

ГЕОРГИ РАЙЧЕВ — ПИСАТЕЛ ПСИХОЛОГ

Любен Бумбало

Творчеството на Георги Райчев е талантливо продължение на психологическата насока в нашата литература, представена от Пенчо Славейков, Антон Страшимиров и Георги Стаматов. Със способността си да зафиксирва трепетите на душата, с дълбокото си желание да открива вътрешната характерност на човешките отношения, със своя вечно търсец и анализиращ ум Райчев има свое място като изявен и оригинален писател психолог. Неговият сложен творчески път отразява неспокойни противоречиви търсения, лутания и открития, обединени от стремежа да приобщи художествената ни литература към постиженията на световноизвестни автори, както и да се потърсят нови измерения и форми за динамичните промени в социалния и духовния живот на българина.

Реализмът на Георги Райчев поставя много проблеми пред нашата литературна наука, проблеми — актуални и сложни. В последно време излязоха няколко изследвания, в които с вещина се анализира психологическото майсторство на Райчев. Почти всички автори търсят причината за това вдълбочаване в душевния свят на човека както в измененията, които стават в обществения живот между двете световни войни, така и в активното насочване на писателя към творчеството на Достоевски, Кнут Хамсун, Едгар По и модните тогава Стриндберг, Руденбах, Еверс, Хофман, Арцибашев и др.

В тая постановка има много истина. Затова, като не се отдалечавам от нея, аз си поставям основна задача да доуточня някои въпроси, свързани със своеобразието на Райчевото творчество, както и да разгледам ония особености в психологическото майсторство на Г. Райчев, които не са били досега предмет на проучване. Така например комплексът от социално-етични теми, които Розалия Ликова открива в творчеството на този писател, е тясно свързан с особено интересния проблем за вината и престъплението на личността, за вътрешната съотнесеност на вещи и преживявания.¹ Авторы като Георги Цанев, С. Султанов, Е. Константинова и др., когато анализират обществено-естетическите позиции и поетически символи на Райчев, не отделят никакво място на трагичното противоречие между прекрасното в човешкия стремеж и съпротивлението на средата, на някои фройдистки внушения при анализиране на човешката душа и т. н.² Предмет на това изследване са и ония художествени похвати

¹ Розалия Ликова, Българската белетристика между двете войни, 1918—1944; БП, 1965

² Георги Цанев, Писатели и проблеми. Избрани литературно-критически и историко-литературни статии, БП, 1965, стр. 353—372; Симеон Султанов, Четирима белетристи, литературни очерци, БП, 1960, стр. 40—65; Елка Константинова, В света на ужасите и кошмарите. Творчеството на Г. Райчев след Първата световна война, сп. Литературна мисъл; Георги Райчев до Първата световна война, Известия на Института по българска литература, т. XVIII—XIX, стр. 151.

и средства, с които Райчев си служи, за да открие истината за психиката на човека, за тая загадка, която той нарече „мъничък свят“.

За по-голяма яснота и диференцираност при разглеждане на психологическия реализъм като творчески принцип на Г. Райчев групирам неговите произведения в няколко тематично-типологични групи, които се анализират в трите части на изследването. Макар че в това разпределение има известна условност, то създава добра възможност да се открият видимо качествата и недостатъците на Райчев като писател психолог. Освен това мисля, че една такава тема на изследване винаги води до максимално съсредоточаване в детайлите, което и налага такова организиране на работата.

МЕЖДУ ИЗМАМНАТА ПРОНИЦАТЕЛНОСТ НА ФРОЙДИЗМА И ИСТИНАТА ЗА ЧОВЕКА

В творческото дело на Георги Райчев със своята тематично-типологична специфика особено място заемат разказите „Мерзавец“, „Безумие“, „Страх“, „Люстиг“, „Карнавал“, „Незнайният“, „Страници из дневника...“ и др. Интересни са постановката на проблеми, възлунвали много майстори на словото, те се разглеждат ту като влияние на крайния индивидуализъм и на фройдисткото учение за същността на човека, ту като значително достижение на анализаторските способности на Райчев.

Какво в същност е характерно за тях? Преди всичко максималното задълбочаване в душевността на човека, търсенето на оная сила, която тласка човека към необичайни действия и състояния, както и желанието тя да се обясни по художествен път. В малко на брой разкази действително не е трудно да се открият известни фройдистки навен, получени при четенето на Пшибишевски, Стриндберг, Арцибашев и на самия Фройд. Това влияние е най-осезаемо, когато Райчев се опитва да даде художествено обяснение на залегналите противоречиви същности в душевността на човека, които се определят от Фройд като частта АЗ и частта ТО.¹

Предпоставената теза например, че „жената принадлежи цял живот на оногова, комуто тя пръв път се е отдала, както мъжът никога не забравя момичето, което той пръв път е взел“ („Мерзавец“), онова състояние, в което се намира героинята от този разказ след изпълнената със силен драматизъм нощ; влечението на героя от „Карнавал“ и нещастие му от това, че мъжът никога „не може да отрече, да победи, да превъзмogne нечистата тръпка на физическото сближение“, или най-характерният разказ „Съновидения“, където героинята получава познание за мъжа в сънно състояние, т. е. когато частта ТО командува човека — всичко това ясно издава присъствието на Фройд. На фройдистки внушения се дължи идеята на Райчев за „неуловимите сили на

¹ Системата на фройдизма се гради върху прапсихологичното схващане за човешката психика, според което в частта АЗ е фокусирано съдържанието на всичко онова, което личността е получила от действителността. В частта ТО е концентрирано онова, което, бидейки потискано от „принципите на реалността“, се опитва да излезе на свобода, т. е. живее в нормалния човек подсъзнателно, неуловимо за него, защото е вродено. В човека със здрава психика ТО е контролирано от разума и волята, докато в болезнения характер се опитва и излиза да живее по „принципа на удоволствието“, подтиквано от това вродено качество. И в човека, продължава Фройд, съществува постоянна борба между тези враждуващи помежду си сили: безсъзнателната, биологична стихия ТО и силите на съзнателните, социално определени компоненти АЗ. Като причина на това разделение и основа на частта ТО се явява т. нар. „едипов комплекс“, който в същност е крайгълният камък на тази идеалистична концепция. Стъпил върху него, Фройд проповядва, че във всяка дейност, във всички човешки намерения, желания, мечти, сънища решаваща роля играе половият нагон. Вж. Зигмунд Фройд „Я и Оно“, 1932, и интересното изследване на американския философ-марксист Гари Уелс „Павлов и Фройд“, 1959, изд. Иностранная литература.

биологичните закони, които си играят с човека“, идея, пронизала известна част от тази група разкази. Разглеждана в светлината на биологичния закон, тук любовта добива съдържание, в което се максимализира сексуалният елемент.

В „Карнавал“ тая постановка се възприема най-осезателно. Всеки детайл на фабулата е намерил своето условно положение от автора място и отзвучава в една мрачна, но дълбоко драматична симфония на човешката душа. Любовта, която преживява героят на този разказ, е така пароксична, че вместо естетическо удоволствие от нея лъха една ужасяваща тайнственост и ненормалност. Но въпреки това тя ни изглежда така реална, така възможна, че ние сме склонни като че ли до последния момент да приемем разказа за явна житейска случка, а не измислица, чрез която се изказва определена концепция за любовта и за жената, концепция, предвзета и необратима.

В „Съновидения“ образът на Опи е замислен върху тая трагична борба между подсъзнателното и съзнателното, между половото влечение и разума. В трамвая, вечерите, прекарани в компания — във всеки тесен контакт е търсена тая борба. Затова Райчев анализира преди всичко движенията на ония чувства и мисли, чиято причина героинята не осъзнава.

Заплитането на психологическата загадка и акцентуването ѝ в по-нататъшното развитие на действието говори за импровизаторския талант на Райчев. Той умее да импровизира всяко състояние, до което го е довела логиката на психологическия случай. От момента, в който героинята изпитва усещането за нещо много познато, до осъзнаването на тоя „трепет на плътта“, художникът психолог талантливо и с мърка импровизира ситуации и преживявания. Не случайно след странното усещане в трамвая и бягството ѝ от въображаеми похитител Опи попада в прегръдките на „високата руса жена“ госпожа Магда. Творческата интуиция на Райчев е подсказала уверено, че в тая среща може да се потърсят „мълчаливите“ аргументи за онова, което ще се случи и се е случило.

