

ЗА НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ПСИХОЛОГИЗМА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ГЕОРГИ РАЙЧЕВ¹

ЛЮБЕН БУМБАЛОВ

Стремежът да се съчетае психологичното с битоописателното, да се потърси истината по пътя на дълбокото навлизане в човешката същност, обвързана от нормите на обществената действителност, както и да се открият причинно-следствените връзки между личността и заобикалящата я среда, постига своята творческа реалност в разкази като „Пъстра броеница“, „Грях“, „Лина“, „Мъничък свят“, „Накрай града“, „Старци“, „Смърт“, „Майчина вяра“ и др. Това са произведения, в които Райчев не робува на преднамерената теза, на фрейдисткия подход към проблемите за взаимоотношенията между мъжа и жената, за любовта, за смъртта. Философията на писателя тук е земна и акумулирала в себе си енергията на народната душевност. Събрала е знанията на ония прости и скромни трудолюбци, които откриват света и собствената същност в непосредствената изява, в незатормозеното от никакви комплекси възприятие. Над атмосферата на разказите властува искреното преклонение на Райчев, нескриваното му удовлетворение, че е част от този свят, че е кръвно свързан с тези хора.

Художественото действие, психологическият анализ и естетическата логика намират сигурна опора в социалната фактура на изобразяваните събития, в реалистичното уплътняване на всеки жест, мисъл и чувство. Идейната убедителност на тези творби се предопределя най-вече от ясната философско-естетическа функция, която изпълнява битът в движението на фабулата и в организирането на самия персонаж, като по своята динамика и напрежение се отличава твърде много от бита, в който се развиват героите на Вазов, Йовков и Елин Пелин, и има общи черти с художествените картини на Страшимировата проза. Това е бит, който е пронизан от драматичните катаклизми на героите, не е в никакъв случай статичен, нито пък служи като фон, сред който ще се очертаят посоките на техните съдби. Защото носи в себе си заряда на едно нервно, изключително напрегнато състояние. Вещественият свят излиза от границите на материалното, не се свежда само до своята практическа функция, а навлиза в своя ритъм на човешкото съзнание, улавя и повторно излъчва емоционалната енергия на жеста, на физическото присъствие на човека. Така обикновената вещ става нещо повече от един или друг предмет, с който личността си служи в своето ежедневие, постига ново съдържание — естетически определено и нравствено-философски акцентирано като част от сюжета на произведението — чертежите на Липованов („Мъничък свят“), броеницата на дядо Климент („Пъстра броеница“), интериорът на колибата на цар Слави („Накрай града“) и др. носят духовните очертания на героите, уплътняват и придават своеобразен колорит на творбата, насочват вярно въображението към високите точки на интригата. Най-показателен в това отношение е разказът „Старци“, където сватбата, ръченицата, обичаите, цялата атмосфера успешно изнасят основния мотив за

¹ Студията е част от подготвяната за печат книга „Георги Райчев и психологическите търсения на българската проза между двете световни войни“.

преходността на човешкия живот през целия ход на художественото действие благодарение именно на онова внимателно вглеждане на писателя във вещественния свят, който заобикаля героите. Неслучайно Райчев е толкова подробен, когато описва „вселата сватба“ в дома на дядо Петър Брайков. Скритият съпоставителен план между приключения вече сватбарски ден и шегата, стъкмена вечерта от „група млади мъже, близки роднини и домакини“ се оказва необходим на писателя, защото върху него той изтегля линията на един смислен и чист човешки живот, приключил в най-щастливия миг. Гайдата, звучната газена тенекия, прирамченото вместо пушка кросно, вървите сухи чушки — това не са просто част от интериора, в който ще се развие обикновената човешка драма, а вещи, които в своята гротескна функция ще открият мила безпомощност на тези старци. И думите на дядо Петър „остарели сме, Влайо. . . Остарели“ — ще прозвучат като тъжна констатация, която ще постави границите на краткото човешко време, на невъзможността да се повторят повече ония светли и изпълнени с буйна енергия години на младостта.

Както тук, така и в другите си разкази Райчев детайлно подготвя психологическата аргументация за постъпките на героите. Характерният за него творчески навик първо да предава външната изява на душевното състояние, в което се намира героят, и чак след това да открие сложната плетеница от мисли и чувства, успешно тушира мелодраматичната линия на изображението и открива човешкото битие в цялата му суровост и яснота.

Често срещан в тези разкази похват на психологическия анализ е и евристичният диалог. Той се използва от Райчев като форма, чрез която активно се следят различните преходи в душевността на героите. Езиковият комплекс тук вече не е самоцелно търсене на максимално въздействащи върху фантазията на читателите елементи, а посока към истината за човека, за неговия сложен вътрешен свят. Такъв е например диалогът на героите от „Лина“, „Накрай града“, „Старци“ и др. Разговорите между старците на сватбата, между Поливанов и Харбинов, между „цар“ Слави и останалите герои от „Накрай града“ ни откриват свят на драматични взаимоотношения и се налагат като самостоятелен идейно-естетически детайл от целия сюжет. Ако при някои автори като Вазов или Елин Пелин диалогът често пъти (в повечето случаи) доуточнява описани преди това състояния и има допълнително значение за логиката на действието, както и за логиката, по която се развиват самите характери, то Райчев приема езиковата комуникация като нещо напълно самостоятелно, което не само съобщава за нови моменти във фабулата, но е и натоварено да изведе линията на изображението до определени качества на героя. Това откриване на героя в и чрез подвижната конструкция на диалога и монолога активизира портретната характеристика, не я оставя в онова съзерцателно-статично състояние на затвореното пластично описание. След пестеливото предаване на епизода със смъртта на любимото на „цар“ Слави куче Райчев ни въвежда в психологическия свят на своите герои.

„И Цар Слави мълчеше, подпрян на кривака си — със зачервени очи, с помътен, безумен поглед. . . той пиеше мълком, а Скучо брътвеше непрестанно; считаше се задължен да утешава и подкрепя стареца — наливаше всяка минута чашките и подканяше:

— Пий, пий, бай Славе, бог да прости Каракачана. . .

От масата на Казака ги забелязаха и почнаха да ги задяват.

— Минуш — провикна се Казака, — налей две шишета на Скучо и Цар Слави, нека пият, бог да прости Каракачана. . .

Минуш се затече и поднесе двете шишета, но Цар Слави ги отблъсна; ракията едва не се разля на пода.

— Махни ги! . . . не му ща отровата. . . — мрачно рече той.“

Не е трудно да се забележи в този отрязък от всекидневието на главния герой колко съществена се оказва директната словесна изява на личността и как произведението веднага добива формата на своеобразно драматургично изложение на ситуацията. Веднага след ремарката и краткото описание писателят се стреми да въвлече

героите и да насити разпокъсания слог на водения разговор между събралите се в кръчмата с напрежението на подхвърлената и недоизказана реплика. Точно тази подхвърленост и недоизказаност не само доуточнява характера на Слави, но и открива самата природа на този човек, природа, в която лежат предпоставките на неговия начин на живот и отношението му към социалното му обкръжение. В същото време за Райчев това е възможност да открие най-краткия път към емоционалното въздействие върху въображението на читателя и да отговори на необходимостта, наложена от естетическата задача — туширане на описателното начало чрез непосредствената изява на чувствата, търсене на най-естествения начин на художествено отражение.

