна простота и с малко средства, като използва установени вече подробности, известни за просветения четец. Тия подробности — пише Райнов — се дават от историята, паметниците, летописите и книжнината на дадена епоха, при което подобрите средства действуват по асоциативен път. Докато живописецът се стреми да изобразява убедително и правдоподобно, като се грижи за пластичността (движение на случка, развитие на характери), стилизаторът се стреми към общочовешки черти, като се отстранява всичко временно и случайно. Докато живописецът изобразява положения — декораторът гони ефекта на движението. Декораторите предпочитат косвено изобразяване и отбягват прякото. Картината обикновено се рисува от второ лице. Декораторът върви към драмата, де то всяко пряко изобразяване е неуместно. Към тези белези, засягащи предимно художествената позиция и позицията на разказвача, Райнов прибавя и други съществени елементи на стилизираната реч: органично съчетаване на отвлеченото и нагледното, подчертаване на ролята на ритъма, решителното значение на езика, на избора на думи, при което писателят се стреми към възкресяване и нов живот на забравени или малко употребявани думи, към внимателното изграждане на образи и скриване на творческата личност зад нагледната форма.

В „Пейзаж и пейзажисти“ ⁸, като отрича импресионистичния пейзаж, все още свързан с видимостта на природата, в духа на експресионизма Н. Райнов издига на мястото на външната видимост видението, стремеша на живописеца да проникне отвъд предметното, да постигне същините, да приравни мъртво и живо. В картините на Ръорих той вижда пейзаж с вътрешни възможности, където е облатта на символите, на примитива, на архаичната багра и черта, където „цвят и линия почват да говорят на своя непосредствен език“.

Като дава право на експресионизма, писателят обаче предпазва от крайностите и формалистичните увлечения на школата на Кандински и Пол Клее — тия крайности според него воюват в името на стръвна омраза към всяка видимост.

⁶ Н. Райнов. Живописен и декоративен стил в разказа. — Златорог, г. II, 1921, кн. 1—2.

⁷ Н. Райнов. Изкуство и стил. — Везни, г. I, 1919, кн. 3.

⁸ Н. Райнов. Пейзаж и пейзажисти. — Златорог, г. 4, 1923, кн. 6.

Те се домогват до „чист линиен и багрен език“. На техния експресионизъм той противопоставя експресионизма на Пехщайн, Франц Марк и Оскар Кокошка, които не се откъсват от видимостта, изразявайки както своята същност, така и същността на нещата.

В същност статиите на Н. Райнов за символизма (с извънредно голяма ерудиция е написана студията „Френският символизъм“, 1914) са основен ключ за разбиране на неговите чисто художествени интереси. В тях той обобщава до известна степен и своя художествен опит. Те показват, заедно със самото художествено творчество на писателя, че неговото вдъхновение, изразяващо спонтанно романтичния натюрел на творческата личност, неговия естествен вкус към приказното, към чудесното, към далечното историческо минало и страните с екзотичен полъх, до голяма степен е свързано и с една огромна ерудиция, със завидно познаване на развитието на школите на живописца и основните стилове на модерното изкуство, че той е запознат основно с основоположниците на френския символизъм и с късните символисти, като има своите предпочитания към поезията на Верлен и се солидаризира с естетическите разсъждения на Реми дьо Гурмон.

Статии като „От кубизма до конструктивизма“⁹ го разкриват като историк и теоретик на съвременните му модернистични школи. След като символизмът през 30-те години си е отишъл, Райнов говори с най-голяма симпатия за неговия отрицател и наследник — експресионизма и неговите трансформации: неопрimitивизъм, симултанизъм, и с ирония за италианския футуризъм и конструктивизма. А във „Фантастичен театър“¹⁰ се стреми да даде една модерна интерпретация на символизма под формата на неосимволизъм, като в действителност има отново пред вид някои експресионистични изисквания за докосване на реалност и фантастика. През 1924 г. Н. Райнов вече не се задоволява с пасивността на символа и се стреми към елементи с повече динамика, към динамизиране и активизиране на сцена, среда, предметен свят и превръщането на самите предмети в символи. Фантастичен театър означава смяна на художествената позиция: „Вместо душата да се изнася навън (както при символизма), вселената трябва да се внесе в душата и да добие загадъчните багри на приливи на вечното“¹¹ — т. е. Райнов безспорно се стреми към едно по-голямо взаимодействие на микро- и макрокосмоса, към една драматизация на художествената позиция на автора.

В известен смисъл биха могли да се отбележат някои общи моменти в развитието на естетическите възгледи на Г. Милев и неговия пръв помощник в издаването на „Пламяк“ и сътрудник във „Везни“. Както Г. Милев, така и Н. Райнов тръгва от символизма и много бързо и незабележимо преминава към принципите на експресионизма, като предива двете течения и открито подменя символизма с експресионизъм, когато първият е вече мъртъв. Разбира се, приликите стигат само дотук, тъй като Г. Милев чрез левия експресионизъм застава скоро на революционни позиции, а Н. Райнов въпреки нарастването на социални елементи в творчеството му, въпреки демократичните и хуманистични тенденции остава на идеалистични философски позиции, като дори през 30-те години философските му и метафизични интереси се засилват.

Отваряйки широко вратите на символизма за други литературни течения (арханизъм, примитивизъм, неопресионизъм, експресионизъм), за стила на декоративното и стилизаторско изкуство, Н. Райнов е още едно свидетелство както за различните стилни насоки в нашия символизъм, така и за неговото взаимодействие с други методи и течения: романтизъм, експресионизъм, примитивизъм и пр. Това говори както за теоретическата неустойчивост и противоречивост на

⁹ Н. Райнов. От кубизма до конструктивизма. — Златорог, г. 15, 1934, кн. 4.

¹⁰ Н. Райнов. Фантастичен театър. — Пламяк, г. I, 1924, кн. 1.

¹¹ Н. Райнов. От кубизма до конструктивизма, — Златорог, г. 15, 1934, кн. 4.

символизма — европейски и български, — така и за неговата гъвкавост и пригодност да съществува, излизайки от рамките на символистическата догматика. Създавани в една късна фаза на развитие на нашия символизъм, творчеството и статиите на Н. Райнов са и един документ за преходния характер на течението, за засилена метаморфоза в него през войната и след нея.

4. В ДУХА НА ПРИКАЗКАТА И ПОЕТИЧНАТА СТИЛИЗАЦИЯ

Ако „Богомилски легенди“ бяха обединени от стремежите за духовната консолидация на личността и нейното духовно самопреодоляване, от идеята за вършеща непримиримост и за мащабите на широки духовни полета, чийто изразител стана тревожният дух, вечният творец и рушител Сатанаил, символ на неспокойното човешко начало, то „Очите на Арабия“ представляват легенди за пустинята и за горещата любов на пустинята, която като самум опожарява душите. Общото в тая книга, съставена от отделни циклизирани части, е тяхната екзотична атмосфера, канавата на легендарното и приказното, върху която са изградени. Основното в тоя кръг творби е като че ли тоя закон на приказното, който определя странното докосване на пределната простота с чудесното и невероятното, на пицното и яркото с декоративната условност, на епичната сказовост с динамичния вихър на пределна субективност, на цветните петна и горящи багри на страстта и тяхното преминаване в безначалното, в общността на явлението, в музиката на космичното.