В тая импровизация личи умението на автора да контролира потока от асоциации в сюжетната тъкан на случая Опи. Във фабулата всяка следваща брънка от действието пояснява онова, което е станало преди. Вътрешният монолог на Опи, разговорите ѝ с госпожа Магда, припадъкът на Опи в прегръдките на „братията господин“, душевната криза на героинята — всичко това са причинно изяснени моменти от една стройна композиция, в основата на която се оказва неочаквано вуйчото на героинята. Смътното, страшното и в същото време приятно за Опи чувство пронизва целия разказ, държи в напрежение читателя и открива интимното желание на психолога да отговори на редица въпроси за жената, за отношението ѝ с мъжа, за обществото, в което живеят, страдат и се самоубиват хора, които по думите на самия автор „би трябвало да бъдат щастливи, а не вечни страдалци“.

В този, както и в някои други разкази („Безумие“, „Мерзавец“ и др.) психологическият анализ не е самоцелен, а майсторски се реализира чрез способността на Райчев да балансира на границата между известното и неизвестното, като успоредно с това се открива пошлостта на един свят, обективизиран в действителния на вуйчото („Съновидения“), на Вешовски („Мерзавец“), на определена социална прослойка, която причинява нещастията на героя от „Безумие“. Душевната противоречивост на героите, тяхната болезненост е определена от средата, която ги заобикаля. Тук именно Райчев, освободил се от влиянието на фройдизма, проявява качествата си на реалист. Колко силна е например оная сцена от „Съновидения“, в която нравственият шарлатанин се нахвърля върху младото поколение, че „използуват травмите за задоволяване на своята млада и зовяща плът“, а застава пред нас като най-долен опозорител на Опи; или образът на героя от „Безумие“, израснал като остър протест срещу

порядките и падението на буржоазното общество. Фройдистката концепция в тези произведения намира отпор от социалната постановка на проблемите.

В някои разкази обаче („Страх“, „Ярушка“ и др.) Райчев отделя внимание единствено на аналитичното проследяване на душевността. Вътрешните терзания в „Страх“, халюцинациите на героинята отстраняват на заден план или почти игнорират откриването на реалните, жизнените източници на нейната съдба и на трагичните ѝ преживявания. Разказът е по-скоро един своеобразен експеримент, чрез който авторът търси и понякога намира ония силни моменти, в които всяко максимално приближаване до веществения свят развива в хистеричното съзнание на героинята драматични противоречия. Героинята изживява болезнено всяка вещ, до която се е докоснала, защото вещта ѝ напомня за някои неосъзнати, но станали с нея действия — плата, който купува, сребърната кутия със скъпоценностите, бронзовата халка. Всички вещи около нея са брънка от сложното ѝ психично състояние. Така те се налагат като носители на богата асоциативност, която води героинята из лабиринта на миналото, странно вплетено в настоящето.

Когато четем тия разкази, изпитваме чувството, че Райчев се измъчва от ужаса на тази зависимост и желае да докаже нейната истинност или ефирност. И авторът търси тези доказателства не толкова в самия живот, колкото в определените от повествователния ход действия на своите герои.

Тук искам да отбележа едно интересно явление от творчеството на Райчев. В разкази като „Незнайният“, „Безумие“, „Страх“, „Люстиг“ и др. при внимателно вглеждане в душевната същност на героите можем да открием една пряка и сигурна връзка между наблюденията на автора и научната достоверност на това, което описва. Състоянието на героя от „Безумие“ е почти идентично с научното описание на деперсонализацията, на онейродното и делирийно състояние на човека.¹ А потиснатостта на психичния и физиологичен живот, състоянието на свръхтъга и свръхстрах, в което минало, настояще и бъдеще губят своята красота и перспективност, състояние, характерно за героите на „Незнайният“, „Страх“, „Безумие“ и „Съновидения“, е твърде близко, бих казал дори идентично до онова, което психопатологията определя като меланхолна дистимия (разстроена чувственост), която понякога прераства в соматичност.² Но, от друга страна, жизнената достоверност, която се опира върху една правилна медицинска анамнеза, налага своя специфичен критерий за убедителността на образа. Понякога Райчев се увлича по подробното проследяване на всички симптоми на едно или друго психично състояние, извлича необходимия му за своята теза материал, а в същото това време художествената правдивост все повече стеснява своята обхватност, а героите от колоритни и живи образи се превръщат в един анатомичен труп, над който авторът съсредоточено прави дисекция. Художествената творба става илюстрация на една глава от психопатологията.³

Значително място в анализирането на душевните състояния на героя от тази тематично-типологична група заема и самоанализът. Тук той изпълнява специфична задача: чрез самоанализа героите стигат през много противоречия

¹ М. О. Г р е ц б е р г, Очерки по проблема сознания в психопатологии, Медгиз, 1961, стр. 50—120.

² Проф. Н. Ш и п к о в е н с к и, Основи на психопатологията, 1962, стр. 253—310.

³ В спомена за своя баща Владимир Райчев подчертава, че „неговите интереси бяха все-странны. С еднаква сила го интересуваше литература, техника, медицина, право, история“, Д. Дебелянов Н. Лилиев, Г. Райчев в спомените на съвременниците си, стр. 682. Повече от вероятно е желанието на Райчев да предаде една научна достоверност на своите наблюдения, станали тема на един или друг разказ. Впрочем това не е противоречало на неговия характер, търсещ винаги върното измерение на нещата от този свят, както го определя като необходимост да се търси „абсолютната истина“.

и болезнени преживявания до тезата, чиято защита авторът им е поверил. Така героят сам проследява потока на собствените си мисли, осъзнава напрегнатостта на чувствата си и изживява катарзиса на дълбоката и драматична конфликтност. Героят е и действащо лице, и своеобразен зрител на собствените си действия и преживявания. Това комплицира както характерите, така и сюжетната линия. Разбира се, понякога се създава опасност от увлечения, които се развиват в повечето случаи по посока на ретроспективното вцепенение пред тайнствения по думите на един от Райчевите герои свят на човешката природа.

Самоанализът прави героите, а и самите жизнени проблеми убедителни; внася в архитектуриката на разказа, в неговото звучене драматургична раздвиженост и напрегнатост. Така е и в „Страници из дневника...“, където в самоанализа на героя се обхващат сложните измерения на живота и острите ъгли на чувствата, вълнували съвременниците на Райчев.

Проследявайки тая двупосочност на анализа (самоанализа), при която, от една страна, героят търси себе си, а, от друга — авторът и читателят търсят истината за този герой, ще открием нещо много интересно и показателно за развитието на Райчев като художник и психолог: Ако логиката на действието, ако чувствата и мислите на героите го довеждат до неверността на защитаваната теза, Райчев повече не се връща към тези образи, изоставя загинали принципите на тяхното изграждане. С това може само да се обясни защо бързо се прости с образите на Незнайният, на жената с русите коси, на сантименталния младеж от „Царица Неранза“, на героя от „Ессе homo“.

Структурна особеност на образите от тези разкази е тяхната подчертана условност. По конвенционалното изграждане на персонажа Райчев стои близо до Св. Минков.¹ Разбира се, принципите на художествено отразяване на действителността се различават, макар и не така рязко, при двамата. Отличава ги преди всичко спецификата на условните връзки и ситуации. При Св. Минков тя е така съзнателно поставена, че още при навлизането в сюжета тая условност се възприема като художествено обобщение. В този случай читателят лесно може да следи цялото действие от страни, да го съзерцава, както прави това и самият автор. Непосредствената връзка с повествованието се осъществява само чрез епизодичното навлизане на Св. Минков в действието под формата на коментар или „случайно“ подхвърлени реплики.

При Райчев тая условност се усеща много късно, дори след прочитането на разказа и често пъти при намесата на автора. Тук читателят, пък и самият автор (това се налага от формата за първо лице, с която е облечено повествованието) не съзерцават, а са влезли в самия кръг, в който се въртят героите, стават техни съучастници, с тях страдат и се радват.