Тази особеност в натюрела на Райчев впрочем ясно личи и в природата на неговия персонаж, населяващ споменатите разкази. Ако например съоставим такива творби като „Безумие“ и „Незнайният“ с „Накрай града“, „Лина“, „Грях“ и др., ще видим колко много те се отличават именно в ситуацияте, в които се проявява социално-психологическата същност на героите. Първата отлика сочи териториално-етнографската определеност на сюжета, неговата социална топография (при единия случай — града, а при другия — селото), както и собствената битова характеристика на героите (човека от града и селянина).

Интереса на Райчев към тези два сюжетни топоса и два типа художествени герои можем да си обясним най-вече с онова, което е вече заложено в писателския манталитет, манталитет на една търсеща и лутаща се сред сложните социално-икономически промени на буржоазната действителност личност. Ето защо в последна сметка този интерес е най-силен там, където се пресичат генетическата предразположеност на автора и социалната биография на героите. И тук анализът е най-задълбочен, защото селската душевност идва и се налага в художественото произведение като естествен ред от натрупани впечатления, от изживян обществен опит. За прецизността и задълбочеността на анализа голяма роля изиграват също така и някои привнесени отвън качества и стойности, които на пръв поглед са чужди на селската психика, но взети в конкретно-исторически план, съответствуват в значителна степен на процесите, които се развиват в недра на българското село след Освобождението и най-вече след Първата световна война.

С това впрочем трябва да си обясним едновременното търсене на определени социално-психологически и нравствено-етични решения, отнесени към „герои от градски тип“ и живеещата на село личност. Тази едновременност обаче в някои случаи върви по различни посоки, които явно подсказват, че Райчев не остава чужд на един аргумент, интересуващ голяма част от писателите критически реалисти през този период. Ако се вгледаме в разкази като „Накрай града“, „Врагове“, „Гюргя“, „Бежанка“, „Майчина вяра“ и др., ще ни направи впечатление, как Райчев остава при възприемането на селото като релация на българската изконна нравственост и известно идеализиране (разбира се, далеч от това, което забелязваме при писателите народници, както и в някои творби на Елин Пелин, Йовков, К. Петканов и др.) на социалните взаимоотношения.

Вниманието на писателя към темата за отношението град—село е насочено предимно към ония разрушителни противоречия в капиталистическия начин на живот, които идват от града — символ на моралната деградация и икономическото разпадане. Тук няма да открием оня герой-гражданин, идентичен на героя-интелектуалец от романите на А. Страшимиров, О. Василев, Г. Белев, който идва в селото като носител на идеи, в чиято същност лежат опорните точки на едно движение, способно да изведе селското всекидневие от „провинциалния политически сън“. Наистина селото при Райчев е арена на сложни и драматични взаимоотношения, но те са доста далече от класовата идеологическа и социално-политическа борба. Така както са проследени сюжетните линии на разказа „Врагове“ например, трудно бихме могли да открием политическите контури на класовото разграничение. Ето защо в съдбата на двамата герои Любен и Камен се оглежда не толкова общественото битие на бедния и средния селянин, антагонистичният фронт, който разделя категорично селската действи-

телност, колкото художественото уточнявае на една морална устойчивост в нейната способност да намери някакъв изход и в най-заплетените ситуации на живота. В такъв план Райчев разкрива и историята на селското момиче Гюргя от едноименния разказ, откъснато от своята естествена среда, страдащо сред чужди на собствената му природа човешки отношения. Като следи трагичните перипетии на неговата съдба, мисълта на писателя се опитва да определи вътрешните и външните причини за нещастния край, без обаче да стига до оня социален възел, в който е завързана истината на нещастното момиче.

„Можеше ли да разкаже бедното дете — възкликва с тъга писателят, — че нему е тежко тук, посред тези чужди хора, които го гледат накриво, смеят му се и обиждат го на всяка стъпка. Може ли да разкаже тя колко ѝ тежи градът със своите големи сгради, с шума си, с улиците си дори. Би ли разбрал баща ѝ нейната голяма тъга по планината, по слънчевите дни на пролетта и по безгрижната волюност, с която тя пащеше воловете си. . .“ Такъв е най-общият социален ракурс на човешкото страдание. Дълбочината на психологическия анализ тук трудно успява да компенсира наедно навърлените представи за едно нещастно детство и остава повече при ония епизоди, в които тръпнешното от страх детско съзнание скришом се връща с носталгия към родното село, към всичко, което събужда у него някакъв хубав и добър спомен. („Дълго тя стоеше при прозореча, гледаше как бавно пепелее изток и мислеше за село. Там сега кукуригат много петли, лаят иста, в съседните дворове блещукат светлинки, чуе се пририян говор на ранобудници и далече посред селото звънти селската наковалня. . . Божичко, колко е хубаво сега там, на село!“)

Райчев остава докрай верен на тази въведена от народническата литература линия на едно открито противопоставяне селото на града, издигане на селския бит като релация на българската изконна нравственост и като територия, в която социалните взаимоотношения се откриват в своите разрушителни противоречия под влиянието на идващите от града норми на живот. Такъв е той и в сборника „Златният ключ“. Героините на книгата са все бедни селски момичета, които попадат в необичайна за техния менталитет среда и които остават чужди или са жертва на нейната аморалност и социално лицемерие. Това са нещо повече от „слугински истории“. Защото в тях освен сложната човешка проблематика, дълбокия психологически анализ, непосредствения поток на повествованието можем да открием творческата амбиция на Райчев да потърси връзката между изпълненото с повратности всекидневие и разрушаването на личността. Диалектиката на социалните взаимоотношения тук открива изпълнени с унижение и страдание мигове, в които се оглежда представата на писателя за устройството на света, за хората и за законите, които направляват техните съдби. Образите на Николинка („Слугинска история“), на Найден и Нонка („Лъжа“), на Гунка („Златният ключ“) се налагат с оная художествена простота, която убедително доказва колко далече са останали увлеченията по биологичното и колко сигурно е станало въображението в създаването на един свят, изпълнен с толкова много болка за човека от народа.

Както тези повести, така и споменатите вече реалистични разкази са психологически проникновения, в които определяща роля се пада на ясната социална позиция, на кригично изведения естетически анализ, на философската категоричност, с която разсъжденията на писателя търсят конкретната истина за човешкото битие и човешката душевност.

Качествата на Райчев като художник и психолог се проявяват най-вече в социално-нравствената характеристика на човека от селото, в следенето на ония черти от неговата природа, които се наслагват върху идеята на писателя за страдащата личност в нейните най-обикновени състояния и действия. Ето защо той успява там, където личността го интересува именно в нейните дълбоко интимни взаимоотношения, в емоционалното устройство на човешките връзки. Интересна в този случай би била съпоставката между Райчев с други негови съвременници майстори на селския разказ като Й. Йовков и

Ил. Волен, в творчеството на които откриваме, ако не идентична, то поне близка тематика и общи интереси към точно определен художествен тип герой.

