

„Несвоевременната“ проза на сп. „Художник“

Бисера Дакова

*...човекът става култ на една нова метафизика,
която за жалост не е метафизична,
а опитна и реалистична.*

Димо Кьорчев¹

*Знайно е, сега, че съществува област на несъзнаваното
(le sub-conscient, das Unbewusste) и че тя влияе върху
нашите постъпки, мимо нашата воля,
и дори мимо нашия ум.*

*Поради това несъзнание в постъпките
на хората има понякога нещо нечаяно, загадъчно,
което никакъв анализ не може да открие.*

Симеон Радев²

Разлиствайки страниците на сп. „Художник“ днес, не можем да избегнем впечатлението за неговата пъстрота, еkleктичност и случайност на побраните в него художествени феномени. Най-общо определяме тази естетическа фриволност като „галски дух³ и антидогматичност, доколкото в списанието няма да попаднем на научнообразност и воля за систематизиране от немски тип, а богато аргументираната студия на Симеон Радев „Д-р Кръстев като литературен критик“ (бр. 4 и 5, 1907) сякаш се появява, за да потвърди окончателно първоначалните ни представи. Обаче, наистина ли „Художник“ е изцяло лишено от концепция, наистина ли е само убежище за декадентстващите поети, които не могат да намерят място в „Мисъл“, или пък се легитимира в културния ни живот от първите години на ХХ век чрез публикациите на авторитетни имена като Ив. Вазов, Кирил Христов, Пейо Яворов, Ц. Церковски, Тр. Кунев? Само на редакторски пристрастия и симпатии ли трябва да отдадем активното сътрудничество в него на Елин Пелин?

¹ Кьорчев, Д. Идеи за свръхчовека. – В: Кьорчев, Д. Статии, студии, есета. С., 1992, с. 109. Статията е публикувана под първоначалното заглавие „Един популяризатор на Ницше“ в сп. „Наш живот“, 1906, № 3, 25–43.

² Радев, С. Д-р Кръстев като литературен критик. – Художник, бр. 4 и 5 – 20. I. 1907, с. 38.

³ С. Янев определя естетиката на „Художник“ като „израз на нетърпимост срещу наложената догма“ и като „незаангажираност с воюващите литературни групировки“. Вж. Янев, С. Списание „Художник“ и ранният български символизъм. – Литературна мисъл, 1972, кн. 5, с. 69.

Струва ми се, че от дистанцията на изтеклото време вече става възможно да погледнем по друг начин на „Художник“, т. е. да го анализираме като цялост от взаимно свързани противоречия, като продукт със собствена аура, която се просмуква във всеки негов спорадичен орнамент и го прави функционален, подчинявайки го на единността на цялото. Когато с лекота мислим „Художник“ за ярко сецесионно списание, по-скоро имаме предвид концептуалната му необистреност, съжителството на анахронични и модни дискурси в него, а не интертекста, който несъмнено се поражда помежду им. Възшност, решим ли да прецизираме дефинирането му като „сецесионно“, то тогава се налага да го мислим като *Gesamtkunstwerk*, като произведение на изкуството от макротип и в такъв случай или определението „сецесионно“ би разкрило своята непрецизираност и неуместност, или пък неизбежно ще се натъкнем на идиосинкразии в изграждането и работенето на тази цялост.