Освен това условността на персонажа при Г. Райчев и Св. Минков изпълнява различна художествена задача. „Непознатият“ господин от разказа „Незайният“ идва съвсем неочаквано и след като е възбудил у нас определени чувства и мисли, също така неочаквано изчезва, и то така, че самият разказвач се съмнява дали това е действителност или някакъв сън. Жизнената убедителност на героя в случая произтича единствено от успешната защита на психологическата загадка. А вътрешната определеност на „Непознатият“ от художествена цел на психологическия анализ се превръща в средство за защита на

¹ Сб. Къщата при последния фенер, Автомати и Дамата с рентгеновите очи.

предпоставената теза. Затова и този условно взет герой в повечето случаи прави лоша шега на своя създател — от верен „служител“ той се изгражда в некоректен негов „господар“.

„Сламеният фелдфебел“ на Св. Минков от своя страна е абсурден в своята художествена обективност — немислимо е в живота да действа едно чувство, т. е. той също е условен. Но неговата задача е много по-широка от тази на героя при Райчев: той трябва да носи не само авторовата идея, а и да я осъществи чрез действия, които са жизненоправдиви и типизират определена социална прослойка. В този смисъл образът на „сламения фелдфебел“ е безспорно обществено явление и неговата условност представлява директна алюзия за действителността. Подобен е примерът и с разказа „Къщата при последния фенер“, където условността на образа открива смяната на естетическата позиция на автора, прощаващ се със собствените си идеалистични заблуди. Художествената задача на призрака, както и неговото самоубийство, е ясна и точно определена — да подчертае авторовата самооценка, а така също и избора на нов път в изобразяването на действителността. След този разказ Св. Минков написа ярко реалистични произведения, които оформиха сборниците „Автомати“, „Дамата с рентгеновите очи“ и „Разкази в таралежова кожа“.

Трябва обаче да се подчертае, че условността при двамата идва от един и същи източник — дедуктивното изграждане на разказа. Но докато при Г. Райчев дедукцията е стихийна, неорганизирана, т. е. общото се обективизира в частното (тезата в героя), без да е обработен материалът от индуктивното откриване на връзките между конкретните жизнени факти, то при Св. Минков дедуцирането се реализира по строго логичен път и в същото време художествено убедително — идеята е разтворена в героите и художествените детайли, но се осъзнава като начален момент в повествованието. В това се състои именно и вътрешната диалектика на Св. Минковите герои — те са едновременно носители и реализатори на идеята. Докато Райчев в разкази като „Карнавал“, „Незнайният“, „Страх“ не е психолог и художник, а само създател на една теза; героите му нейни носители и защитници. Авторът не излиза от героя, от неговата жизнена правдивост и художествена убедителност, а от предпоставеността на една или друга идея. Правдата на образа е измамна, оттук идва и фалшивостта на цялото произведение. След прочитането на тия разкази в съзнанието на читателя не остава нито трагизмът на случката, нито пък естетическото удоволствие, което може да се очаква от подобно преживяване. Фалшивата идея за „нереални чувства на нереалния господин“ например в „Незнайният“ разрушава правдоподобността на образа и на средата, в която той живее, радва се и страда, а остават измаменият читател и стипсалият се пред собствената си рожба писател.

Конвенционалното изграждане на героите в тези разкази е тясно свързано с външния им портрет. Г. Райчев, автор, който търси преди всичко драматичната противоречивост на човека, успешно извежда в повечето разкази от споменатата група външния портрет от душевността на героя. Без да се увеличава в подробно описание, пестеливо, само с няколко штриха авторът нахвърля ония черти, които свързват портрета с неговата вътрешна структура. „Походката му беше бавна, а очите вечно приковани в земята, но когато се случеше да изправи глава и погледнеше някого със своите тъжни, замислени очи, този поглед оставаше завинаги врязан в душата. Неговото тънко, бледо, изнурено от малария лице, без никаква следа от загара; този ням поглед със своята вечно скрита тъга му придаваха вид на мъченик“ („Безумие“).

Във външния портрет на героите тънкият психолог долавя скритото движение на човешката душа. С характерната за романтиците страст Райчев се стреми към необичайното, ярко индивидуалното в личността. Чрез някои

подробности от външността се отселя преди всичко болезнеността, изострената чувствителност на натурата. Персонажът е интересен и в друго отношение — той отразява едно странно съчетание на романтичното с диаволичното, на реалистичното с психопатологичното: романтичният афинитет към горещата притома на чувствата, към полусъзнателната страна на душевния живот и ужаса на тая дисхармония, която води човека към болезненото осъзнаване на собствената пустота и извратеност: реалистичният подтекст на външните движения, материалистичното осмисляне на всяко на пръв поглед необяснимо емоционално състояние и лутането в подсъзнателните криволици на душата. Еднa жесток кръстопът, на който стои приведената и замислена фигура на автора.

Острието на психологическия анализ е насочено не само към преживяванията на отделния човек. Негов обект са и взаимоотношенията между хората, взаимоотношения, чието художествено претворяване ни открива една неустановена философия, лутаща се между материалистичните и идеалистичните възгледи за света. Трябва веднага да се подчертае, че крайният идеализъм е чужд на Райчев. Но релативизмът му, подхранен от идеалистическото разбиране за рефлексията като самоосъзнаване, като акт, чрез който личността открива формите на своята субективност по отношение на обективния свят, като се разграничава от него, води Райчев в някои разкази до абсолютизиране на онова „потайно кътче“ от човешката душа, определяно като същност на характера и познанието за него — като познание за човека и действителността. В това „потайно кътче“ се търси причината за сложните човешки взаимоотношения.

В определена част от разказите не е трудно да се открие едно вътрешно противоречие при възприемането и отразяването на света: Между впрочем, този интересен художник се проявява в своето творчество като слаб философ. Неговата сила е образната система, отразяваща както индивидуалната, така и обществената характеристика на времето. Когато се опитва да философствува, да вмъква в тъканта на художествената интерпретация тънките нишки на своите разсъждения, личи лутането на автора, неговото слабо познание на философските проблеми. Възгледите например на героите от „Безумие“ и „Карнавал“ влизат в крещящо противоречие с жизнената правда, ярко се откроява илюзорният свят на техните преживявания.

В други разкази пък, където социалната атмосфера създава предпоставки за реалистичен подход към персонажа и неговата духовна изява, пред нас се открояват контурите на една концепция за света, в която се чувствава животелната струя на материалистичното съзнание. Действителността — войната („Из дневника...“), нравствената инфантилност на капиталистическото общество („Мерзавец“), икономическата разруха („Люстиг“) внася правдивост в разкриването на обществената и психологическата характеристика на личността. Социалната атмосфера задушава както самоцелното водене на психологическия анализ, така и някои увлечения по модни тогава философско-естетически течения. Може определено да се каже, че са чужди на Райчев възгледите на героя от „Карнавал“, несподелени са принципите на героя от „Незнайният“. Неубедителността на единия, самоубийството на другия са ярко доказателство за това, че Райчев не е предразположен към възприемане на основните субективни-идеалистични възгледи на Пшибишевски, Арцибашев, Руденбах и др. Що се отнася до фройдиизма, той успява да завоюва еднаединствена позиция в творческото кредо на автора — ана-

литичното проследяване на отношенията между мъжа и жената върху определена психопатологична плоскост. Но фройдизмът като философски възглед за обществото и личността не остава трайни следи в творческите и жизнени позиции на писателя. Въздействие може да се търси поскоро по отношение на някои художествени принципи на изображение, отколкото в цялостния критикореалистичен метод и във възприемането и осъзнаването на обществената действителност. Защото, що се отнася до комплекса от творчески принципи, които можем да открием в разгледаната група разкази, в общи линии той говори за една драматично противоречива натура, търсеща неоткритите пътища към човека, към неговата „голяма тайна“, натура, която въпреки някои увлечения си остана здраво свързана с живота и хората, обичаща човека и скърбяща за него. И тези произведения не трябва да бъдат само предмет на обвинителни репризи за творческите прегрешения на Райчев, а и свидетелство за трагичното търсене на себе си между фалшивите схващания за човешката природа и вярното познание за живота. В това люшкане между силата на традицията и хипнозата на новото, между открития и увлечения се откроява истината за художника и психолога Райчев.