„Очите на Арабия“ са съставени от три „сънни балади“: първа сънна балада „Очите на Арабия“, втора сънна балада „Князът“ и трета сънна балада „Сонора“. В тези балади, изтъкани от бурни, горещи страсти, преливащи във видения, господствуват странни романтични закони на преминаване на нещата едно в друго и на невероятно смесване: смесва се горещото усещане на атмосферата на нажежени пясъци, ветрове, сияния и слънце, любовни страсти, нажежени до безпаметство, до бяло, основа на странни синестезии. В най-високите точки на нагорещяване любовната страст, превърната в самум, в магия и огън на плътта, се слива с душата на пламналата пустиня. Любовта-копнеж и любовта-смърт, мистична сила, обричаща човека на гибел, асоциира с пустинята, с пламъка, с ритъма и музиката на страстта, с багрите в златно, жълто, зелено, червено и синьо. Смърт и живот се срещат в точките на крайното нагорещяване на чувството, където противоположностите се докосват — не като сблъсък на контрасти, а като едновременно съществуване, — на любов и смърт, на екстазност и съновидение. В тоя поток на най-високото горене пределната интензивност на чувствата достига до тяхното разлагане — когато страстта се докосва до небитието, застива в космичното, разредена в надиндивидуалното.

Писателят не се стреми да разказва човешки съдби, да описва характери. До човешкия образ и човешката същност той се домогва с ярки и пределно постеливи подробности, взети от външния свят, до душата се докосва чрез моментни външни впечатления. Той не описва красотата на гордата красавица Нефрит, а я внушава с цялата страшна магия на пустинята, с целия слънчев шемет на сетивата, през погледа на съня и въображението. „Аз-повествованието“, преминаването на автора като случаен пътник през пустинята му дава възможност да се поддаде с всички сили и сетива на душата си на страшния чар на пустинята, да пише за себе си: „Аз сънувах. . .“ „Сънувах“ — това значи стопяване на душа и тяло в общ ритъм и състояние на безпаметство и екстаз.

Както сънят, така и смъртта са върховните изрази на опиянение на любовта. Докосването до любовта носи смърт. В очите на писателя-символист любовта и смъртта се сливат; те са сродни душевни състояния, те са стихии на самия

живот, които се преливат в човешката душа в миговете на безпаметство, на стопяване на границите на реалност и сън, на живот и смърт. В сферата на субективните видения крайно субективното преминава в общото, индивидуалното се обезличава в закон на любовта, на смъртта и живота. Границите между реалност и видение, живот и сън, любов и смърт се заличават; крайната субективност преминава във всеобщност, докосва се до космичното, превръща се в музика и ритъм, в закон на любовта, на живота и смъртта; човешкото преминава в безличностно общочовешко, в дълбоко същностния глас и ритъм на явлението. И тогава вместо индивидуалния образ идва музиката на линията, цветът и ритмът зазвучават в общата багра на усещането, сливат се в общото състояние и усещане на магия, в чара на страшното, изключителното, в аромата на приказното и екзотичното, в усещането за странните контури и цветни петна на образите, а не за тяхната обемност, плътност и пластичност.

Изтеглянето на образа към линията, на предметно-пластичното към декоративното, стопяването на строгите контури на образа във внушението, музиката, ритма на словото бележат характерни особености на десемiotизация на образ и слово при символистичната проза. Точното значение на думи и образи отстъпва на внушението, буквалните значения се стопяват и музикализират, отстъпват на музикални и светлинни ефекти, на нюансите на мисълта и чувството. Самите идеи като че ли се подчиняват на този общ закон на десемiotизация, на музикализиране на образ и слово, на стопяване на точните граници на нещата.

Внушението на философските идеи в тези творби е много по-завоалирано. Активното духовно начало, принципите на личността са отстъпили пред поетичните принципи, превърнали са се в част от художествената атмосфера. Състояния на сън и видения се сливат с характерни за символизма идеалистически представи за човека и света като отразена действителност. Светът и човекът са само призраци. Писател и герой гледат през очите на съня и виждат нещата между съня и реалното, виждат образи-видения, усещат голямата тайна, чиито отражения са земните сенки и човешкото битие. „Призраци! Та и ние сме призраци — казва старият Измаил, — не е за вяра светът: призрак е всичко. И беда, и добро, и вражда, и обич — призрак е...“

Ако Йовков през същото време се стремеше да търси трайното, вечното, стабилното в човешката душа, да рисува безмерността на творческото начало у човека като иманентно на човешката същност, героите на модерниста Райнов се съмняват, разлагат истините и света, за да обгрънат всичко с духа на релативизма, на съмнението. Синтезът тук се постига на границата на релативността, като своеобразно докосване на любов, живот и смърт, като усещане за докосването до мъдростта на земята не като строга, очертана философия, а като поезия на духовна мъдрост и просветление, като съзерцание на невидимото в себе си и в гласа на безкрайното и космичното, където зреят тайните за живот и смърт, живот и илюзия. Неслучайно песента играе тук голяма роля, присъства чрез прякото въвеждане на източни любовни песни, под формата на мистични гласове на пустинята като модулация на речта и песенен ритъм, като атмосфера на цялото. Самият пейзаж е изтъкан от усещания и багри, от игра на цветовете, гласове и песни.

Пейзаж и образи се възприемат двойствено — едновременно призрачни и сензуални. Пейзажът съществува като реално усещане за пустинята с нейните гъсти цветове и наситени, ярки тонове, но той се възприема чрез чувствата и състоянията на героите, със сетивата на душата, като усещане на вятър, зной, страх, любов и слънце, като сензуално присъствие и като мираж, видение, като заслепяващи багри и блясък, издигнати до видението, до съня и състоянията на унес. В слънчевото безумие на арабския полуден пустинята се улавя като разтопен метал, огнен вятър, страшно мълчание, екстазност, която преминава в своята противоположност — мълчание, в което съскат огнените змии на небето, мисълта е мъртва, желанията липсват, човекът е обхванат от неподвижност,

която сковава, от странно чувство за сън, за забрава на самия живот и миналото. Човекът и природата влизат едно в друго, стават едновременно одухотворено и неодухотворено, живо и мъртво, духовно и материално. „вътре“ и „вън“, поглед навътре в себе си и усещане за истината.

В тези състояния на унес в съгласие с поетиката на символизма се улавя смътното и неуловимото, неясните желания и контури, породени от слънцето. Появяват се неопределените: „някаго“, „някакъв“, „нещо“. Природата, „дивият арабски танц на лъчите“, празничната игра на жълто, портокалово, златно и кървави бои, с които се описва изгревът, всичко това, което през блясъка на бои, ритъм, повторения, създава усещането за изгрев, се ражда не като пейзаж, а като танц, желания, песен, като усещане за вятър, небе и пустиня, като елементи, уловени в движение и ритъм, като фрагменти, възприети през очите, сетивата, състоянието на героя. Музикална структура на образа, фрагментарност, игра между реалност и условност в езика, между утвърдителни и отрицателни форми, между „не знам“ и „зная“, между спомени и настояще, между яркост и неуловимост на възприятието — във всичко това се чертаят елементите на поетика, много близка на символизма, на раздвоеното съзнание, характерно за символизма; и същевременно с една засилена условност и увеличена роля на виденията, с ярко динамизиране на асоциативните връзки, загатващи поетиката на експресионизма.