В книгата си „Мисъл и думи“ Ил. Волен прави следната характеристика на българския селянин: „Той е трезвен, реалистичен. Знае си сметката. Не е скъперник, но е пресметлив.“² Като цитирам тази оценка на Волен, си мисля, че именно от психологическото улавяне и разкриване на художествения гений започва различието между Райчев и останалите автори. И това различие лежи още в изходната творческа позиция. При Йовков например тя е синтезирана в принципа — „естетичното е и етично, нравственото е и прекрасно“. Красотата на неговите герои (като визуална характеристика или като хармонична реализация на чувствата) идва винаги да наложи желаното от автора нравствено-етично оправдание на отделни постъпки и преживявания; тя осмисля и уточнява координатите на индивидуалното и на общественото им битие. В творчеството на Йовков личността се самораздава или бива ограбвана, движи се към нещо, което в последна сметка се оказва недостижимо, но точно в това движение тя успява да се осъществи и да се наложи със своите разбираня за доброто и за красивото.

Героите на Волен, обратното, постоянно се стремят да получат; те мечтаят за едно или друго нещо — вещ, любима, парче земя, добитък. В разказите, писани преди 9. IX. 1944 г., няма да срещнем герои от типа на Йовковия Серафим или Люцкан. Този писател се интересува от съвсем друг род въпроси, а оттук и от различни на Йовковите герои характерологични черти. Какво имат тези хора? Какво им е дал животът? Към какво се стремят те, какви са мечтите им? Ето част от въпросите, които определят талвега на авторския социално-психологически анализ. Героят на Илия Волен е практичен човек. Чичо Малин от „Диви души“ например се движи винаги в една посока — търсене на полезното. И „полезното“ именно става критерий за отношенията към другите, към самия живот.

Райчев също така се интересува от тези страни на човешкия характер; историята на личността е и история на жестока драматична борба с живота. Но в разкритата практичност на героя не е трудно да се долови оная горчива ирония, която веднага показва отрицателното отношение на писателя към тази черта от селския характер. И тук Райчев е категоричен, безпощаден е към своите герои, когато психологическият анализ го убеди, че всичко в „мъничкия свят“ е вече изгоряло. Тази позиция определя спецификата на художествената проблематика, налага продължителното внимание към нравствено-естетическата страна на изобразението, като обаче оставя на заден план политическия аспект и се интересува предимно от личностното, от особеното в човешките взаимоотношения. Неслучайно много от неговите разкази и повести се налагат като художествено анкетиране на човешките недостатъци. Една особеност, която обединява около себе си най-добрите представители на критико-реалистичната ни проза през 20-те и 30-те години.

Онова, което приобщава Райчев към такива майстори на психологическия анализ като Ел. Пелин, А. Страшимиров, Й. Йовков, Ил. Волен, К. Петканов и др. трябва да се търси както в социално уточнената територия на художественото действие, така и в самата природа на героите. Ако се вгледаме внимателно в техните произведения, ще ни направи силно впечатление един такъв факт — развитието на характера никога или много рядко се представя като преминаване на едно качествено определено състояние в друго. И при Райчев, както и в творчеството на Ел. Пелин, Йовков, Волен и Петканов, идеята за човека се уточнява чрез противоречието между съществуващата представа за „доброто“ и „красивото“ и промените, които животът доста грубо налага. Именно поради това противоречията у неговите герои са повече противоречия между съвестта и извършената постъпка. Ето защо Райчев не успява да отиде по-далече от частния проблем за трагичното у човека — движението на тази идея се ограничава в кръга на една в повечето случаи психологическа цел: да се докажат вътрешните причини, които тласкат героите в сложни и драматични ситуации. Действието се стеснява в

² Ил. Волен. Мисъл и думи. Варна, Г. Бакалов, 1977, с. 84.

границите на определени нравствени категории, като анализът не се интересува или в най-добрия случай само загатва от историческите и социално-политическите промени в обществото. Съвсем логично е в този случай да се очаква при Райчев такова нравствено-психологическо редуциране на темата за вината и престъплението, което не е способно да отрази основните особености и тенденции на епохата.

Съоставителната линия, която следва творческата изява на споменатите автори ни убеждава колко близки са те помежду си в същността именно на идейно-философската интерпретация на човека и заобикалящата го среда. И къде трябва да търсим разграничителните белези между тях. Силата например на Елин Пелин е в конкретната характеристика на персонажа, в тълкуването на ония индивидуални черти, които „снемат“ в себе си сложността на взаимоотношенията. Но в стремежа си да убеди читателя, да „устрои“, както се изразява в един разговор по въпросите на творческото майсторство, среща между героя и читателя, той не успява да прикрие някои дидактични нотки и оголва по този начин (както е например в повестта „Земя“) своя тезис — защото прераждането на Еньо може да бъде индивидуално психологически оправдано, възможно като личен факт откъм обществената си стойност, обаче то е пресилено и не отговаря в никакъв случай на жизнената правда. Йовков, обратното, постоянно се стреми да подтиска този естествен навик на художника да поучава, да налага директно своите представи за човека. У него тая, нека я наречем пулсираща дистанция между автор и герой, поддържа обективността на изложението и така успява да убеди читателя си в реалността на художественото действие. Героите на Йовков са национални по характер, но в същото време надхвърлят границата на националния манталитет и визират общочовешки качества и стойности. Неговите творчески амбиции търсят съдържанието и формите на общовалидното, на онова, което е способно да съхранява своята неизменност във времето. Поради това светът на Йовков е синкретичен именно в своята типологична същност — приобщава в едно ядро реалните очертания на обективно даденото и едва зримите контури на въображаемото, неутралното повествование и откритото лично отношение.

Противоположно на него К. Петканов през цялото си творчество наслаждава конкретните черти на психологията на тракиеца, представите му за труда и за земята и органичните му връзки с тях. Но това следване на една ясно определена, съзнателно подчертана етнографска характерност се налага и като задължителен и едва ли не като единствен критерий за обществените стойности на човешкото. Тук Петканов остава в границите на предварително наложения модел, замъглява с неверни изводи за религиозна предразположеност на тракиеца например, или за психологическото устройство на художествените герои и нарушава стройността на нравствено-естетическата система, като натрупва (при това — само в една посока!) определени тип оценки и размисления.

По спецификата на художественото си виждане, както вече подчертах, Г. Райчев е предразположен повече към вдълбочаване в душевността на героите си. Ето защо неговият разказ винаги е изграден върху някакво противоречиво по своята същност състояние на влюбеност, на трагично разминаване между желание и реалност, на естественото човешко право за щастие, затворено в омагьосания кръг на социалната обреченост. Това и определя структурата на художественото произведение, организирана винаги около действията и преживяванията на даден герой. Като удобен пример може да се посочи новелата „Мъничък свят“. В основата на сюжета Райчев поставя противоречивия и борещ се със себе си Липованов. Трагичността на този герой се определя преди всичко от отношението му към средата, която го заобикаля. За Липованов животът е твърде прост, както изповядва, „до комизъм прост и плитък“. Всичко в неговите представи се свежда „към няколко само неща — едно, две, три“, които „имат само повърхнина, защото това е естественото, другото е губи време“. Съзнателно откъсал се от хората, потъпкал в калта най-чистото преживяване — любовта, той се теши с фалшивия идеал за свърхчовека. Интересът на Райчев към този художествен тип се определя както от амбицията да се докаже колко решаващи могат да се окажат за

личността нейните илюзии, градени не върху самия живот, а извлечени от станалите вече мода идеи за силните и независими характери, способни да живеят в един затворен и напълно изолиран от всекидневниот свят, така и от вътрешната необходимост да се намерят истинските причини за човешката драма. Ето защо източника на тях раздвоеност, на трагизма на Липованов писателят психолог търси не само в устройството на самия герой, а и в социалното му обкръжение, в обществено сложилите се взаимоотношения. Психологическото вдълбочаване в героя не се ограничава в рамките на индивидуалните преживявания и прояви, а прераства в опит естетически да се обобщи социалната обстановка, сред която се развива действието. Именно така обстановка авторът разглежда като основна причина за драматичното състояние на героя. Тя е оная сила, която води Липованов из лабиринта на ницшеанското откъсване от действителността към осъзнаване на истинските стойности на този дълбоко противоречив свят. Като следи непрекъснатото разрушаване на личността, нейните високи и ниски точки на нравствена изява, Райчев успява да защити идеята, че само по пътя на изпепеляващото страдание човек е способен да се задълбочи и разбере законите на общественото развитие и че само страданието е най-убедителното оправдание на истинския и смислен човешки живот.