УТВЪРЖДАВАНЕ НА РЕАЛИСТИЧЕСКИТЕ ПОЗИЦИИ

Стремежът да се съчетае психологичното с битовата обстановка, да се потърси истината по пътя на по-дълбоко навлизане в човешката същност, обвързана от нормите на обществената действителност, както и да се открият причинно-следствените връзки между личност и общество пронизва „Пъстра броеница“, „Грях“, „Лина“, „Мъничък свят“, „Накрай града“, „Старци“, „Смърт“, „Майчина вяра“ и др. — все разкази, в които Райчев не робува на преднамерената теза, на фройдистския подход към проблемите за взаимоотношенията между мъжа и жената, за любовта, за смъртта. Философията на Райчев тук е земна, народна. Тя е събрала знанията на ония прости и скромни трудолюбци, които откриват себе си и света в непосредствената изява, в непосредственото възприятие. И безгранична любов блика към тях от всеки ред, от всеки жест и мисъл.

В тези разкази душевните преживявания се проследяват върху една нова, социална плоскост. Всяко действие носи критическата оценка на героя, респ. на автора. Тук вече между героя и средата, в която диша, страда и действа, съществува здрава връзка — обусловена и органична. Затова битът във всички разкази изпълнява определена художествена задача. Разбира се, това не е битът на Вазов, Йовков и Елин Пелин. По своята раздвиженост се приближава до бита на Страшимиров. Пронизан от душевните катаклизми на героите, той не е статичен и не служи като фон, а носи в себе си заряда на едно нервно, изключително напрегнато състояние. Вещественият свят в него добива ново съдържание. Чертежите на Липованов, броеницата на дядо Климент, колибата на „цар“ Слави носят духовните очертания на героите, уплътняват и придават определен колорит на произведенията. Най-показателен в това отношение е разказът „Старци“, където сватбата, ръченицата, обичаите, цялата атмосфера са носителите на основния мотив за преходността на човешкия живот.

Дълго и детайлно Райчев подготвя психологическата аргументация за постъпките на героите. Характерен за него е творческият 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. Похват, често срещан в тези разкази, е и е в р и с т и ч н и я т д и а л о г. 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 читателя елементи. Такъв е например диалогът на героите от „Лина“, „Накрай града“, „Липо“, „Старци“ и др. Разговорът между старците на сватбата, между Поливанов и Харбинов, между „цар“ Слави и останалите герои от разказа ни открива свят на драматични взаимоотношения и в същото време е нов момент в сюжета. Авторът винаги избягва описателността. Разказите в повечето случаи са изградени чрез монологичната и диалогичната форма на повествование. Така произведението добива вид на своеобразен драматургичен откъс. По този път авторът търси и почти винаги намира емоционалното въздействие. Разсъдъчността, така характерна за първата тематична група, се тушира от непосредствената изява на чувствата, идващи като естествено отражение на действителността.

Един от най-противоречивите и драматично борещи се със себе си и света герои е Липованов от „Мъничък свят“. Неговата трагичност се определя от отношението му към всичко, което го заобикаля. За героя животът е твърде прост, до комизъм прост и плитък. Всичко се свежда „към няколко само неща — едно, две, три“, които „имат само повърхнина, защото това е естественото, другото е губи време“. Съзнателно откъснал се от хората, презрял ги, потъпкал в калта най-великото — любовта, той се теши с фалшивия идеал за свръх-човека.

Причината за раздвоеността на Липованов, на неговия трагизъм Райчев не търси само в героя. За автора тя е както във вината на отделната личност, така и в капиталистическото общество. Психологическото вдълбочаване в героя не се ограничава в рамките на определени индивидуални преживявания и прояви, а прераства в опит художествено да се обобщи социалната обстановка, в която се развива действието. Именно тая обстановка авторът разглежда като главна причина за духовната промяна на героя. Тя е онай сила, която води Липованов по лабиринта на ницшеанското откъсване от действителността към осъзнаване истинската стойност на този дълбоко противоречив свят. Чрез острите противоречия на героя Райчев защитава един от основните си жизнени принципи, че само по пътя на голямото страдание човек се задълбочава в сложността на този свят, че страданието е оправдане на истинския човешки живот.

Основа на трагедията, която изживява Липованов, е любовта. В душата на героя се води остра борба между умозрителното му схващане за живота и възприятията, които получава при контакта с него.

Любовта става художествена тъкан на едни от най-хубавите произведения — „Грях“ и „Лина“. В „Грях“ Райчев разглежда проблемата за любовта в две посоки: една — нещастната и несподелена любов (Стан — Христина) и другата посока — щастливата, „греховна“ любов (Стан — Елка). Двете посоки се пресичат в духовната същност на една личност — Стан. Първата е епизодична и има само структурно-информативен характер, т. е. кореспондира единствено с миналото на героя. На преден план застава нравственият катаклизъм, през който минават Стан и Елка, за да стигнат до своята любов. Така реализирана, фабулата щеше да направи от „Грях“ един обикновен разказ, ако Райчев не беше поставил и проблемата за вината, проблема, която извежда произведе-

нието до обществената формулировка на личността. За разлика от „Мъничък свят“, където героят се обвинява в първоначално пасивно отношение към света, тук вината има друг характер.

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

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 открива най-характерните черти на Райчев психолога и Райчев художника. Тук тройката Лина—Поливанов—Харбинов става художествен носител на авторската идея. Около нея се развива цялото действие. В тая триада свързващо звено е Лина, чието морално деградиране Райчев проследява детайлно и задълбочено. Нейното развитие започва с охлаждането ѝ към бедния чиновник, когото 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 открива най-интимното кѳче от своята душа — желанието да стои над другите независимо от компромисите, които трябва да направи. От тоя момент действието започва да се развива около Поливанов, Лина и Харбинов. Техните взаимоотношения стават предмет на психологическия анализ. Епизодичният Квазимодо отсена само една или друга сюжетна ситуация, явява се ту като спасителен 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 и в средата, която го заобикаля. В него се фокусират взаимоотношенията на всички герои; контактът с всеки един 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 нихилистичният бунт като болезнено реагиране срещу пошлостта на този свят.

Майсторството на Райчев в този разказ се изявява особено ярко, когато дава път на положителните качества у героя чрез ракурса на субективизираните отрицателни качества на капиталистическата действителност: Лина — себичността и продажността, Харбинов — снобизмът и метастазата на деградиралата личност, фелдшерът Квазимодо — дълбокият егоизъм и умствената инфантилност. Тая двупланова функция на персонажа по отношение на главния герой усложнява анализа на духовната структура, определя и своеобразния полифонизъм в творчеството на Райчев.

Значително място и наблюдения авторът отделя на развитието на Поливанов от безволевото състояние на съзерцание до решението му да убие Харбинов. Затова и образът на този герой е тясно свързан със социалната постановка на проблемата за престъплението. Райчев, подобно на Достоевски, вплита тази проблема 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-психологичен генезис. Затова ударението е поставено върху анализиране сложната и болезнена психика на престъпника. Но докато за един Разколников например убийството е своеобразно изпитание, необходимо за проверка на „идеята“ — принадлежи ли той към обществото на великите хора, то за Поливанов е реакция срещу егоизма и духовния цинизъм на един свят, чийто представител е Харбинов.

В този смисъл различието между двамата се определя преди всичко от целта на убийството — Разкольников защитава своята философия, а Поливанов своето чувство.

Характерите в „Лина“ и „Грях“ са интересни и в едно друго отношение. Прави впечатление, че Райчев се стреми да открие душевността на образа в нейното непрекъснато развитие. Авторът насочва вниманието си изключително към ония драматични преживявания на героите, които постоянно откриват нови черти и качества от неговия характер. Това „движение“ на образа се определя от натрупването както на психологични елементи, които често пъти се анализират от самия герой (страстта на Стан от „Грях“ и болезнената любов на Поливанов от „Лина“), така и на преживявания, представени в разказите като реален извършен факт (мислите на Стан за несполучлив брак, споменът за детството на Дико и писмата на Поливанов до Лина). Така „движението“ на образа и в двата разказа открива не само психогенезиса на всяко действие и състояние, но и своята структурно-формална и структурно-съдържателна функция. Характерите преминават сложно развитие, което става тъкан на повествованието и в същото време аспектира различни страни от тяхната душевност. А взаимоотношенията между Стан, Елка и Дико („Грях“) и Поливанов, Лина и Харбинов („Лина“), определяни от една страст, оформят в значителна степен архитектурата, композицията на разказите.