В „Князът“ и „Сонора“ се увеличава некохерентността на действието, разколебаването на сюжет и действителност, раздвояването на действителност и човешко съзнание. на било и не било. Засилила се е условността на художествената форма. Несигурността, условното действие е обхванало не само съзнанието, виденията на героя, но и самото сюжетно развитие и читателят през цялото време не е сигурен в автентичността на представите на героя и действието, определящо се от неговото болезнено съзнание. Нишките на фрагментарно разкъсаната сюжетна линия се събират несигурно в едно болно съзнание, което се раздвоява между живот и сън и се движи в действителност, разколебана между реално и нереално, било и не било. Над действия, спомени, видения и реалност виси условното и неопределено „може би“. При всяко докосване до реалността в съзнанието на героя възниква съмнение в нейната реалност и съществуване, задава се въпросът: било ли е това, което се е случило, или не е било, като едно предусещане на формата на антиромана, където кошмарът на човешкото съзнание, чувството за абсурдност на света се внушава по същия начин чрез раздвояване на съзнанието и чрез разколебаване на сюжетната линия и на самата действителност на съществувало и не съществувало, на реалност и видение, на несигурност в битието на самите събития. Въпроси към себе си, към спомените, към вещите — всичко е разколебано, неустойчиво, несигурно, подложено на съмнение. Отново се явява чувството за сън, но не като състояние на свръхемоционално, на крайно нагорещено и обхванато от страст съзнание, а като чувство за непознаваемост на света, като усещане за нестабилна, неустойчива действителност и несигурност на мястото на човека в света.

Нещо от атмосферата на разказите на Е. По има в тая балада, от сладострастието на вътрешния им ужас, нещо от мотивите на символистичната поезия — за умора, сън, копнеж по невероятното, недействителното, както и реминисценции от общите философски източници, отвеждащи към мисълта за непознаваемостта на света, към идеята за вечност и болката от тленността на човешкия живот.

По своята вътрешна конструкция съзнанието на героя, разложено на отделни усещания, изпълнено с неясни фрагменти от спомени, съмняващо се в реалната стойност на битието, на света и на самото себе си, отвежда към света на пълната релативизация, към фрагментарност на представите, към тотална болка за всичко — за „детинството, за смъртността, за участието на всичко да е тленно, временно, да се руши и чупи“, поражда разлагане на верижни, накъсани

асоциации и деструкция на вътрешния свят и живота. С тия елементи на повишена фрагментарност и асоциативност Н. Райнов се движи между символизма — с неговите поетични видения — и кошмара на една следвоенна представа за света, отразяваща косвено ужаса на изживените войни и хаоса на следвоенната действителност.

В „Трета сънна балада Сонора“ (с мото от Жерар дьо Нервал) е залегнал един от трайните мотиви на символистичната поезия — копнежът по смърт. Героят вижда смъртта във всички форми на живота, включително и в любовта. Името на самата смърт е Любов. Естетиката на не-обикновеното, на странното тук е достигнала до декадетското изкривяване на света на болезненото, на виденията и на обикване на страданието.

Връщането на декадетски мотиви, на романтично-декадентското опоектизиране на смъртта в периода на късния символизъм се съединява с тревожната атмосфера на следвоенната действителност, с подчертано алогичното, с чувство за нарушена хармония и със стремеж да се отрази драматизмът на човешкото съзнание и абсурдността на живота. Там, където погледът на писателя се стреми да види човека и смъртта не в сантиментално опоектизирани форми, а в недостъпните за външна логика форми и граници, да драматизира човешкото съзнание и да разкрие страха от смъртта и жаждата на смърт като форми на страх от живота, в съзнанието на героя се вплита тревогата на съвременния човек, прозвучават тревожните ритми на тогавашната съвременност. Съзнанието за мизерията на реалния живот, сплитането на страх от живота и жажда за живот в болезнено тревожните мисли на героя преодоляват декадентския мотив за смъртта. Жажда за вдигане на криле, за сливане с живота на другите и безсилие, любов към хората и чувство за прокълнатост и обреченост движат писателя в кръга на характерни символистични мотиви и състояния.

Въпреки психологичния характер на мотива и монологичната реч на героя Н. Райнов е далече от психологическите анализи и аналитичното разлагане на мисълта. Психологичните признания, доверяването на героя в един безспирен монолог звучи като условна поетична реч, като поетична стилизация, подчинена на общата идея и ритъма на чувството. Писателят не се стреми да улови всички извивки на съзнанието; него го интересува ритъмът, движението на съзнанието — не индивидуалната неповторимост, а характерът на явлението, типологията на изживяването, което води до особеното съединение на екзалтирани крайности и видения, сомнамбулни състояния и духовно визионерство, насочено към същностните страни на явленията и вътрешните пластове на съзнанието.

Виденията у Н. Райнов са колкото плод на крайна точка на емоционална загорешеност на съзнанието, толкова и на индивидуални форми, в които индивидуално-човешкото преминава в общочовешко, придобивайки на индивидуална значимост. По законите на приказката, легендата и видението — мистичното, трансценденталното, състоянията на границата между сън и реалност преминават в сфери, неконтролирани от конкретния миг и от границите на индивидуалното съзнание. Известно далечно родство с поетиката на разказите на Г. Райчев, с ранните диаболистични разкази на Св. Минков говори за общи насоки при сливане на реално и нереално, на съня и видението и използването на особени герои без име, при които индивидуалното е заменено с едно или друго състояние на болезнено, трескаво, максимално напрегнато съзнание, насочено към скритите двигатели на живота. Неслучайно у Г. Райчев ще срещнем наименования на разкази като „Безумие“, „Страх“, у Св. Минков — цял сборник с разкази се нарича „Игра на сенките“, а у Чавдар Мутафов героите също носят обобщително наименование „Марионетки“.

В кръга на „Богомилски легенди“ и „Очите на Арабия“, на легендарното и приказното са и „Слънчеви приказки“ (1918), обединени с горните две книги, особено с „Очите на Арабия“, с общността на екзотичните мотиви, със силата на човешките страсти, с мотива за любовта, която убива. Отликата е в известно стесняване на периметъра на поетическата безкрайност, с известно приземяване на страстите и контурите на необикновеното, изключителното и ужасното, откъдето следва и по-голямото разнообразие на сюжет и мотиви.

И тук писателят използва езика на легендата, на загадъчното и приказното и създава странни герои, като вятъра, слънцето, Мамра — жената, любовта, земята, сфинкса, пустинята, черната змия на страстта, заклинатели, магьосници, дъщерята на палача, принцесата — дъщеря на халифа и т. н. От предисторията на приказката писателят взема наивитата в представите за добро и зло, тона на сказа, в който се сплита епичното спокойствие с внушението за чара на ужаса, езика на заклинанията, примамливата екзотика на страшни, убийствени магии, липсата на психологически анализ и описания, ярките цветове на необикновени, чудовищни страсти. Съединението на авторовата фантазия и субективност, създаването на образи — ярки, материални изразители, символи на идеята — с надсубективността на повествованието в духа на приказката и легендата създава очарованието на тоя образен, пъстър, декоративен стил, в който се вплитат лирика и сказание, цъфтят пъстрите цветя на приказното и се раждат субективни видения на страсти, любов, смърт и ужас.

Всичко в тези разкази е с изтеглени линии, с ярки, декоративни цветове в духа на приказната декоративност. В тези горещи, слънчеви приказки има много кръв, убийства и ужас, но в тях свети и неимоверно мъжество, гордост и сила, човешки страсти, любов и копнежи, човешка самотност. Приказката и легендата откриват яркостта и релефността на образи и линии — широки, чисти линии на една основна страст и чувство. Повторения на синтактично-еднотипни образи, ритъм на композиционните фрагменти, понякога звучене на поетически ритми, акценти на мерена реч сродяват Н. Райнов с приказките на Уайлд, превръщат разказите в поетична проза.