Особеният характер на героя, неговите разсъждения за мъжа и жената, за обикновените човешки взаимоотношения са продължение на започнатия още в първата белетристична творба на Райчев „Спътници“ разговор. Но в „Мъничък свят“ той разгръща своите наблюдения върху обогатена с много наблюдения върху живота основа. Към този разговор Райчев се връща често и неговите нотки можем да открием не само в последната му книга „Златният ключ“, но и в сборника с хумористични разкази на любовна тема — „Любов в полето“. Но ако трябва да бъде още по-точен ще допълня, че внимание върху отношенията между мъжа и жената можем да открием в почти всички произведения (с изключение на творчеството му за деца) на автора. Темата за любовта е една от централните теми в творчеството на Райчев. В територията на нейната разработка той всякога е търсил отговора на много въпроси, свързани с мястото, което е определял за себе си сред най-известните имена на българската проза през този период. Райчев, както споменават неговите съвременници, е обичал да се сравнява с Йовков, когото е уважавал много, именно в дълбочината и тъжността на наблюденията върху любовта. Но точно в това сравнение днес ние можем да открием колко своеобразен е Райчев като психолог на най-интимните, скрити дълбоко в човешката душа преживявания. И ще си позволя още една съпоставка между Райчев, Йовков и Ил. Волен, защото тя ни дава допълнителни и не по-малко сигурни основания да говорим за оригиналното тълкуване, което Райчев дава на любовта, тълкуване, което е в пълно съзвучие с разбиранятия му за пола и за живота, както и да открием богатството от идейно-естетически внушения в нашата проза през този период.

При Йовков темата за любовта става възможност да утвърди естетическите си разбираня за отношенията между мъжа и жената. Той избира за обект на изображение герои, които притежават вътрешна и външна красота, като именно с нея те воюват за своето лично щастие; тя е и причината за тяхното неспокойствие. Интересното при Йовков е това, че той рядко се интересува от конкретното описание на красотата; най-често той го представя чрез отношението на другите, чрез тяхната оценка. Затова неговите разкази не са толкова повествование за една красива и фатална жена или мъж, колкото за онова, което те събуждат у околните. Именно тази „красота в действие“ налага на автора да въвлече и определя социални наблюдения, които, макар и затворени в сферата на нравствено-египетното, отразяват особеностите на историческата обстановка, свързват повествованието с конкретната обществена ситуация. Йовков е романтик именно в отношението си към красотата, но когато трябва да уточни нейното човешко съдържание, той я улавя в реалните, обикновени прояви на живота. Този момент обаче е изнесен на втора позиция. Пред автора стои непосредствената задача да определи кои са ония измерения на човешките постъпки и преживявания, които дават смисъл на живота. За Йовков личността е зависима от обществото, то я

потиска, унижава я, кара я да страда, но има нещо, което не му е подвластно; обратното, със своите качества тази личност въздейства върху неговите норми, кара го да прави главолонни обрати в отношението си, в оценката си. Достатъчно е Албена да се появи пред събралите се разявени селяни, настроени срещу нея заради извършеното убийство, и всичко се изменя в противоположна посока. Същите тези озлобени хорища, които са викали срещу нея и са се подготвяли да я линчуват, сега застават пред каруцата и не дават да бъде отведена в града. Вълшебството е в ония невидими сили, които излъчва младата жена. И в нейната красота се съдържат не само хармоничните линии на снагата и на лицето, но и гордото и свободно държане пред събралите се да я осъдят съселяни. Поради това именно при Йовков ядрото на събитието се затваря във впечатляващото въздействие на красотата върху хората. Женда, Албена, Божура, Сарандовица и др. носят заедно с греха си и своето оправдание. Чрез това оправдание Йовков утвърждава смисъла на извършената постъпка — героинята е не само красива, но и нравствено възвишена, защото е естествен нейният стремеж към хармонията, към онова, което ѝ съответства. Затова тук сюжетната развръзка е подчинена на реакциите както на самата героиня, така и на нейните съселяни.

Трагичното при Йовков е връх на човешките преживявания, на устрема и томлението. Неговите герои са не само красиви външно, но и горди характери с една несломима вътрешна свобода. Те не са личности с мъчителни противоречия. Йовков като че ли се страхува да ги удлови, макар и за миг, в състояние на такава изгарящо противоречие, за да не наруши тяхната хармоничност, която според него не търси вътрешната несигурност, променливостта на неустойчивата психика. Поради това психологизмът на Йовков се интересува от крайните като завършеност резултати на вътрешните противоречия, избягва острите стикове на раздвоението, които винаги са притъпени от успокоената сила на красотата. Но, от друга страна, той не остава при натрупания в петковното робство народен фатализъм за битието на красотата („Много красота не е за добро!“), нито пък отдава голямо значение на съдбата, на оная сила, която направлява живота на човека. Причината за трагичния край на Албена, на Женда, на Рада и Шибил, на Индже войвода и Пауна авторът търси както в самите герои, така и във времето, в което живеят. Диалектиката на чувствата за Йовков винаги има обективни източници и нейните конкретни измерения са обществено и исторически определени. Неслучайно неговите герои успяват да постигнат себе си, когато провокират обществото или когато с достойнство напускат този свят, в който няма място за красивото и за доброто.

Друг талантлив художник и психолог на българското село — Илия Волен — поставя темата за любовта в основата на най-силните си разкази и новели. „През една есен“, „Грудка“, „Сила“ и др. са сполучливи опити да се открие реалното съдържание на човешките отношения и чрез тях да се представи историческата същност на всичко онова, което произтича от личността или се насочва към личността. Любовта интересува Волен не само за да разтълкува естетическия смисъл на сложното душевно състояние, а и да постигне чрез него оня обществен смисъл на чувствата, който носи в себе си истината за човешкото битие. За него от особена важност се налага едно предварително условие: темата за интимните взаимоотношения е преди всичко възможност да се определят границите, в които се проявява активното начало на жената.