В някои произведения като „Мъничък свят“, „Старци“, „Лало“, „Гюргя“ и др. развитието на характера се загатва само като потенциална възможност, която се осъществява чрез въображението на читателя. Героят става художествен контрапункт на самостоятелно повествование. В такива моменти Райчев използва широко интроспекцията като сигурно средство за включване на читателя в художественото произведение. Заедно с героя се следят чувствата и действията — с него се съпреживява всичко онова, което възлунва и събужда дълбоки и силни емоции. Нещата като че ли добиват по-голяма интимност. На автора не е необходимо да създава чрез въвеждане на странични епизоди и други лица оная атмосфера, в която ще се изяви героят. Действието започва да се води от героя, зад когото стои авторът, и от читателя, който от пасивен зрител израства като активен участник в художественото действие. Затова и в повечето разкази повествованието се води от първо лице. Така се създава, условно казано, динамичният триъгълник герой — писател — читател, който при Райчев добива оригинални черти. Тук тази динамичност на кореспондирането е разрешена в психологически аспект — автор, герой и читател са включени в активно самоанализиране на преживяванията и на онова, което е останало в миналото.¹

Когато става дума за психологическото навлизане в един или друг характер, трябва принципно да се постави интересният и сложен въпрос за мотивировката на вътрешното движение на героя. Този въпрос има две страни, които са диалектически свързани и обусловени. Едната страна е фактичската, външната подготовка на изменението в духовната структура на героя. Тя започва от средата, в която живее героят, свързва се с външните явления, предизви-

¹ Проблемата за психологията на художественото възприемане на разказите, повестите и романите на Г. Райчев излиза от рамките на постановката за психологическото майсторство и творческото своеобразие на този автор. Тя обаче е немислима без нея. Произведенията на Райчев по един много своеобразен начин въздействуват върху читателя — те го шокират, разтърсват го и в същото време го карат да възприема нещата с известна резервираност, да размисля върху случилото се и да търси връзките между действия и състояния, автор, произведение и действителност. Оригинални и интересни наблюдения върху тая тема прави проф. Пеню Русев в книгата си „За възприемането на художественото произведение. Психология на художественото възприемане“, НИ, 1968.

кали едно или друго чувство и състояние. Вещите и явленията от обективния свят в този смисъл стават съставка на една предстояща психологична изява. Само с това може да се обясни защо в творчеството на Райчев предметният свят се открива като активен съучастник в действията на героите, защо върху него се открояват техните душевни изменения. Другата страна е тясно свързана с тоя предметен свят и изяснява обективизирането на психологическия комплекс, което ще рече материализиране на идеалния свят на героите. Преживяванията се свързват с вещите и явленията, търси се отношението между психика и действителност. Тази страна се проявява най-осезателно при психологическата мотивировка, която при този автор се определя от сигурното овладяване на формата и съдържанието на психичните състояния.

Затова и ситуацията в творчеството на Райчев е неделима от душевната структура на героя. Затова тя има своя специфика и своя отговорна задача; на нея авторът отделя значително място в произведенията си. Освен това на ситуацията той гледа като на възможност за откриване на характера — тя става неделима част от сюжета, без която е немислим анализът на определено психично състояние. Върху ситуацията Райчев загвоздява героя си и разчертава контурите, общите линии на неговия вътрешен свят; създава обширна територия за проследяване на подробностите в психичния поток. В това отношение буди интерес един паралел с творчеството на Димитър Талев, автор, който като Райчев се интересува от вътрешния свят на своите герои и постоянно търси личността в ситуацията.

При Димитър Талев дори и там, където героят се схваща като естетически идеал на автора (каквото е Ния), образът е зависим, бих казал, подчинен на ситуацията, на художественото обстоятелство. Качествата на Ния се откриват чрез контакта ѝ със средата, в която живее. Тя е красива именно в обстоятелствата, чрез тях изявява прекрасното, което я извисява над отношенията и времето. Това е толкова очевидно, че не е нужно да се спираме подробно върху него. Ще ми се обаче да подчертая, че именно от взаимоотношението между герой и ситуация произтича особеното възприемане на Ния. За нас тя е „категорическият императив“ на Талев за жената, възприема се като такъв и въпреки това си остава така жива и художествено убедителна, читателят носи в сърцето си магията на нейния чар, магия, идваща от хармонията на една личност, чиято светлина разкъсва задушната атмосфера на еснафщината. Затова писателят предава ситуацията в дребните ѝ подробности, затова е така грижлив в нюансите на художественото обстоятелство.

Георги Райчев от своя страна се интересува не толкова от единичното в ситуацията, колкото от детайла в личностната характеристика, в душевността. Героят се търси като характер, чиято индивидуалност се открива по-скоро в оригиналността на преживяването и не като придобито веднъж завинаги, а като проявяващо се чрез обстоятелствата качество.

Георги Райчев постоянно се стреми да открие и предаде личността в нейната богата, драматична и вечно движеща се душевност. Именно в тоя стремеж към точния психологически детайл той търси диалектичката връзка между характер и ситуация, в която открива заложените 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 героите от „Лина“ и „Грях“, „Накрай града“ и „Мъничък свят“, „Работа“ и „Смърт“, „Старци“, „Гюргя“ и др. като характери се явяват не само територия на психологическите операции, но и мост между естетическите концепции на автора и обществената действителност — среда, атмосфера и събития.

В този смисъл психологическият реализъм на Райчев трябва да се разглежда като едно активно съприкосновение на твореца с живота. А образите — като типове, художествено правдиви и жизнено убедителни, отразяващи вярно обществената действителност.

В ТЪРСЕНЕ НА НОВИ ИЗМЕРЕНИЯ

Животинският свят, животните във взаимоотношение с хората — това е тема, която заема определено място в нашата литература. Благодарение на Елин Пелин, Йордан Йовков, Георги Райчев, Емилиян Станев и др. тази тема се е наложила като традиция, към която всеки автор подхожда по свой собствен начин.

При един Йовков например меката светлина на романтичното изображение ни открива чуден и примамлив свят, в който красотата на природата разрушава психофизичните граници между животните и хората и създава убедителна и правдива мярка за естетичното и морално-етичното. В „Песента на козелетата“ и в „Ако можеха да говорят“ той опоетизира тези отношения, като внася в тях обичта си към човека и природата. Елин Пелин пък търси изключително моралния аспект на тези взаимоотношения. Боне Крайненецът от „На нивата“ и Сивушка са по-скоро символ на отношението на българина към труда и животното. Животното при Елин Пелин е другарят, незаменимият помощник на човека в борбата за хляб.

Георги Райчев и Емилиян Станев стоят малко встрани от тях. В разказите си за животните те търсят отношения и действия, свързани тясно с философското разбиране за живота. Светът на животните става художествена алузия за човешките отношения, като всичко това носи категоричен отпечатък от възгледите на двамата автори за природата, човека и животното. При Ем. Станев тази философия е немислима без диалектиката на световъзприемането му — тя винаги води през противоречивата същност на действителността: природа и общество, към смисъла на живота. В природата той търси величествената хармония на красотата и вечността, хармония, в която човешкото присъствие се осъзнава като дълбоко егоистичен акт. Авторът се възхищава от естественото развитие на явленията, от тяхната простота и в същото време открива, че всичко е така сложно. И човекът е този, който внася известна дисхармония, открива нови противоречия и качества в света на животните („Орли“, „Зимен ден“, „На лов“ и др.).