Вкусът на приказката и вкусът на трансцендентното, образно нажежаване на речта и химически патос, свят, потънал в поезията на виденията, декоративност, сказовост на речта, съчетана с открит лиризъм, говорят за една висока напънка на духа, за висока духовна активност. Тая активност на духа и въображението не спира пред спокойното обективно описание, а търси горещата сплав на духовни умонастроения с примитивизма на народните паметници, цветовете на горещата народна фантазия с душевната настройка на символистичните мотиви за смъртта, любовта и тленната съдба на човека, вплитайки в една широка романтична мелодия музиката на красотата и музиката на ужасното, черната магия с човешкия блян по вечност.

Потърсим ли мястото на тези разкази в развитието на нашата проза, ще трябва да отбележим, че след разказите и идилиците на П. Ю. Тодоров това е един покраен етап в лиризацията на нашата белетристика, отразяваща етапа на символизма и модернизма. Увеличената роля на фантазията като основен структуриращ момент на сюжет и образи, засилената до крайни размери художествена условност, заличаването на границите между сетивни възприятия, вътрешни съчетания и видения, съединяването на импресионистично разлагане на цветове и усещания с абстракцията на смътни линии и сънни видения, намесата на митологично-приказното в една напълно субективна художествена система — всичко това отвежда към непознати по-рано явления в нашата белетристика. С тези разкази, макар и да не създават непосредствена традиция в нашата литература, се очертават редица елементи на модерната поетична проза, преминава се в изменени художествени сфери на трансформиране на сюжет и образи, на нови художествени

сцепления между елементите на образите и частите на творбата по законите на едно субективизиране на действителността и подчиняването ѝ на господстващата роля на авторското съзнание.

5. РОМАНТИЧНО-СИМВОЛИСТИЧНО ТРЕТИРАНЕ НА ИСТОРИЯТА

Символистично-романтичната нагласа на съзнанието на писателя се втурва както към света на приказното, така и в далечината на историята, разрушавайки границите не само на пространството, но и на времето. В годините на национални погроми, със съзнание, ужасено от безсмислието на изживените войни, от следвоенната разруха, Н. Райнов търси ярки, силни форми в екзотиката на време и пространство, търси опора в далечното и необикновеното, в приказката и в историята, в силни страсти и изключителни по дух и мъжество герои. Така се раждат неговите „Видения из древна България“ (1918) и „Книга за царете“ (1918).

Противопоставяйки се на страданието и националната обида и, както всички символисти, на духа на своята съвременност, във „Видения из древна България“ писателят отлита в далечното минало, в годините на основаване на българското царство, възкресява в романтично-легендарна, героична светлина образите на българските царе, на византийски царици, на храбрите, първично чисти български войници; възпява силата, храбростта, варварското мъжество и заедно с това рисува разлагането на царския и императорския двор, бунтовните идеи на богомилите, прокарва идеята за личността, търсеща себе си, пътуваща към своята духовност.

Макар и на втори план, и тук се промъкват, както в „Богомилски легенди“, идеите за силната личност, която ще се роди в бран, както и отрицанието на дребното, еснафско щастие. Ницшеански идеи се долавят и в представата за човека-творец, силния и горд човек, който сам твори своя „бог и вяра, и път нагоре“, своя ден и своето бъдеще, „и силом води след себе си другите“.

Интересен е фактът, че сред нашите символисти ницшеанските идеи намират отзвучи сред писатели с активна нагласа на духа, застъпници на активното духовно начало, своеобразни духовни бунтари и с анархистична настройка на съзнанието като Т. Траянов, мечтатели-романтици, неспокойни търсители на небе като Хр. Ясенов, отстъпници от християнската догматика, съчувственици на богомилите като Н. Райнов, всички тези, на които е чуждо елегичното начало, които се опитват да се противопоставят на скръбта, които са по-близо до реториката, отколкото до приглушените тонове, които търсят мотива на силната духом, каляваща се в бран, в самопревъзмогване силна личност. От ницшеанството те вземат поезията на мъжеството, романтиката на идеята за самопреодоляване, чувството за действие, раждане, сътворяване на живота и човешката духовност.

Същевременно, подемайки отново някои ницшеански и просветителски идеи за духовното самоусъвършенствуване и борбата на духовното начало срещу съблазните на властта, разкоша и плътта („Царица Теодора“), във „Видения из древна България“ и особено в „Книга за царете“ Н. Райнов засилва критичното социално начало, внушава духовната сила на пустинниците в планината, които водят страшна бран — „бран на бесове и хора“, противопоставя света на разпътство и престъпление, на грях и наслада, света на властниците и на тези „непознати властелини на живота“. Симпатиите на автора са на станата на пустинници и еретици, на богомилите, обрисувани като обречени, но безмилостни пророци, които вещаят края на властниците и се смеят на слава, власт и злато.

Странен е този дух на писателя; обхванат от очарованието и магията на източната философия, опиянен от виденията на древността, не безпристрастен

описател, а влюбен в изображенията на тайнствени папируси, в загадката на неизвестното и великата Тайна, той е обладан от патоса на всички тези мъченици на духовното и на социалната правда, от това страстно духовно търсене и подвигничество, слят с екзалтацията на всички тези, които са отивали на мъчения и клади със съзнанието, че рушат олтарите на стари богове, че градят „нови олтари на душата“...“

И тук, обръщайки се към отдалечеността на времето, Н. Райнов е отново романтик, който използва и създава легенди, отново рисува грандиозни и изключителни образи, носители на силни, необикновени страсти — от най-ниските до сиянието на мъченичеството. И тук той е примамен от необикновеното, от контурите на жестоки видения, от силните емоционални багри на злоба, мст, жажда за власт, любов, способност за най-страшно предателство, от екстаза на мъченичеството и стръмния път на разкаянието. Разказите са изпълнени с исторически колорит, с ярки зрителни представи, пластични изображения на батални сцени, с описания на оръжие, пищни одежди и военни доспехи, на места претрупани с образност — предметен израз на колорита на епохата.

Целта на тези ярки събития и напрегнати кървави драми е преди всичко да изобличи или възвеличае, да стигне до саможертва или падение. Зад изображенията на бит и нрави прозира проникновеният образ на човешките страсти: любов, предателство, жертвеност. Н. Райнов не използва психологически анализ. До човешките страсти писателят стига не с аналитичен или описателнопсихологически анализ, а със средствата на баладата, с езика на старинните предания, с фолклорна образност и пищност („Звеница“).

И тук един от ключовете за разбиране на поезията на историческия разказ на Н. Райнов служат неговите статии. В „Историчност на разказа“¹² писателят — критик и теоретик, се противопоставя на официалната, патриотарско-историческа литература, минаваща под знака на „родозащитничество“. Тая фалшива и грубо тенденциозна литература той оприличава на гиньол с дървени фолклорни кукли и „народни идеали“. Наред с идейния фалш и тенденциозното опростителство Н. Райнов осмива и археологическата достоверност, която той окачествява като „достоверност на маскарада“. Верен на антипозитивизма на символистите, на техния антагонистически дух, Н. Райнов се обявява срещу фотографските описания и историческата илюстративност, срещу подмяната на чисто художествената цел с дидактична поучителност и археологична вярност.

Разбирайки реализма, както повечето символисти — като терминологична подмяна на натурализма, той му противопоставя архаизма, изображението на изкуството на пещерните хора. На натуралистично-описателните тенденции той противопоставя изкуството на големите романтици: Рьорих, Суриков, „гениалните изпълнители на историческите видения“ Рубенс, Дьолакроа, Рембранд, Пуви дьо Шован.