Именно тук писателят не остава чужд за някои страни от нравствено-психологическата концепция на автори като Йовков и Райчев. И той като Йовков се интересува от впечатляващото въздействие на красотата, от нейната сила върху хората. Но неговите героини се отличават от Женда и от Албена, които заедно с греха си носят и своето оправдание. Чрез това оправдание Йовков утвърждава смисъла на извършената постъпка — героинята е не само красива, но и нравствена, защото е естествен нейният стремеж към хармонията, към онова, което ѝ съответства. Затова тук сюжетът обхваща и е подчинен на реакциите както на самата героиня, така и на нейните съселяни. Докато Радка от „През една есен“ е сама виновна за това несъответствие. Тя няма друг избор поради своето моминско лекомислие и лудории. Волен съзнателно акцентува

върху този момент, защото него не го интересува естетизацията на образа. Изходната позиция на художествено-психологическия анализ тук се опира върху социалната предпоставка на идеята, която не само не изключва предварителното нравствено-етично съображение, но се оказва обвързана с него — героинята е омъжена за малоумния овчар, и причината за това авторът търси във факта, че тя е била прекалено свободна в отношенията и в действията си девойка. Такова е впрочем и началото на разказа. И ако Йовков тръгва от загатнатите причини за положението, в което Албена се е намирала преди да се омъжи за Куцара, за да насочи след това действието изцяло в сферата на нравствено-естетическото тълкуване, т. е. всичко останало (като интрига, развитие на действието и развръзка) покрива нравственото оправдание на героинята, то за Волен се оказва особено важна по-нататъшната ѝ съдба. Него го интересува вече как едно общество като това, в което живее Радка, формира у личността определен манталитет; с други думи казано — как обществото, вместо да се явява задръжка в реализирането на нещо неетично, безнравствено, е само източник на аморалността, която постепенно тласка човека към крайното падение. Именно тук Волен е по-обстоятелствен при тълкуване на социалния произход на човешката съдба.

По характера на психологическия анализ Г. Райчев стои доста близко до Йовков и Волен, без обаче да повтаря техните философско-естетически разбирания и предпочитания. Тази близост може да се забележи в ред неща. При Райчев например, както и при Йовков и Волен, съдбата на красивата героиня се свързва с малоумни хора, с хора, които не са способни да реализират своите чисто човешки и социални задължения. Такъв е случаят и в „Грях“ на Райчев, в „Албена“ и „Постолови воденици“ на Йовков, в „През една есен“ на Волен. Но и тримата поставят своеобразен отпечатък върху психологическото разчитане на това обстоятелство. Йовков се интересува от него, защото то му дава възможност да открие жестокостта, трагичността на несъответствието, докато Волен се стреми да не остане при това интерпретиране, амбициите му са по-големи — да направи социален разрез на ония събития, които откриват дълбокия смисъл на една или друга постъпка. При Райчев анализът без да потиска социалния аспект е насочен предимно към доказване на неестественото (в психо-физиологичния смисъл на думата) за човешката природа положение.

Пак при тримата откриваме и една друга особеност—в повечето случаи те натоварват художествения детайл с определено значение, което съзнателно „сваля“ естетическата преценка за личността. Когато характеризира героинята си от „През една есен“, Волен оставя на майката (най-близкия ѝ човек!) да посочи същественото в нейната душевност — „Е, тя за хубава дреха и за имане душичката си дава; ако ѝ тегли сърцето, да върви!“ Тази реплика престава да бъде само информация за отношението на околните към героинята, но се представя вече и като самостоятелен детайл, в който се отразява определящата черта от нейния характер. От друга страна, създава възможност на писателя да обедини персонажа си, да го въведе в повествованието в неговото конкретно социално звучене; чрез отделната „гледна точка“ на героя да постигне атмосферата на средата и особената природа на взаимоотношенията, които поставят видим отпечатък върху развитието на художествената идея на разказа.

За Йовков детайлът също така има важно значение, нещо повече—той може да играе разграничителни функции в потока на художественото действие. И ако детайлите, свързани с портретната характеристика, винаги имат въвеждащ и доуточняващ характер, то детайлът-реплика в много случаи става видимата, материализирана страна на логиката, по която се развива една идея. Такъв е случаят с двете реплики на дядо Власто от разказа „Албена“ („Тук ѝ е съда на нея, тази гивиндия!“ и „Момчета, дръжте я, не я давайте. Какво е селото без Албена!“). Тук те фиксират двете нива—на идейно-философското и психологическо решаване на темата за красотата и доброто.

В общи линии подобна е функцията на детайла и при Райчев, а именно — да въвежда, да доуточнява и да разграничава особеностите на един герой от друг, етапите в развитието на идеята. Но ако в първата тематично-типологична група разкази тази функция, както видяхме, е подчинена на задачата да се определи до каква степен чо-

вешкото съзнание може да запази границата, на която всяко състояние вече се преръща в нещо патологично, в разглежданите разкази детайлът излиза от необходимостта непременно да визира нещо психологично и е свързан повече със сюжетно-композиционното разположение на изобразявания материал. Тук Райчев се интересува например от събитието, но не в неговата подробно проследена процесуалност, а само в онова, което съдържат в себе си „знаците“ на анализираня характер. Без да се впускам в подробности, искам да подчертая, че това понякога създава чувството за съзнателна ограниченост на събитийния характер на сюжета, стеснено възприемане на живота — не в неговата разгъната социално-класова определеност, а като художествена студия върху определена страна от сложната обществена природа на човека. Амбицията на този писател е не да създава платна, а етюди, чиито достойнства се измерват с дълбочината на психологическия анализ, с точната индивидуална характеристика.

Споставката между Райчев, Йовков и Волен ни открива и някои особености в самия механизъм на това вътрешно взаимодействие между психологическия анализ и поетиката на разказа, което сочи типологичната близост между тях и съхраненото творческо своеобразие. Когато разказва например за съдбата на своята героиня Албена, Йовков предоставя доста място за промяната в отношението на селяните към Албена, която става и основно ядро на разказа. За разлика от него Райчев и Волен се интересуват повече от „държането“ на героите. Те са много по-прецизни в регистрирането на промените, които стават в света на отделната личност. При тях на преден план излизат „състоянието и постъпките“ на героите; по-важно се оказва изобразението на промяната не толкова в „поведението“ на средата, колкото в „движението“ на човешката природа, най-вече нейното падение. Въведена в контекста на художествения метод, тази споставка звучи така — ако изобразението при Йовков се издига до апотеоза на красотата, то при Райчев и Волен е преди всичко сатира, остро и безкомпромисно отричане на света, който пречи на личността да бъде щастлива. И тъй като най-естествената среда на сатирата са социалните отношения, всичко се върти около социалното разположение на героите.

Художественото действие в разкази като „Грях“, „Лина“, „Накрай града“ (Райчев) и „През една есен“, „Грудка“ и др. (Волен) не върви след предварително внушената идея за променящата сила на красотата, не е подчинено на нравствения императив на писателя, а просто следи естественото развитие на нещата, така както животът ги е предизвикал. Райчев и Волен оставят свободно художественото действие, не го затормозяват с „метаморфозите“ на човешките взаимоотношения, зад които стои въздействието на красотата, както прави това Йовков. Любовта на Стан към Елка остава непроменена и след разговора с дядо Петър и въпреки неприязнестото отношение на неговите съселани. Отношението на селяните към Радка от „През една есен“ също така остава непроменено. Те оценяват нейната красота, но това не им пречи да критикуват свободата на държанието ѝ, на морала ѝ. Ето защо при Йовков промяната в отношението към Албена е ядрото на целия разказ, то носи тежестта на цялото повествование — именно чрез него авторът открива магическата сила на красотата, нейната способност да променя хората. Оттук и това откъсване на авторовото внимание за известно време от „състоянието и постъпките“ на Албена и внимателното отбелязване на онова, което става в отношението на селяните към нея.