Георги Райчев се движи по свой собствен и оригинален път на възприемане и изобразяване на животинския свят. За него животните са една удобна позиция, от която могат да се утвърдят възгледите за човека и неговата природа. В тези разкази той създава у читателя впечатление за трагично, разкъсано и неспокойно действие, хаотично и пълно с неочакваности („Карачал“); съсредоточава повествованието около една или няколко драматични случки, които изясняват духовната същност на човека („Вълчето“); въвежда епизоди, взривяващи съзнателно успокоената обстановка („Човекът и лисицата“). Животното за Райчев е своеобразна проекция на човешките качества и особености. Съдейки и анализирайки движението на непосредствените реакции при животното, психологът Райчев търси и утвърждава определена алузия, без тя да прераства в неутрализиране на първичната връзка между човека и природата.

В миналото пък и сега при разглеждане на разказите, в които животното е предмет на изображение, психологическото майсторство на Райчев се търси в две посоки. Едната посока открива в изобразяването на животинския свят, в борбата между човека и животното двете противоречиви същности

у човека. Ония критици, които разглеждат в този аспект творчеството на Райчев, поставят тази тема като основна в него. Другата посока изяснява моралната плоскост, върху която се поставя идеята на Райчев за нарушената хармония в природата и живота. Това разглеждане вече носи една по-трезва и задълбочена оценка за обществената заангажираност и социалната насоченост на разказите.

Нека с няколко мисли очертаем параболата на първата посока. Карачакал, героят на едноименния разказ, се открива като носител на първична жизнена алчност, сляпа сексуалност, гола инстинктивност и стихийност — все черти, които при „човека социалният опит е изменил само външно, като ги е подчинил на редица условности“¹. В този смисъл двубоят между животното Карачакал и човека се разглежда като художествено уплътняване на ония непримирими противоречия, определящи природата на човека. Едната страна на това противоречие са обществените условности, чийто „носител“ става селският говедар, а другата — биологичната същност на човека, законспирирана дълбоко в него, се персонифицира от Карачакал. Или, с други думи, човекът в светлината на тая постановка представлява „биологичен атрибут“, а не „свкупност от обществени отношения“. Между природата и обществото се поставя съмнителната връзка на фройдиистката метафизика. В светлината именно на тая метафизика победата на човека в тоя двубой се разглежда като завоевание на човешкия разум над човешката биологичност.

Мисълта, че в човека са залегнали две взаимно унищожавачи се същности, които го водят към гибел, лесно би могла да се обори. Нейната несъстоятелност е очевидна и аз не ще се спирам върху нея. Може обаче да се приеме желанието на защитаващите тази постановка автори да потърсят точните очертания на отношението човек—природа. Защото природата малко или много упорито поставя своя отпечатък върху личността и независимо от общественото въздействие запазва някои свои позиции. Но оттук именно започва фалшификацията в трактовката на моменти от художествения и психологическия опит на Райчев. Критиците на този автор винаги започват с мисълта, че той съзнателно е о г о л и л идеята в „Карачакал“ — човек е естествено съчетание от разумното и животинското, биологичното. И не психологическият анализ е насочен именно в търсене на убедителен художествен материал за тази идея. Дали е така обаче?

За да стигнем до онова, което Райчев е въткарал в образа на Карачакал, нека проследим двата етапа на двубоя между човека и животното. Те носят съдържанието на образа и концепцията на автора.

Началото започва с първото съприкосновение на Карачакал със средата, сред която му е отсъдено да живее. Тук животното се сблъсква с човека, като претърпява първото си сериозно поражение. В тоя двубой не се крие никаква алюзия за подсъзнателното, за биологичното. Всичко е един естествен ход на събития, които са реални както в своето зараждане, така и в своята реализация.

Победен от човека, единствено в полето Карачакал осъзнава своята сила, независимостта си. В полето животното разбира какво е загубило; в тая обстановка авторът анализира неговите преживявания, преживявания на „обезвредения, обкования, унижения“. Оттук тръгва Райчев към яростния и безумен бунт на животното срещу онова непознато същество, което му отнема полето — единственото място, където е щастлив и свободен. Не случайно авторът така дълго следи сложната амалгама от чувства, които Карачакал носи

¹ Г. Райчев, Избрани произведения, т. 1, 1940, предговора на Г. Константинов.

в себе си. Обстановката, всичко онова, което се разкрива от психолога Райчев, е така плътно, така зримо, че се възприема безрезервно, изцяло, с всички рецептори от читателя. А краят на фабулата разрешава убедително психологическата и философската загадка за животното Карачакал, в което има много повече човешки черти, отколкото животински.

Има нещо показателно в сюжета на разказа: Карачакал защитава своята свобода, а човекът я покушава. Нарушена е хармонията в природата и това според Райчев е причината за враждата между човека и животното. По този път читателят се извежда не до някакъв крайпътен знак, изписан с фройдистки йероглифи, а до нещо много реално и правдиво: нарушената хармония в живота. Така Карачакал прераства в дълбок символ не на биологичното, слапо сексуалното, както се опитваха да го интерпретират на времето Иван Богданов и Георги Константинов,¹ а на великия и дълбоко човечен стремеж към свободата, към волността.

В разказа „Вълчето“ Райчев въвежда темата за отношението между човека и животното в сферата на моралните проблеми. Омякотените линии, топлата атмосфера, битовите подробности, дълбокото навлизане в човешката душа, както и проследяване състоянието на вълка — всичко е подчинено на желанието да се докаже, че добрината и грижата, искрените чувства могат да създадат и от звяра помощник и че злото събаря всичко, създавано така търпеливо. Хармонията тук се нарушава не защото „вълкът козината си мени, а нравът никога“, а понеже човекът, на когото е отсъдено да поддържа тая хармония, да я създава и направлява, не проявява във важния момент разумността на своята сила. Затова Райчев прави цялостен психологически разрез на оная сцена, в която си дават среща човешката непоследователност, човешката грубост и животинският инстинкт.

За Георги Райчев животното е част от природата. То носи в себе си нейните сложни измерения и нейната разумност. А във взаимоотношенията му с човека се откриват ония страни от живота, които, без да бъдат вулгаризирани, са един нов и интересен свят, в който е определено благородното място на човека. Затова и тези произведения са разкази не само за животните, но и за човешката етика, за красотата и грозотата на човешкия жест.

Природата в разказите и повестите на Г. Райчев винаги откроява едно или друго душевно състояние, създава определена атмосфера, в която героят се изявява. Романът „Песента на гората“ е единствената му творба, в която връзките между човека и природата се търсят чрез визуалното откритие на света и произтичащия от него емоционален комплекс. Природа и човек се сливат в едно цяло. Непосредственото, първичното в човека става проява на природата, приема пред нас формата на едно схващане, което изоставя далече зад себе си предвзетите идеи на фройдизма и се приобщава към едно трезво и сигурно възприемане на човешкото в природата и природата в човека. От друга страна, тая дълбоко осъзната от героя необходимост да се слее с природата приближава психолога и художника Райчев до произведенията на скандинавския романтик Кнут Хамсун, автор, който влияе в известна степен върху нашия писател.

Големият скандинавски художник в един разговор през 1910 г. изповядва: „Аз произлизам от земята и от гората с всичките си корени. В градо-

¹ Ив. Богданов, Творческа проблематика у Г. Райчев, сп. Златорог, кн. 7, 1942; Г. Константинов — цит. предговор и статията „Георги Райчев“ в книгата му „Писатели реалисти“, кн. II.

вете аз живея само изкуствен живот с кафенетата и с всевъзможните химери. Но аз съм син на земята.“¹ Неговото творчество в по-голямата си част е посветено именно на тая дълбоко осъзната връзка с природата. Романтикът и психологът Хамсун търси сред девствената, запазила своята сила природа разрешаването на въпросите, които времето е поставило пред него. Далече от острия социален протест, той все пак успява да се домогне до нещо, което малцина бяха постигнали в своето творчество — познанието за неповторимото естетическо въздействие на любовта, на отношенията между мъжа и жената.

Подобно на Йохан Нагел („Мистерии“) и Томас Глан („Пан“) героят на Райчев открива своето единство с природата, единство, което е споено от голямата любов. Именно в това чувство, което звучи като ликуваща симфония на човешкото желание да се живее, можем да открием общото в романтичното възприемане на двамата писатели.