В тая статия Н. Райнов определя и основните насоки на историческото въображение в духа на общите тенденции на романтизма. На външното правдоподобие и безкрилия фотографски метод, който не прави подбор на фактите, за който „няма предпочитание на едро пред дребно, на значително пред незначително“, който цени в сюжетното отношение еднакво всички състояния и преживелици, авторът противопоставя: избиране на първостепенен герой, ярки багри, особени положения, силни, трагични преживелици, всичко онова значително, което липсва в съвременността. Така у Рембранд той вижда липсата на триизмерими подробности, нехайството към историческата вярност. В основата на неговото творчество и на романтизма като цяло той поставя стихията на чудото — магия, идеал, елмазни острови. . . На всички исторически събития (а това е осо-

¹² Н. Райнов, Историчност на разказа. — Златогор, г. 13, 1932, кн. 1.

бено важно за гледната точка на самия Н. Райнов) Рембранд гледа от общочовешка гледна точка.

Едно от най-подходящите средства за историческата литература е според автора на статията стилизуването на думата, което откъсва четяца от съвременността. Сюжет и мотиви при стилизацията са опростени и синтезирани, превърнати в орнамент. Разказвачът борави с веществените подробности не с описателна цел, а с изобразителна — да внуши особеностите на духовната среда на действието. Друг съществен белег е монументалността, за която Н. Райнов споменава във всички свои статии, посветени на декоративно-стилизираното изкуство. Историческият разказ трябва да е монументален, т. е. внушителен и величав, излъчващ вечност; такива са египетската скулптура и стенопис, мексиканското изкуство, византийските мозайки, Вагнеровите опери, свещените писания на източните народи, Омировите поеми, Есхилевите трагедии; тон на величие, общочовечност, монументалност.

В собствените си исторически литературни творби Н. Райнов се интересува не от външната, фактологична историческа правда, а от движещите духовни сили — духовна устойчивост, героизъм, пътуване на духа към себе си и към истината, личността, търсеща себе си, рефлексивна и духовно насочена, какъвто е образът на цар Петър от едноименния разказ (в „Книга за царете“). Колкото и романтично обогатени да са героите и събитията, историческите разкази на Н. Райнов са предимно разкази на идеи — на бунтарско-социални, патриотични и преди всичко нравствени идеи.

Стилизирайки и опростявайки в духа на исторически древни източници и легенди, Н. Райнов, верен на своите схващания за историческата литература, и тук дели героите на два свята — на разпътници и властници и на пустинници и богомили, на покварени убийци и на такива, които се разкайват, жертвуват себе си, изобличават, на престъпници и духовно извисени — еднопосочни, еднолинейни, както в приказките и легендите. Монументалното той постига тук както в описанието на мащабни сцени, така и в мащабността на страстите, в търсенето на яркото и необикновеното, в изключителността на събитията.

Приказното, баладично оцветеното е проникнало и характера на пейзажа. В духа на символистичната поезия конкретното се сравнява с абстрактни понятия: „Стрелката се прилепи — като смътни сънища — над назъбени кули“ („Света Теодора“). В подобни връзки между предметното и отвлеченото конкретното предметно явление се докосва до смътни, неопределени понятия и представи. Метафорична образност, одухотворяване на отвлечени понятия създават приказно баладична атмосфера.

Понякога езикът в тези разкази е поетично условен, както е в „Морана“. Нещо от величието на древните схимници, от душата на измъчения в битки през вековете на много героизъм и страдание народ е влязло в тези химнически слова на мъст, мъка и бран. Много поезия, вълнуваща любов към родината са проникнали в патоса на езика, в ритъма на повторенията. Стилизирайки езика на народните паметници, стигнал до душата на народа, Н. Райнов създава свое, тържествено на места, на места трагично вълнуващо слово.

По съдържание и поезия „Видения из древна България“ и „Книга за царете“ са странно явление, където символистични идеи, насочени към духовното начало на личността, интересът към изключителната личност, към яркото, необикновеното, пищно-декоративното в език и образи, лиризмът на езика и стилизацията на древните паметници и легенди се съчетават с патриотичен и социално-демократичен патос. До символизма Райнов се приближава с увеличеното внимание към езика, с докосването до религиозната мистика на еретиците и търсене на яркото в ужаса, със силния интерес към древността и тайната на религиозни учения, с вкуса към чудесата. Но по демократичен патос, с обрисовката на социал-

но обограния бунт на богомилите и правдивите исторически контури на отношения между цар, боляри и народ, със социалното отговаряване на духа на епохата Н. Райнов бележи разколебаването на символистичните принципи и отразявайки социалните тенденции на българския символизъм, тръгва по нови пътища, които скоро ще го изведат до социалните съвременни разкази от „Сиромах Лазар“.

В „Книга за царете“ стилизацията в езика е засилена, тъй като самото действие се движи между историческите събития и легендите, където говорят проори, апостоли, мъченици. Тук и вниманието към вътрешния живот на героите, към потока на техните мисли, както е при образа на цар Петър, е по-голямо.

В тая част от творчеството на Н. Райнов стилизацията на старинните паметници, ярката декоративност на образите, изобилието от орнаменти, засиленото внимание към езика говорят за художествено експериментаторство, за сътрудничество между романтичните интереси на автора-символист към екзотиката и старината и експериментите на теоретика на декоративно и стилизаторско изкуство. При тези художествени насоки прекият лиричен израз на „голата душа“ е отстъпил на стилизацията, на извънличния епичен дух на легендата и сказанието.

Настъпило е дистанциране от „аза“ с помощта на нравствените идеи, чрез обективизацията на изобилни зрителни впечатления и елементи на пластичност, чрез опредметяване на вътрешните психологически моменти и описания на средата. Самата декоративност и стилизация са вече сигнали, че индивидуалното „аз“ на символиста отстъпва пред други, по-безличностни художествени интереси, към по-голяма опосредствуваност на изложението и скриване на личността, към една обективизация на „аза“, която вече извежда писателя към патриотична, историческа и нравствено-социална проблематика. Абстракцията на модерното изкуство и семантичното преодоляване на тясно индивидуалния изказ се срещат в тенденцията към разрушаване на символистичната естетика. Символизмът отстъпваше мястото си на нови обществени интереси и на постепенно оформящата се поетика на експресионизма.

6. „ПРОСТИТЕ“ РАЗКАЗИ НА Н. РАЙНОВ¹³

Годишите след войната бележат естетически прелом в нашата символистична литература. У редица писатели, като Л. Стоянов, Г. Милев и Н. Райнов, тоя прелом се извършва с помощта на други литературни течения, които служеха като преходни форми в процеса на търсенето на нови пътища. Така Л. Стоянов, разколебан в своите символистични идеи, се упути към новото революционно изкуство през увлеченията от неоромантизма, примитивизма и експресионизма. През тези няколко години Г. Милев извървя в бързо темпо пътя от символизъм към революционен експресионизъм и съвременно революционно изкуство. Н. Райнов е близък сподвижник и приятел на Г. Милев. След участието във „Везни“ той е сътрудник и помощник на Г. Милев в издаването на „Пламък“, където помества разказ със социални настроения „Музика“.

През тези години Н. Райнов изживява по много индивидуален начин тревогата на времето. Ако разгромите от войната родиха патриотичните и социални тенденции на историческите му разкази, то годините на следвоенната разруха засилват социалните моменти в неговите обществени и художествени позиции. През 1921 г. Н. Райнов е в Пловдив като библиотекар в Градската библиотека и редактор на в. „Южно небе“.¹⁴ Заниманията с модерното изкуство, преклонение-

¹³ Под това заглавие Г. Цанев помества рецензия за сборника „Сиромах Лазар“ на Н. Райнов.

¹⁴ За тоя период от живота на Н. Райнов вж. Н и н а А н д о н о в а. Н. Райнов, Литературнокритически очерк. С., 1980.