И ако за Йовков трагичното начало е в разкъсаната връзка между човека и естествения начин на живот, а при Волен е в самото време, в конкретните социални условия на живот — в тях авторът открива спотаяната „орисия на човека“, то за Райчев е в изпепеляващата противоречивост на човешката личност. Затова в неговите разкази нещо жестоко потиска личността, унищожава нейните планове, надсмива се и опощава нейните чувства. И корените на тази обреченост писателят психолог открива в тясната зависимост на човешката природа от наложените отвън условия, от житийското съдържание на нейните стремежи и цели. В тези разкази любовта е не само „трудно пастие“, не само една постоянна борба със себе си, но и сложно взаимодействие на социалното, биологичното, нравственото и естетическото. Предпочитанието

при Райчев е на страната на психофизиологичното, при Йовков — на нравственото, а при Волен — на социално-битовото. Разбира се, и тримата като добри художници и психолози се интересуват от видимите и скрити форми на това взаимодействие, но всеки един от тях определя едно основно ядро, около което се развива идеята.

Това предпочитание към психофизиологичното, към емоционално-чувственния комплекс с неговите вродени и социално придобити качества определя идейно-естетическите координати, в които се развива действието на едни от най-силните разкази на Райчев — „Грях“ и „Лина“. Това са произведения, които имат за сюжетно-тематична основа любовта, нейната социална и индивидуална радиация. В разказа „Грях“ писателят разглежда проблема за любовта в две посоки: една — на нещастната и несподелена любов (Стан—Христина), и другата — на щастливата, „греховна“ любов (Стан—Елка). Двете посоки се пресичат в духовната същност и житейската съдба на една личност — Стан. Първата посока е епизодична и има само структурно-информативен характер, който визира преди всичко миналото на героя. На преден план в разказа е изнесена нравствено-психологическата ситуация, през която минават чувствата на Стан и Елка. Ако беше така реализирана, оставяйки логиката на характерите да се развива по линията на митологемата за „забранения плод“, фабулата щеше да направи от „Грях“ един съвсем обикновен, тривиален разказ. Но Райчев открито поставя проблема за вината и това извежда художествената творба до нивото на ярка и философско-психологическа критика на капиталистическото общество. За разлика например от повестта „Мъничък свят“, където Райчев търси причините за трагичния край в пасивното и едностранчиво отношение на героя към света, тук в „Грях“ анализът последователно следва логиката на сложния социалноетичен сблъсък между личността и заобикалящата я среда. С това впрочем можем да си обясним защо през цялото време Райчев следи вътрешния механизъм на психофизиологичното съдържание на „греха“ и търси ония вътрешни причини, които постоянно тласкат героите към техния трагичен край. Тук проблемът за физическата красота е изоставен от автора, тъй като във фокуса на анализа стои драмата на душата.

Има ли виновни в този разказ и кои са те? — ето основният въпрос, който вълнува автора и читателя. Затова и към него е насочено острието на психологическия анализ.

Стан и Елка носят у себе си етичната вина за нарушаване на нормите на общоприетия морал. От друга страна, те са оправдани, защото и двамата се стремят към красотата на една любов, която руши всичко пошло около себе си. И тази любов прераства у тях в своеобразен протест срещу обществото, което по силата на своите закостенели морални и социални закони събира мъжа и жената не чрез естествената връзка на две равностойни личности — Елка е бедно момиче и независимо от желанието ѝ трябва да се омъжи за Дико. Тя няма право на друг избор, на такъв избор, който да отговаря на естествените предпочитания.

Върху тая жизнена плоскост Райчев получава възможност да проследи реалните душевни състояния на своите герои. Той не ги откъсва от живата действителност, не се впуска в анализирането на някаква фикс-идея, не търси патологичното, абсурдното. Всичко в отношенията между Стан и Елка е земно и правдоподобно.

Дико, по-малкият малоумен брат на Стан, от своя страна застава пред нас като човек, който има морално право на собствен семеен и щастлив живот. И когато се навървя срещу своя брат, той всъщност защитава това свое право. При това Дико с нищо не е виновен, че е малоумен и че са го оженили за Елка. Средата е тази, която му налага задължения, които той не е способен да изпълнява. В този смисъл действията на Дико, които обикновено произтичат от злостата към брат му Стан, откриват недоволството и отвращението на автора от лицемерната и търгашеска в своята същност действителност. Че е така, красноречиво доказва присъствието на един момент в сложната канава на разказа. След прегрешенията на Стан, авторът, спирайки поглед върху новите взаимоотношения между двамата братя, търси в съзнанието на своя герой опорната точка за първоначалния замисъл, където всичко вероятно се е въртало

около проблема за вината. Двойната вина на Стан — веднъж като причина за малоумието на Дико и втори път като похитител на семейната чест, е трябвало да стане територия, в която Райчев да насочи своя анализ. Писателят-психолог интуира в случая нещо, което се оказва особено важно за идейния възел на интригата — тези два момента да са свързани с невидима нишка помежду си и с присъствието си да усложнят логиката на художественото действие, като я изведат от рамките на една тривиална история. Първият момент — вината на Стан за психическото състояние на своя по-малък брат — е загатнат вътре в нарастващата привързаност на Стан, на самотния Стан и по-късно се изяснява като конкретно действие, чиято роля от психологична гледна точка е да се представи, от една страна, като опит за самооправдание за предстоящата постъпка (вторият момент), а, от друга, — да аргументира и предварително да подготви читателя за още по-голямата вина.

„Той беше живял години с брат си, отначало под тежестта на една страшна тайна, която дните покриваха със забвение, додето пред него остана само Дико — плах, безпомощен, малоумен. Но познаваше ли всъщност братя си? Такъв ли беше Дико нанстина?“

„Той отиваше да върже коня, който малкото му братче Дико вардеше в полето. Ето и коня, но що е това: вместо в полето, издигнал двата си опънати предни крака, конят тъпчеше и опустошаваше посева на най-добрата им нива. Обзе го ярост. Ах, Дико! Този негодник Дико! Но де е той? Де се е дянал? Стан повива глава наляво, повива надясно и — съзира: накрай междата лежи Дико; той е гърбом и вятърът развява изруселите му дълги коси. Стан прибира въжето, сграбчва го здраво в ръка и приближава дебнешком. Момчето все още лежи неподвижно — то спи. Но братът, изгубил памет, вдига въжето и удря — веднъж, два, три пъти — по главата, по лицето. Уплашеното дете се изправя на колене, простира ръце напред, ала не вика, не крещи — очите му, само очите го гледат с безумен ужас...“

Движението тук на потока на съзнанието, на разтърсвания от треската човек между страшните прагове на спомена подпомага Райчев в създаването на такова напрежение, което ще се окаже особено необходимо при решаването на крайната задача — социалната предопределеност на съдбоносното в човешкия живот. Затова не е никак случайно това хрумване на автора да улови героя си в едно афектирано състояние, което има за източник „голямата, най-хубавата нива“.