Сретен наблюдава с учудване света, наслаждава се на всичко, което открива в допира си с природата. Неговото щастие е немислимо без щастieto на любимата. Двата се стремят един към друг без никакви предвзети отношения и действия — всичко у тях е естествено: мисли и постъпки, чувства и увлечения. Докато героите на Хамсун са прекалено егоцентрични, за да се доберат до разгадката на другия, оттук и до връзката с обществото; прекомерно високомерни и горди са те, за да обвиняват някого или в най-добрия случай — себе си.

Щастieto на Сретен и Латка, от една страна, и щастieto на Томас Глан и Едварда, от друга, върви в съвсем различни посоки, макар че имат един и същи източник — природата. С това можем да си обясним и равновесието, което успокоява и стопля атмосферата в романа „Песента на гората“ и разкъсващото лутане, което ни представя един вътрешен хаос в душевната структура на героите от „Пан“ и „Мистерии“, хаос, който изгубва своята сила единствено когато героят влезе в природата, стопи се, по израза на Хамсун, в нея. Именно тук Райчев окончателно се е откъснал от Хамсун — героите му откриват хармонията не само в досега си с природата, но и в близостта си един до друг, в любовта си. И тая хармония се разрушава не от приумиците на героите, а от страшното наследство на живота — туберкулозата. Това е лийтмотивът, пронизал цялата творба.

Своеобразието на Райчев най-ярко се откроява, когато отговорим на въпроса — кое отделя „Песента на гората“ от цялото творчество на Райчев?

Употребявайки традиционната терминология, можем да назовем това качество п а н т е и з ъ м. Тук обаче преклонението пред природата и мисълта, че тя е пронизана от някаква сила, т. е. има свой душевен свят, са по-скоро едно реалистично възприемане на нещата, наситено с много емоции и поетични образи, отколкото изострена пантеистична мистика. Красотата на гората, на планината, на всичко, което е вътре в природата, е така очовечено и в същото време се възприема не като персонификация, а като дълбоко преживяване, не като „обожествяване на природата“ или като „проява на едно божество“, а като съприкосновение, в което човек открива красотата и смисъла на своя живот. Това и определя характера на Райчевия пантеизъм: човек е вътре в природата и тя е в него; човекът осъзнава себе си чрез нея, като част от нея. Природата не е герой в произведението, а се възприема чрез духовната структура на персонажа.

С усет на голям художник и психолог Райчев открива и опоетизира великия стремеж на човека да се слее с природата, да се включи в прегръдките на

¹ Цит. по Йон Ландквист, Кнут Хамсун. Живот и творчество, 1890, стр. 4.

необхватното и безкрайното. Той умее да движи повествованието чрез възприятията и преживяванията на своите герои, да прави от тях художествен материал, да ги осмисля в общото течение на действията. Светът през очите на красивата болна девойка Латка получава нови очертания. Този нов свят, открит от девойката, носи в себе си тихата болка по ония мечти, които действителността е превърнала в страдания.

Райчев не се спира върху социалните проблеми. Те остават някъде далече зад интимните преживявания на героите. И това е така, защото друга е целта на автора. Той се стреми да открие естественото място на човека сред природата, да се докосне до онези необикновени чувства, които сред тишината на планината, сред нежния шепот на вятъра и дърветата съпътствуват сливането на човешката душа с природата. Болните въпроси на еротиката, на патологичното и дияболичното са изместени от великия химн, който пеят човекът и вселената.

Идеализмът тук е чужд на Райчев. Всеки трепет, всяко движение получават своето реално звучене от перото на майстора психолог. Всичко в романа е подчинено на основния ритъм, идващ от любовта между Сретен и Латка — чувство, което бавно и властно обгръща двамата. Чрез любовта авторът открива нови измерения на света: чувството става сигурен път към сливането на човека с природата. Вероятно това е била една от основните задачи на Райчев: да потърси искрящата чистота на човешките чувства, да убеди читателя и себе си, че именно природата на човека е оня извор, над който не танцуват изкривените маски на похотта.

„Песента на гората“ не е най-значителното постижение на Райчев, но в него не е трудно да се открие едно ново социално-естетическо отношение към света, отношение, в което психологът и художникът са намерили своето хармонично съчетание. И това не остава спорадично явление в творческото развитие на този автор, а се изявява и задълбочава в пиесата-легенда „Еленово царство“.

Докато в „Песента на гората“ любовта представлява пълно всеотдаване, в което природата е един добър и искрен съпричастник, то в „Еленово царство“ това чувство е потърсено от Райчев в две посоки — субективното интерпретиране на понятията любов и дълг и общественият критерий за това сложно човешко преживяване. Действително между Латка и Алгара има нещо общо — това е естественият им стремеж към примамливата светлина, към красотата на природата и живота. Но чувствата, които изживяват, ги открояват като два самостоятелно разрешени образа, отличаващи се по характера на своята трагичност. Латка обича, ала тая обич я прави щастлива, защото сред природата тя открива човека, когото е виждала в сънищата си и чувствувала като ласка в първите тръпки на разцъфващото моминско тяло. А Алгара е нещастна в своята любов. Тя е раздвоена: Алкмен е връзката ѝ с племето, той е нейното минало, спомена ѝ; цар Кардам е слънчевият ден, той е реалността на мечтите ѝ за свобода и светлина.

Кого в същност обича тя? Райчев не разрешава въпроса в ниция полза. Защото така драматизмът е по-изострен и дава художествен материал за психологическо анализиране. Тая двупосочност на духовното преживяване прави от Алгара психологичен обект, от който така силно се интересува Райчев още в първите си произведения.

Любовното чувство е най-сложният възел на психолога Райчев. И от него той тръгва по стръмния път към дълга — дълга към съпруга, дълга към спомена, дълга към народа. Тук авторът открива голямото задължение на човека — да създаде нещо прекрасно на тази земя и сам да стане прекрасен. Независимо от това, че ще загине. В това е хармонията на този свят.

Натрапва се със своята примамливост и мисълта, че приказното разделяне на вътрешния конфликт в Алгара — любовта ѝ към Алкмен и Кардам носи в себе си една концепция за подсъзнателното и неговата роля в живота на човека. Подсъзнателното — това е нощта с тайните забранени срещи на Алгара с Алкмен. Не е ли това едно разрешение на стария, отдавна вълнуващ автора въпрос за мястото на миналото в живота на една жена, за подсъзнателното, което понякога е така фатално в жизнения път на човека? Ненужно разчленяване на асоциациите, възбуждащи мисълта на читателя: неоправдано деформиране на образите и темите — ще каже някой. Взето само за себе си, „Еленово царство“ лесно може да се внесе в рамките на елементарен анализ. Но в общия поток на неспокойното търсене на Райчев то предизвиква ред противоречиви мисли. Уверен съм, че Райчев е искал да разреши в пиесата много задачи, дори и ония, които е поставял в разкази като „Незнайният“, „Карнавал“, „Ессе homo“. Защото не мога да приема мисълта, че тези разкази са само плод на едно увлечение. Те са път, изминат и осъзнат като психологичен и художествен опит. И в „Еленово царство“ независимо от приказната форма Райчев се връща към интересувашата го тема за отношенията между мъжа и жената. Но тук вече нейното интерпретиране е изчистено от оная ненужна утайка, която някога неовладяната инвенция, несигурният психологически анализ наслаждаше върху образите и проблемите.

Когато се говори за „Еленово царство“, критиката винаги се ограничава в подчертаване на ярното положение, че това е едно талантиво написано произведение, че е връх на романтичските тенденции в творчеството на Георги Райчев. Но това все още не открива същността на романтичната пиеса. От мислите, които нахвърлих по-горе, личи, че тук, и то в не по-малка степен, е поставила отпечатък противоречивата и неспокойна натура на твореца. Затова с риск да предизвикам критиката на „практичния художествен разум“ ми се ще да изляза от рамките на тая обща констатация и да отговоря на ония въпроси, които поставя директно пред литературоведа тая поетична пиеса.