то пред линията като синтез на мисловно съдържание, вкусът към абстракцията наред с увлеченията по предметност и фолклорна образност съжителствуват с все по-голямото недоволство от социалната класова неправда, с мислите за социалната борба и ролята на обществените условия. Тенденцията към простота на езиковите и образни елементи, към простотата на фрагмента, на стилизираните детайли се насочва към съдържанието, към едно желание за приближаване до формите на съвременния живот и до хората; социалните тенденции от „Видения из древна България“ и „Книга за царете“ се засилват и се превръщат в гневен социален патос спрямо съвременната действителност. Сборника „Сиромаш Лазар“ (1925) авторът нарича „Прости разкази“ и по тоя начин още със заглавието определя естетическата си насоченост.

Историческата тематика (разказът „Три бога“) тук е придобила съвременен идеен резонанс. В историческия образ писателят е вложил съвременния проблем за вярата, дал е своеобразен отглас от драматичната разкъсаност на психиката на съвременния човек. Увеличение на драматизма, на психологическия синтез, съгъстяване на ситуацията с вкуса на реалните и философските аспекти на смъртта издават високата вътрешна температура на търсенията и вълненията на писателя. Проблемите за смъртта, за истината, за човека в конкретна социална ситуация и конфликтите на човека със света вън от него, сблъсъкът между човешката нежност, детската безпомощност на човека и жестокостта на суровата действителност застават пред писателя със своите социални и философско-психологически измерения. Острата социална постановка на въпросите увеличава до максимум вътрешното напрежение на разказа, създава творческа температура на една вече трагична екстазност, в която естествено се раждат виденията и се рушат реалните граници на нещата, както в немския експресионизъм.

Една от формите, в които се изразява процесът на разклащане на позициите на символизма в развитието на българския символизъм, е своеобразното съжителство между елементите на различни поетики — на символизъм и експресионизъм. Влиянието на експресионизма временно или за по-дълъг период изпитват автори като Г. Милев, Л. Стоянов, Ч. Мутафов, Ем. Попдимитров, Сирак Скитник и др. Както при левите немски експресионисти, при Л. Райнов нагорещената духовна атмосфера, съгъстяването на чувството и извеждането на ситуации и език до най-високата точка на напрежение — характерно за поетиката на експресионизма, се срещат със социалния протест, с желание за жестоко разголване на социалните яви, с проклятия срещу бога и тези, които лъжат онеправданите с вярата в бог. Изобличението е пряко — говорят окаяните, нищите, просящите, лишени от човешки образ. В език и представи, в обрисовката на герои от „Просящи“ са навлезли крайни, натуралистични елементи, засилени багри, навлязъл е кръсъкът на боите — в описанието на мизерията, в гнева и негодуванието.

При тая нагорещеност на рисуanka писателят се интересува не от индивидуалните черти на образа, а от детайлите, символизират общото, образите са се превърнали в нагорещени, кревящи нерви възли, разкриващи безкрайния трагизъм на живота. Индивидуалното е повече от всякога форма на разкриване на общото, на явлението. Добро и зло, положително и отрицателно, грозно и красиво се релативизират, слени в патоса на изобличението.

Ако в предишните си разкази Н. Райнов съчетавахе крайната субективност с едно разтваряне на „аза“ в пределната обобщеност на явленията, тук той навлиза по-непосредствено в света на индивидуалното и конкретното. Образът отново се извежда до алегоричните символни обобщения, герои и ситуации символизират духовни и обществени явления. Но светът не е вече проекция на съзнанието на автора, хора и вещи придобиват самостоятелна функция, виденията се излъчват от конкретни социални и живи човешки ситуации. Присъствието на

¹⁶ Н. Райнов. Ръорих и борбата за културата. — Златорог, г. XXV, 1943, кв. 7.

писателя се слива със социалното битие и съзнание на героите. Писателят гледа не през замрежения поглед на съня и видението — тук той участва, защото всичко е „тук“ и „сега“ — жестоки сцени на унижение на човека, жестока материалност на света на мизерията и на нечовешки условия на живот, една драматична сегашност, вилтена в трагичния възел на битието.

В разкази като „Маршалът и детето“ в езика и стила на Н. Райнов се долавя близост с експресивния израз на Т. Райчев от разказите му през 20-те години. Тая близост се чувства в едно и също желание да се отрази сгъстената атмосфера на градската действителност, наситена с незнаен, сподавен ужас, с нещо заплашващо, напрегнато и болезнено. Едно и също е при двамата писатели и усещането, че външният, логически разумен свят е подчинен на друга истина, която се крие в дълбочината на нещата и може да се види само със сетивата на душата — на детето или малоумния. Характерно за двамата е чувството, че светът е жесток, заплашителен, че човекът е беззащитен и слаб пред тоя студен и враждебен свят.

В атмосферата на малкия провинциален град, чийто живот тече по единичката заспаля и глуха уличка, след войната се е вселил ужасът. Градът е населен с хора без израз, с еднакъв безцветен поглед и еднакви движения, с нещо плахо в очите, дошло от доскоро изживяното; от присъствието на тези хора градът изглежда празен. От погледите се излъчва готовност за убийство. Грубите шеги с малоумния довършват впечатлението за пораженията на войната в човешките души.

Трагичният край на разказа се налага от основния замисъл — от сблъсъка на човешката безпомощност, доброта и нежност с враждебното, скрито в живота и в хората. Беззащитните, слабите и безпомощните, малоумният, детето, най-силно усещат изкривяването на живота с чистите си сърца, с близостта си до естественото и първичната чистота. Нещо метерлиновско има в тая атмосфера, наситена със смърт и страх, в това разделяне на живота и явленията на видимост и същност, в идеята за интуитивното възприемане на истинския, същностния живот на нещата, който може да бъде разбран и почувствуван от най-безпомощните и слабите: от старците, от децата, от слепите, които имат вътрешен поглед. И, както при Метерлинк, присъствието на смъртта виси над съдбата на хората като неотменен жесток закон на живота, като фатална съдба на битието, като скрито, неуловимо, неотменно присъствие, за което хората нямат очи. При Н. Райнов страшното е и в невидимата атмосфера на града, в самата природа дори. Реката отвлича мръсотията на града, но не и ужаса, прилепнал о стените, оградите и вратите. Ужасът виси като кървав парцал по стрехите, въздухът на града е отровен от злото. В стила на своите метафори и одухотворяване Н. Райнов конкретизира отвличените понятия — ужасът е многолик, сгърчен, готов за нападение. Страшното е в невидимото, въплътено в двойника на града-вампир, който живее с кръв.

Пейзажът играе символна функция. Към социалното писателят е пристъпил със средствата и идеите на символизма и експресионизма. Но заедно със символизацията образите, пейзажът, жестовите, движенията притежават своя земна реалност и индивидуалност. И благодарение на техния конкретен, реален човешки глас образите се издигат до обобщението, превръщат се в символи на човешкото страдание и чрез тях крещи обидената чистота. Въпреки елементите на идеалистическа философия писателят стои на обществени позиции, брани уязвимата човешка доброта, човешката чистота и безпомощност, обвинява жестокостта, кръвта, насилието, войната и човешкото безсърдечие.

Най-ясно измененият фактор и функция на символите личи в разказа „Сиромас Лазар“, където героят, предметите, жестовите и движенията притежават обобщителна социална функция. Индивидуалното, конкретното се превръща в

символ на социалната неправда, разкрива абсурдността на човешкото съществуване.