Така, когато стига до интимния аспект на завръзката, Райчев вече психологически е уточнил вътрешната драма на своите герои и е потърсил ония социално-обективни причини, които ги тласкат към трагичното разрешаване на проблемите. Именно поради това второто ниво на вината, свързано изцяло с нарушаването на една нравствено-етична договореност (не прелюбодетействуйвай!), като открива сложния свят на човешките взаимоотношения, ни въвежда във философско-психологическата представа за битието. Разбира се, при Райчев няма да открием никакви абстрактни разсъждения за смисъла и стойностите на човешката природа и нейното движение сред многообразието на живота; неговата амбиция е повече да открие границата, от която нравствената представа да бъде едно индивидуално явление и се налага като част или пък представя самата същност на една или друга социална връзка. Точно в сферата на социалната общност става съдбоносното пресичане на съдбите у двамата герои Стан и Елка и пак там трябва да търсим логиката на художественото действие, която ще изведе Дико до братоубийството. Оттук впрочем тръгва Райчев, когато трябва да даде своята интерпретация на темата за вината. В съвсем синтезиран вид тази интерпретация изглежда така: още в самото начало — едно съзнателно ограничаване на вината на героите; всеки от тях е невинен пред себе си, защото се стреми към нещо прекрасно и нравствено по своята същност (Стан и Елка), или защитава нещо, което по правото на социално-юридическата договореност му принадлежи (Дико—Елка). Ако тримата герои са виновни пред нещо, то това са условностите на едно общество, чийто продукт са и самите те. Стан, Елка и Дико стават жертва не само на своята страст, но и на социалната действителност, на средата, която поставя героите в неразрешими тра-

гични ситуации. Наистина страстта се оказва важен момент при взаимоотношенията между тях, но тя е една от ония сили, които ще се окажат фатални за съдбата на личността. За Райчев съществената причина не са вродените в човека биологични инстинкти, а залегалите в обществото тенденции на аморалност, на дълбок, почти животински егоизъм, на тая социална обреченост, която виси като дамоклев меч над обикновения човек. И в търсенето на виновни и невинни писателят се домогва до нещо, което го поставя в редицата на ярко изразените социални автори: това е израстването на героите в обвинители, а тяхната вина — в обвинение. Развитieto именно на отделната личност от „грешник“ в суров и безпощаден обвинител се изявява като дълбока диалектика на образите, откриваща нови и съществени страни в светоусещането и в художествените принципи на Райчев.

Не по-малко интересен в това отношение е и „Лина“, разказ, който заема особено място в творчеството на Райчев както със своя персонаж, така и с анализа на душевните преживявания. Писах „особено“, но веднага искам да уточня — като разказ, който разкрива най-характерните черти на Райчев психолога и Райчев художника. Тук тройката Лина—Поливанов—Харбинов става художествения носител на авторската идея и в известна степен проверява неговата концепция за мястото и функциите на „интимното“ в социалния живот на личността. Тяхното разположение в структурата на повествованието следва тясно логиката на отделния характер и най-вече логиката на тяхното взаимоотношение. Свързващо звено в тази структура става Лина и нейното морално деградиране. Детайлното и задълбочено проследяване на формирацията се с изненадваща бързина в психиката на момичето усет към полезното, на себичното, запълва фактурата на художественото действие. В разказа Лина влиза като личност, в чието развитие Райчев ще се помъчи да открие причините, които извеждат интригата до определен завършек. И това развитие започва с охладняващите чувства към бедния чиновник, когото Лина като ученичка е обичала, минава през първите признаци на суетност и груб материализъм, за да стигне до разговора ѝ с Поливанов, разговор, в който тя ще открие най-интимното кътче от своята душа — желанието да стои над другите, независимо от компромисите, които трябва да направи. От този момент действието започва да се развива около Поливанов, Лина и Харбинов. Техните взаимоотношения стават предмет на психологическия анализ. Епизодично появяващият се Квазимодо само откроява една или друга сюжетна ситуация, явява се ту като спасителя бряг в живота на Лина, ту като своеобразен двойник на Поливанов, резониращ безсилието и социалната индиферентност в някои моменти от живота на главния герой.

В тоя триъгълник Поливанов е сам. Той се чувства самотен в средата, която го заобикаля. В него се фокусира взаимоотношенията на всички герои; контактът с всеки от останалите герои открива определена черта в неговия характер: с Квазимодо — трагичността на една натура, за която тоя свят носи измеренията на жената, която обича; с Лина — всеотдайността в любовта; с Харбинов — слабата воля и nihilisticния бунт на болезненото отреагиране срещу пошлостта на този свят.

Майсторството на Райчев в този разказ се изявява особено ярко, когато дава път на положителните качества у героя си чрез ракурса на субективизираните отрицателни качества на капиталистическата действителност: Лина — себичността и нравствената деформация; Харбинов — снобизма и метастазата на деградиралата личност; фелдшера Квазимодо — дълбокия егоизъм и умствената леност. Тази двуланова функция на персонажа по отношение на главния герой усложнява анализа на неговата индивидуална и социално формирала се структура, определя границите, в които ще се разположи своеобразният полифонизъм на цялото художествено действие.

Значително място и наблюдения авторът отделя за развитието на Поливанов от безволевото състояние на съзерцаване до решението му да убие Харбинов. Затова и образът на този герой е тясно свързан със социалната постановка на проблема за престъплението. Райчев подобно на Достоевски вилита този проблем в социално-етичната характеристика на действителността, като него търси в престъплението причинно-

следствената връзка. Не външната, събитийна страна на извършеното от Поливанов убийство интересува автора, а неговият морално-психологически генезис. Затова ударението е поставено върху анализиране на сложната и болезнена психика на престъпника. Но докато за един Разкольников например убийството е своеобразно изпитание, необходимо за проверка на „идеята“ — принадлежи ли той към обществото на великите хора, то за Поливанов е преди всичко реакция срещу егоизма и духовния цинизъм на един свят, чийто представител е Харбинов. В този смисъл различието между двамата се определя най-вече от целта на убийството: Разкольников защитава своята философия, а Поливанов — своето чувство.

Детайлно и с чувство за мярка Райчев проследява сложния и драматичен път, който изминава Поливанов. Него го интересува не толкова самият акт на унищожението, колкото психологическите причини за трагичния сблъсък между Поливанов и Харбинов. Това именно определя и особения характер на престъплението — в него участват активно убиецът и жертвата за разлика от „Престъпление и наказание“ на Достоевски, където активната личност е само Разкольников, който дълго се подготвя за убийството. Старицата е пасивната страна — тя дори не познава добре този човек и в известна степен става жертва на Разкольниковия оргазъм.

Крум Харбинов се откроява като художествен образ в разказа не само с качествата на характера си, но и с остротата, с която Райчев поставя някои въпроси, свързани с манталитета на своя герой. Проникновено и безпощадно писателят открива пред читателя психиката на индивидуалиста, на циничния авантюрист. Героят се разглежда от писателя психолог като най-вулгарна проява на буржоазния морал, като проекция на духовната пошлост и празнота на лумпена, на отхвърлилия всякакви морални норми нихилист. Затова и Харбинов в известен смисъл става за автора своеобразно „разчистване на сметките“ с някои минали идейно-естетически увлечения. Неслучайно той егоизъм и духовен цинизъм решават участието на героя.