Сюжетът на „Еленово царство“ е изцяло подчинен на психологичната задача да се проследят ония моменти в преживяванията на героите, които произтичат от вътрешната борба в човека. Камерността, която подобен сюжет налага на произведението, тук се разрушава от една нова за творчеството на Райчев тема — личност и народ, служенето в името на неговото щастие. Тая тема се налага не като основа, а като вътрешен поток, който извежда крайния резултат на драматичната борба. Интригата е наситена с богат и силен в емоционалното си звучене подтекст. Личните отношения се преплитат с обществените и придават на пиесата-легенда естетично-морален облик. Приказният характер, романтичният подход към фабулата не намаляват значимостта на основната идея, а се издигат до критерий за силата на любовта.

Действието е съсредоточено в преживяванията на Алгара и цар Кардам, а епизодичните Алкмен, цар Гедон, Мернодор, Ферина и др. са персонажът, сред който се реализират главните герои. Според легендата Алгара е носителка на „идеята за изкуплението и неподелимостта на сърцето“, на нея е отсъдено да изстрада вината на своя народ. Това съчетание на личностното с общественото усложнява и задълбочава драматизма на пиесата. Във всяко преживяване на Алгара, във всяко нейно действие и жест ляга трагичната сянка на една болезнена раздвоеност. Героинята се издига и като олицетворение на човешкия стремеж към светлината:

Аз слязох тук, но мислите ми бяха
при онзи свят. Вълнувах мечти
несбъднати сърцето мое:
да видя, татко, слънцето какво е . . .

изповядва Алгара. Тя тръгва към „другия свят“, увлечена от слънцето и светлите простори, от причудливите цветове на една действителност, завладяла Алгара със своята красота и неповторимост. Но като творец, интересуваш се преди всичко от духовната структура на своите герои, от техните вътрешни преживявания, Райчев не се увлича в мажорното развитие на сюжетната линия. Затова и интригата се извлича от двете посоки: Алгара—Алкмен и Алгара—Кардам. Вплитайки първата в острото развитие на отношенията между Алгара и Кардам, психологът успешно постига максимум драматизъм. Още в началото, когато тръгва нагоре, към „света на слънцето“, Алгара на укора, че ще забрави своя народ и своя любим, отговаря на Алкмен:

Защо? Но аз ще видя
света за миг и пак ще се завърна —
при вас, при тебе. . . Мили, мили, чуй,
нима ти мислиш — ще остана там!

При срещата с цар Кардам обаче застава една друга Алгара, девойката, влюбена в човека от непознатия и примамлив свят. А и след това тя не крие пред себе си, че обича цар Кардам. Осъзнала своето положение, Алгара се стреми към някакво разрешение на чувствата си към Алкмен и Кардам. Този стремеж е за нея омагьосан кръг, до който не може да излезе сама. Като тънък психолог Райчев умело и внимателно бележи гравитацията на нейните чувства, които я теглят здраво към този кръг. Тая драматична вътрешна борба авторът обаче не свежда до елементарните форми на едно лично раздвоение между любовта към Алкмен и съпругеската обич към Кардам. Него го интересува преди всичко пътя, който героинята ще измине в своите размисли и чувства до саможертвата. И в тоя път отделните сюжетни звена, като конфликта между Ферина и Мериодор, нощния гуляй, затварянето на Анзор, лова и др., изпълняват по-скоро ролята на задържащи и в същото време открояващи душевната борба на Алгара детайли, отколкото да представят структурното разрешение на фабулата. Затова Райчев не извежда героинята от „омагьосания кръг“ до момента, в който ѝ предстои да избере „царица или робиня“. Така кулминацията постепенно набира вътрешно напрежение от преживяванията на героите и избухва като резултат именно от тая раздвоеност на Алгара — тя се опитва да побере в своите чувства „деня и нощта“ и това ѝ желание става нейна гибел.

Цар Кардам е също една трагична личност, ала неговата трагедия е твърде много интимна, за да се възприеме като герой, равностоен на трагичната Алгара. В него се борят единствено съмненията на съпруга в целомъдрието на обичаната жена. Той е действително, което извежда Алгара от сферата на нейната омагьосана дилема Алкмен—Кардам. Трите обещания, които дава пред своята любима, усложняват и изострят интригата, ала не се използват от психолога Райчев за вдълбочаване в душевните терзания на своя герой. Основната цел е била Алгара, затова е така нахвърлян и недовършен психолоически образът на цар Кардам. Авторът следи само външната изява на неговата вътрешна борба. Мнителен и нервен, той шпионира всички, които заобикалят Алгара. Героят също така се върти в един затворен кръг, който по своему го прави нещастен: в един момент той трябва да избере или узнаването на тайната, или да остане верен на дадената клетва; каквото и да направи обаче, страданието ще съпътствува неговите чувства и мисли. Както над Алгара, така и над Кардам лежи сянката на предопределението. Искам веднага да отбележа, че не само в тая пиеса, но и в значителна част от своето творчество Райчев отделя голямо внимание на тая предопределеност. Тя идва според автора не само от заложените в личността качества, но и от онова, което сре-

дата носи в себе си като обстоятелство. И това обстоятелство в „Еленово царство“, където бягството на Алгара и убийството ѝ от цар Кардам е на пръв поглед една чиста случайност, не е априорна структура на приказната среда, която заобикаля героинята. То е закон на живота, идващ като реално следствие от обективните обществени отношения. Съдбата на Алгара и Кардам в този смисъл не зависи от самите тях, тя е предопределена, т. е. определена от закономерния ход на събитията, чиито движещи сили са не отделни личности, а цялото общество. Това вече не е сладникавото и мелодраматично проследяване на една любов, а разкриване на суровите закони на живота.

Пиесата-легенда „Еленово царство“ е произведение с голяма социално-естетична и социално-етична стойност. В нея поетичното е съчетано с гражданското звучене на темата и образите. И приказността събаря своите фантастични и разноцветни стени, за да открие пред нас необятното пространство, в което диша и твори животът. Затова от „Еленово царство“ лъха изумителен оптимизъм, вяра в красотата на човека и човешката дейност, посветена на светлината и щастието на хората. А Алгара израства в символ на прекрасната саможертва в името на една велика цел, която не е била чужда за Георги Райчев.

В творчеството на Георги Райчев трудно бихме открили социалната обстановка като самостоятелна тема и предаден в подробности художествен материал — тя се осъзнава чрез преживяванията и действията на героите, откроява се чрез характера на техните възприятия. Активното отношение на автора към персонажа, изключителният му интерес към вътрешния свят на личността се определя преди всичко от желанието да се открие действителността в нейната сложност и многоизмеримост.

Затова, макар и да няма ярко изявено критическо отношение към капиталистическата действителност, той си остава един голям писател психолог, в чието творчество живее национална по характер и правдива в психологичното си и обществено звучене типология.

Вътрешният свят на героите е вярно отражение на обществения живот. Психологическият комплекс не е откъснат от обществения процес, не е затворен в себе си, отразяващ единствено себе си сурогат — фалшив и преднамерен в своята същност. Съзнанието на героите, потокът от техните чувства не са метафизично изолирани от външната среда, а се разглеждат от автора обусловено и обективно, в тясна връзка със социалната действителност. Убийците Дико и Поливанов, „грешниците“ Стан и Елка, Незнайният, Вешовски са продукт на един живот, чиито морални и естетически норми са объркани или опошлени; безперспективността на героите произтича от безизходността на това общество, което вместо да прави човека щастлив, го тласка към престъплението.

От друга страна, топлите и тъжни очи на Латка, на Алгара, на героинята от „Съновидение“, на лутащата се майка в гъмжащата от чужди на нея хора тъпла („Бежанка“) в не по-малка степен отричат този свят, търсят пътя към красотата, към истината; унасят се в сладостния сън на приказката или на малкото безгрижни детски дни.

В неголямото по обем творчество ние ще срещнем една богата галерия от образи, всеки от които е значително постижение на художника и психолога и в същото време отразява постепенното, но сигурно освобождаване от някои идеалистични схващания и модернистични увлечения и утвърждаване на материалистичните позиции както в светоусещането, така и в художественото отражение на действителността.

Действителност, човек и дейност — ето основата на психологическия анализ в произведенията на този творец. Анализ, в който човекът е нещо повече от художествено-психологична цел — той е любовта и вярата на хуманиста и гражданина Георги Райчев.