Натуралистичното засилване на картините на мизерията, митологическите асоциации с библейския образ на Лазар изострят линиите, напрегат до крайност повествованието, устремено към яркост и драматизация на език, сцени и образи. Митологичното е придобило социална функция, вплетено в символи със социално съдържание.

Склонността към страшното, жестокото, необикновеното от декоративно-романтичните разкази на Н. Райнов тук също е изменило своята роля. Писателят съзнателно принизява и в духа на Бодлер рисува грозното, страшното и човешкото унижение. Неговите просяци и неговият „Сиромах Лазар“ са далече от сентименталната идеализация. Яркото и необикновеното са подчинени на основната идея за социалното унижение на човека.

Блян и действителност отново се срещат в част от тези разкази, но тая среща също е променила смисъла си. Тук действителността не се изтегля до блеуваното, а, обратно — човешкият блян по любов и хармония се превръща в най-големия обвинител срещу ужаса на действителността и войната. Голямата, красива човешка мечта, чистият копнеж по любов в „Целувка на съне“ влизат в жестоко противоречие със страшната действителност на войната.

Срещу действителността се изправя блянят. Войната — това е кърваво разкъсване между действителност и мечта за щастие и любов, за творчество и планоцен живот. И в лицето на своя герой авторът пита нима никой от хилядите не съзнава закоравялото безумие на войната, защо никой не стегне силите си в един единствен възел и да се изправи с думите: „Не искаме вече! Стига!“

Болката, страданието, ампутираният ръка на героя, разкъсаната плът и потъпканата мечта за щастие и любов крещат срещу войната. Експресивистичният стил, изпълнен с видения, нарушаването на границата между сън и реалност е израз на екстремна болка, на крайна нагорещеност на съзнанието. Увеличили са се елементите на психологическия реализъм, ужасът на войната се гледа през съзнанието, мислите, изживяванията на героите. Иисателят отново се интересува не от индивидуалното, от характера на героя, а се стреми чрез индивидуалното страдание и смърт да се докосне до страданието като явление, да внуши ужаса на войната, разрива между блян и действителност, между човешката нежност, любовта и войната.

Както Л. Стоянов в ранните си антивоенни разкази от 1919—1920 г., така и Н. Райнов изобличава гневно войната от позиции хуманни, от нивото на духовното, в името на човека, на човешката красота и любов, поругани от еснафската делничност и от жестоката аномалия на войната. Но както в „Маршалът и детето“, така и в „Целувка на съне“ и в „Смърт“, докосвайки се до смъртта, Н. Райнов изпитва метерлиновско чувство за незнайното, вярата, че „има нещо в тъмното, което ни заобикаля“, откъдето идат „спасителни беди и гибелни щастия“.

Но независимо от тая метафизична проблематика в сборника „Сиромах Лазар“ писателят разширява своята идейна проблематика, обръща погледа си навън, към живота, към основни язви на съвременната действителност — мизерията и войната. Идейното съсредоточаване е довело до отстъпване от стилизацията и декоративността, до засилване на функционалната роля на подробности във връзка със съдържанието, до засилена смислова функционалност на образите. Експресивните белези на стила, романтично подчертаната емоционалност, белег на експресивистичния стил, се превръщат в израз на съдържание от нов тип, обръщащо „простите“ проблеми на съвременността и живота. Както при Г. Милев, далече от степената на неговия революционен скок, и при Н. Райнов експресивистичните елементи се засилват за сметка на стилизаторските особе-

ности на стила, което личи както при сборника „Сиромах Лазар“, така и в разказите „Счупени стъкла“, писани по-късно през 1939 г.

Преди да стигне до „Счупени стъкла“, Н. Райнов е преминал през своите „Вечни поеми“ (1928), посветени на човешкия ум и гений, на творците на миналото и бъдещето, на класиците, на романтиците и символистите, между които имената на Пушкин, Словацки, Е. По и Верхарн. Интересно е това успоредяване на идейно-художествените инвенции на Теодор Траяновия „Пантеон“ и поемите на Н. Райнов. Като че ли и двамата символисти се стремят в света на съгъсени обществено-социални противоречия да потърсят опора за човека във вечните духовни стойности, в трайните завоевания на човешката духовност, в света на изкуство, отзвучаващо на обществената действителност. Нещо ново се е зародило в тези поеми — вяра в бъдещето, в идните поколения, в развитието на човешката култура, в духовното развитие и в силата на родната реч, наред с вярата в духовното единство на човечеството. В мотива за борбата на човека със себе си поклъпва нещо друго — идеята за връзките на човека със земята, съзнанието, че той е част от нея, голям син. В човешкото неспокойствие, във вечния бунт на човека срещу съдбата големите духове на човечеството ще търсят „скъсаните жили, що са свързвали някога Човек и Земя“. Идеята за дирекция човек и неговия път, за човешкото неспокойствие като гравитна, творческа сила на живота и лост на неговото развитие е основен патос на книгата. В предговора авторът пише:

„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.

От Човек до Земя: то е друм на лутане.“

Най-ярко тоя момент е разкрит в поемата „Ахасфер“. По-многословен, по-неизбистрен, образът на Николай Райновия Ахасфер носи нови черти в сравнение с лилиевския. Има нещо общо в символичния смисъл на образа у Н. Райнов, Лилиевия „Ахасфер“ и „Черният пилигрим“ на Траянов — общност в идеята за вечното скиталчество и трагично неспокойствие на човешкия дух, в мотива за самотната, разбунтувана личност. Мотивът за самотния, прокълнатия, бунтуващия се дух, за духа на бунтуващото се и страдащо отрицание е присъщ на символистичната поезия. Като героя на Каспрович той носи вината на всички хора и страда със страданието на всички страдащи. Отрицател на спокойствието, на мирния път, той е зареден със символистичните идеи на антимещанството и с бацила на вечното съмнение и бунт. В образа зре и бунтът на мисълта и трагичният въпросна рациято, на съмняващата се и анализираща мисъл, „на всяко пъклено „защо“?“. Пътят към познанието е слизане в ада, път на страданието и самотата, едно навлизане в изпитанието на живота, едно приближаване към земята, към първоизточниците на битието. Идеите на примитивизма сигнализират процеса на връщане към земята, основен естетически белег на времето:

Надолу, все надолу,
с ръце към чернозема,
където дремат
посетите зърна на бъдещи
земи, народи, суши, племена;
— надолу, все надолу,
с уста към сока на предвечния Живот,
аз слизам, чернолик, велик. . .

За тая насоченост към „завръщането“ говорят и социалните идеи на поемата, бунтът срещу законите и лъжата.

Забележителен момент в творческия облик на Н. Райнов е, че носител на редица метафизични проблеми, във всички свои стъпки като творец той е изразител и на определени социални идеи, всякога на страната на гладните, срещу държава, църква, закони — от образа на бунтовните богомили до олицетворението на протеста и бунта — Ахасфер. Враг на застоя, на „застояла мъдрост“, Н. Райнов сам носи у себе си духа на промяната, на търсенето и бунта и в образа на Ахасфер чертае път

През себе си —
към хората,
вселената
и бога!

(„Ахасфер“)

Пишна, грандиозна образност, величествени картини на грозното и страшното („Пръстен“, „Поема за морето“), разкъсани стихове от по една-две думи, повторения на еднотипни синтактични форми се стремят да внушат музиката, ритъма на цялото по законите на експресионистичната поезика. През 20-те години в поезиката на символиста се ражда комбинация от стилове — символизъм, експресионизъм и примитивизъм, съчетание на „вечни“ и „социални мотиви, на рационално и емоционално начало. Ражда се тревожната, неспокойна духовност и поезика на 20-те години и едно критично самосъзнание на твореца, едно присъствие на бъдещето, на историята и мисълта на писателя за принадлежност към поколението, което играе ролята на предходник спрямо новото поколение, което вече се утвърждава.