Разказите „Грях“ и „Лина“ заемат важно и особено място в творчеството на Райчев и поради това, че откриват няколко съществени черти от поетиката на този писател. Когато например следи развитието на своите герои, той създава такова емоционално напрежение, което непринудено въвлеча читателя в динамичния ход на художественото действие. В такива моменти писателят-психолог изравнява нивото на съпреживяване до въображението на този читател, кара го да приеме изобразяваните събития като нещо, което му напомня за близки или преживени вече състояния. Фабулата започва да излъчва една странна магнетична сила, която събужда спомените и внушава идеи, в които се съдържа истината за една или друга човешка драма. Тази активна сугестивност успява да наложи нов ранг на читателя и той от пасивен зритель става действителен участник в разказваните събития. Определена роля за това играе не само воденото в първо лице повествование, а и скъсената до крайност дистанция между разказвача и героите. Така се създава, условно казано, оня характерен за Райчевото повествование тригълник герой—писател—читател, който по-късно ще бъде използван оригинално от Димитър Димов в „Осъдени души“ и от Димитър Талев в „Железният светилник“ и в „Гласовете ви чувам“.

За какво въпросем става дума? В каква посока този писател тласка развитието на нашата проза? Това са въпроси, които изискват едно по-задълбочено и специално внимание и аз ще се помъча в съвсем сбита форма да рамкирам конкретното съдържание на техните отговори. Психологическото повествование по своята природа е не само анализ на едно или друго съзнание, на определен във времето и пространството на художественото действие манталитет, а и постоянно пулсиране на „друго съзнание“, което невидимо изучава изобразяваното. Съзнанието на твореца, на психолога, търсейки познанието за създавания от него свят, „търси“ себе си и в определена степен изразява своя характер, своя мисловен и емоционален комплекс. В романа на Димов „Осъдени души“ повествователят се разтваря в героя, възприема действителността през неговите очи, но по отношение на позицията винаги се стреми да поддържа едно разстояние, което се оказва крайно необходимо за идейно-естетическата оценка. Затова

кази, той ще се насочи към една усложнена структура на психологическия анализ, в която особено място се пада на акцентирането и мотивировката на вътрешните движения на героите.

Този въпрос впрочем има две страни, които не съществуват изолирано една от друга. Едната страна е фактичката, външната подготовка на измененията в духовната същност на героя. Тази подготовка започва от средата, в която живее героят, свързва се с външните явления, предизвикали едно или друго чувство или състояние. Ето как например Райчев подготвя трагичната стъпка на Стан, как въвежда читателя в оная територия, в която малко по-късно ще разиграе драмата на две нещастни души: „Вътре върху масата му гореше запалена от Елка лампа, леглото му беше разкрито и наредено. Той сне връхната си дреха и седна на ръба на кревата. Не, ума му все още вълнуваха опасни мисли, нещо го задушаваше: мъчеше го остра жажда. Той погледна под масата, дето всяка вечер Елка слагаше малка стомна с вода, но стомничката я нямаше там. Той стана, потърси я зад кревата, но и там я нямаше, нямаше я никъде по стаята — тази нощ Елка, залисана, беше забравила да я донесе!

Изведнъж нов порив вълнения го разтърсиха цял; гърдите му се разшириха, сърцето биеше ускорено, мислите се бъркаха. Той нямаше време да се опомни, но чувствуваше, че настъпва неотвратим и кобен миг, който може би слагаше на карта живота му. Първата утешителна мисъл, която блесна в главата му, беше да легне така — след час-два жаждата ще премине, но едновременно виждаше, че лъже, че иска да измами себе си. Той стана, приближи до вратата, върна се и отново приближи; чувствуваше, че губи нишките на мислите си, обладава го тъмна сила, която го води безразсъдно и слепешката. Той излезе във, приближи се до Елkinата врата и спря отмалял, почти в несъзнание.“

Тук не е трудно да се забележат преходите от анализа на движението на героя към анализа на неговото вътрешно състояние и какво внимание писателят отделя за интериора на обстановката. В този именно смисъл стомната престава да бъде просто един претекст в заплитащата се интрига, за да се наложи като съставка от едно предстоящо психологическо преживяване, подсъзнателно аотиране на едно архитипно състояние, което откроява именно втората страна от въпроса за мотивировката.

За Райчев архитипната съставка в човешката психика се крепи най-вече на способността ѝ да преодолява лесно условностите на обществото. И тази леснота се предопределя от слабата съпротива на човешката воля. Не зная доколко е прав Райчев, когато иска да ни убеди, че в порива си към лично щастие човек оставя твърде малко възможности за волята. Но си мисля, че има някакъв смисъл в това да оставя крехки прегради между своите герои и идеалите, които са обикновени като самите тях. Идеалът е свързан най-често с някакъв грях и в това може би е „тъмното“ в душевността на неговите герои. Но в действителност става дума за нещо колкото просто, толкова и усложнено в своята фактура — тази архитипна съставка, в която се оглежда „тъмното пространство“ от душата на човека не е нищо друго освен естественият стремеж за мъничко щастие. И тази естественост Райчев успява да предаде като свързва тясно предметния свят с психологията на своите герои. Вече говорих по този проблем в първата част на книгата и затова сега ще подчертая само следното: Райчев държи извънредно много на предметяването на едно или друго душевно състояние, при което преживяванията се свързват с вещите и явленията, и на преден план излиза отношението между психиката и всекидневното битие на човека. Това се проявява най-ясно в творчеството на Райчев, когато той държи да мотивира в няколко плана своите идеи за трагичната предопределеност на едно или друго чувство. Ще го срещнем в „Грях“ и „Лина“, в „Слугинска история“ и „Златният ключ“, „Лъжа“ и „Мъничък свят“ и др., където психологическата мотивировка сигурно се опира в диалектиката на човешкото битие, в материалистическото разбиране на Райчев за личността като за едно непрекъснато преливане между природно даденото и обществено придобитото.

Георги Райчев се стреми да открие и предаде личността в нейната богата, драматична и постоянно променяща се душевност. Именно в тоя стремеж към точния пси-

хологически детайл писателят търси диалектичката връзка между характер и ситуация, в която открива заложені психични особености на героя. Вътрешното движение на образа идва именно от тая връзка. Ситуацията се възприема двойствено: като причинител и като произтичащ, налагащ се жизнен факт от духовната структура на героя. Ето защо действителността в произведенията на Райчев съществува в два плана — в обществен и субективен. И художествените герои като характери се явяват не само цел на психологическите операции, но и мост между естетическите концепции на автора и обществената действителност — среда, атмосфера и събития. Неслучайно в тези произведения езикът на писателя е изчистен от отвлечени понятия, които представят едно или друго състояние като затворено в себе си, самозадоволяващо се и нямащо конкретен реален причинител. Разсъжденията на героя от „Незнайният“ например стоят доста далече от „предметните“ измерения на обективната действителност. Докато в разглежданите разкази размислите на героите са продиктувани от самия живот и носят своеобразието на неговите форми. Психологическият реализъм на Райчев в тях вече открива едно активно съприкосновение на твореца с живота. А образите се налагат като художествено правдиво и жизнено убедително изображение на човека, на неговата природна и обществена същност.