През неспокойната, търсеща и бунтуваща се мисъл на романа „Между пустинята и живота“ (1919), заради чиито еретични, излизащи вън от църковните канони идеи и очовечения образ на Христос Н. Райнов е афоресан и изключен от църквата, през „Вечни поеми“ и социалния патос на „Сиромах Лазар“ — през 1939 г. Н. Райнов стига до разказите от „Счупени стъкла“, до разказите и легендите от „Отдавна, много отдавна“ (1939) и „Самодивско царство. Сказания и притчи“ (1939).

През 30-те години Н. Райнов се движи между мирната съпротива на духовно извисената личност, между упоритата научна дейност и метафизични еастроения, увлечения по художествени проблеми, засягащи тъмните страни на човешкото подсъзнание и вяра в духовните и културни стойности на човечеството. Тези тревожни търсения към края на 30-те години го извеждат до социално-политическо осмисляне на ролята на изкуството, до дълбока симпатия към поезията на Вапцаров и революционната младеж и до контакти с комунистическата партия.

Големият хуманизъм на писателя проличава дори и при увлеченията му по идеалистически насоки на мисълта. Статията „Ръорих и борбата за културата“¹⁵ е изпълнена с общочовешки патос, с вяра в културата на човечеството, в хуманистичните основи на културата като „сбор от най-възвишените прояви на индивидуалния и колективния човек: онова, което не умира“. Целта на изкуството е да обедини човечеството, да озари сърцата с обич. На различни езици книгите носят единния език на духа.

Определящ в сборника разкази „Счупени стъкла“ е мотивът за големия враждебен град, атмосферата на ужас и престъпления, която витае в него, сблъсъкът между човешката безпомощност и невинност с живота на града, борбата между доброто и злото в душата на човека („Бар“, „Хан“, „Счупени стъкла“). Тревогата, кошмарът, чувството за несигурност и враждебност в живота на града определят основното душевно състояние на героите. Счупените стъкла се превръщат в символ на нарушената хармония между човек и действителност, символ

¹⁵ Н. Райнов. Ръорих и борбата за културата. — Златорог, г. XXV, 1943, кн. 7.

на настроенията, разкъсали душата на съвременния човек, загубил своята хармония и единство, своята вътрешна цялостност.

Тая напоена с тревога, понякога стигаща до мистичен ужас атмосфера определя и експресионистичната, на места (в „Хан“) с диабolistични примеси художествена система на образите, сблъскването на хаотично протичащи психологични потоци в съзнанието и подсъзнанието на героя, трескавата бързина на вътрешното действие — разкъсано, фрагментаризирано, до голяма степен условно. Напрежение в език и представи, бърза и рязка смяна на събитията, скокообразно развитие на действието, несигурност, разколебаване на достоверността на факти и събития, голяма доза художествена условност и двойственост, раздвояване на съзнание и действие между сън и реалност, сливане на действителност и видение, опит за навлизане в скритите пластове на подсъзнанието — във всичко това се чувства влиянието на експресионизма, близост с първите разкази на Г. Райчев, влияние от Достоевски.

На хаоса на съвременния живот Н. Райнов се стреми да противопостави детството и идеята за единството на човека и природата, за общите източници на битието в неговите легенди и разкази от „Отдавна, много отдавна“. В тези разкази се чувства влиянието на будистката философия за единството на света, за особеното върховно спокойствие да се забравиш в света на другите. Те са изпълнени с желание за преодоляване на самотата и уединението на човешката душа, с идеята за невидимата мелодия на единството на нещата, на всемирната хармония, към която се стремяха символистите. В тоя свят на единство и връзка на всички неща мъртвата природа се прелива с човека и камъкът и вещите отразяват човешкото, живата и мъртвата природа се изравняват. С езика на притчи и сказания писателят се стреми да извиси духовното до философската мисъл, да внуши по поетичен път идеята за единство, за съединяване на небе и земя, а в някои разкази — да внесе присъщата на творчеството си социална обогрeност.

* * *

Творчеството на Н. Райнов отново ни изправя пред оная сложност на явлениято български символизъм и модернизъм, пред взаимодействието на различни стилове в рамките на общото название символизъм. Тая смесица и взаимодействие, които безспорно се засилват в периода на исторически отход и разклащане на позициите на символизма, още веднъж напомнят за противоречията на символизма, където антимещанският и антитрадиционният патос, демократичните социални и хуманистични идеи съжителстваха с увлечение по философския идеализъм и наивна утопична вяра в разрешаване на проблемите на личността и обществото чрез магичната роля на изкуството. Същевременно тоя символизъм дава възможност отблизо да се погледне в духовните и социалните устои на това творчество, да се разкрият социалните устои на разбунтуваната духовно личност, да се видят хуманните и обществените насочености на българския символизъм.

Естетиката и поетиката на Н. Райнов показваше тревожните търсения на символиста в периода на художествено и естетическо експериментаторство. Още не бяха се избистрили процесите, които сяха да изкристализират в следващите години. Проблемите за преодоляването на формите на класическия художествен модел, за засилване на претворяващия художествен момент тласкаха писателя към непрекъснато експериментаторство, към примитивизма и стилизацията, към декоративната предметност и абстрактната линия, към пищните орнаменти и художествената условност.

Прозата на Н. Райнов вече чертаеше редица стилистични моменти, набелязващи пътя на модерната психологическа проза — насочване на вниманието към

голямата роля на езика, нов тип раздвижена, асоциативна, фрагментарна композиция, свободно отношение между реалност и художествена условност, скокове на повествованието, широко използване на внезапността, на неочакваността, на изненадата, съчетание на лиричното и грозното, на разкъсаната плът на човешката психика, на тревогата с чувството за взаимодействие за всички неща, за цялостност. Между символизма и експресионизма, между декоративността, увлеченията по абстрактната линия и живото чувство за социалното в художествената проза на Н. Райнов вече се чертаеха белезите на една променена художествена структура, свързана с художествената атмосфера на 20-те години.

Духовното неспокойствие и бунтарство, философски обгазените търсения на мисълта, силните социални струи на творчеството на Н. Райнов след войната са белези, характерни за цялата наша символистична литература. В романтично-баладичните разкази на Н. Райнов се чувствуват не само социалните и трайни демократични настроения на писателя, но и онай силна фолклорна, приказно-митологична струя, която също така говори за близостта на нашия символизъм до дълбоките пластове на народното съзнание през вековете. Широката култура на писателя разшири неговите интереси до приказките от цял свят, до легендите и сказанията на различни страни и народи, до скрития шепот на вековете и различни слоеве на митологичното съзнание. И същевременно Н. Райнов е от онова поколение писатели, свързано със символизма, разтворено за модернистичните търсения, което имаше съзнание за тайните на подсъзнателното, за скритите пластове на човешката психика, за удвояването на света чрез реалността и видението. Осъзнал процесите на раздвоение на съзнанието на модерния човек, той в същото време се стремеше и към онова, което обединява човешкото съзнание и човечеството — големите духовни стойности на народния дух и на човечеството като цяло.

С усет за промените в живота и изкуството, отличен познавач на старинните паметници на изкуството и литературата и на съвременните модерни течения, Н. Райнов остави представата за един творец и учен с голяма ерудиция, за един висок дух, влюбен в света на изкуството и вярващ в неговото освобождаващо въздействие, за една творчески устремена личност, стремяща се да улови контурите на вечното в изкуството и полъха на вечността, vyplътен в човешкото творчество.