Насочваме се към прозата, не само защото тя най-малко е била обект на изследователско внимание (това пренебрежение е обяснимо с презумпцията, че поради еkleктичната съположеност на разнородните като качество прозаически фрагменти тук всичко е ясно), но и защото дори не толкова задълбоченият ѝ прочит разкрива една отявлено **антидекадентска** тенденция, която в последните книжки на списанието е все по-усилена концептуализирана и затвърждавана – достатъчно основание да говорим за спонтанно, но все пак последователно за периода 1905–1909 година пораждане на естетическа програма. В отличие от публикуваната тук поезия, чието развитие, разбира се, с ред уговорки, можем да наречем устремено към някаква естетическа финалност, тъй като поезията в семантичен и в изказов план е отворена към новото, т. е. усвоява го инертно и безкритично⁴, то прозата на „Художник“ налучква някакъв много своеобразен свой път, изпробвайки и дискредитирайки индивидуалистичната норма, разграждайки я чрез собствения ѝ отретепиран вече и чувствително клиширан декадентски език или – ако поезията перипетийно съгражда света на индивидуума, то прозата настъпателно го деконструира, доказвайки неговата несъстоятелност, чуждост и литературност. Тази строга диференциация, демонстративният разрыв, конституиран като жанров, но едва ли произтекъл от делението на жанровете, би могъл да се тълкува като предохранително задействане на прословутия „антимодернизационен комплекс“ (Ив. Еленков), но по-вероятна изглежда чисто литературната му генеалогия, т. е. прякото (и също така безкритично) пренасяне на идеи, поведенчески модели, драстични профанации на Ницшевата философия от текстовете на Пшибишевски⁵. Колкото и да е неловка, неизкусна, нехудожествена, в някакъв

⁴ Тук имам предвид обобщенията на С. Янев (вж. **Янев, С.**, Цит. съч., с. 80), че „българският символизъм не идва ярко контрастен и рязък“, а че е „примесен с традиционна поетика“. Доказателство за инертността във възприемането на символизма в поезията е публикуваният цикъл на К. Христов „Скрижали на възделението“ (бр. 17 и 18, 15–30. V. 1906), където личи силно повлияване от бомбастично-мъглявия изказ на Т. Траянов, а интонациите на Аза са нетипично меланхолични.

смисъл дори нефикционална, прозата, с която предстои да се занимаваме оттук насетне, е непоколебимо интенционална: стреми се да обследва „заболяването“ на времето, добросъвестно посочвайки неговите причинители и източници, да му даде пълна картина, изчерпателно фиксирайки всички патологични прояви на „истеричния мъж“⁶ и накрая – да предложи някои също толкова съмнителни рецепти за „лечение“. Само че, изживявайки интензивно всички типични кризи на модерния човек, непрестанно акцентувайки върху тяхната болезненост и екзотична привнесеност в живота посредством текстовете на емблематични автори (Л. Андреев, Тетмайер, Бодлер), прозата на „Художник“ постепенно и неусетно достига едно фундаментално разрешение, което нито е особено оригинално, нито дори достатъчно изстрадано – т. нар. философия на живота, на тялото, на сетивността, на „моментното чувство“, която можем да обобщим с термина *Lebensphilosophie*, без да ни изпълват угризения за некоректност. Разбира се, мощният пробив в солипсистичната затвореност на индивида е осъществен тенденциозно, с наивна декларативност – новата философска парадигма изглежда по-скоро вещана и предчувствана, отколкото действително изживяна, но наличието ѝ в текстове от 1907 година е показателно. Интересът вече явно се насочва от мнимата извисеност на Аза към потайните дълбини на „то“, поради което е съвсем резонно да мислим прозата на „Художник“ за изпреварващо явление („изпреварващо“ в случая е работен термин, тъй като априорно схващаме литературния процес в темпоралната му последователност и прогресивна телеология).

Иван Йотов – един напълно забравен днес разказвач⁷ (разбира се, „разказвач“ е условно определение) – активно сътрудничи на „Художник“, като дори развитието на прозата му е проследимо в своята кръговост: от претенциозната импресия „Защо луната е печална“ (бр. 15 и 16, 15–30. IV. 1906), изцяло изпълнена от така характерните за времето миньорни настроения, изразени чрез тромав, орнаментално претрупан език до псевдофилософ-

⁵ Всъщност профанацията на Ницшевите идеи тръгва от романите на Пшибишевски, чийто моногерой е откривена деградация на мъдрото безумие до истерична нервност. Симптоматично е и есето на Пшибишевски „Шопен и Ницше“ (вж. Пшибишевски, Ст. Шопен и Ницше (Към психологията на индивидуума). Книгоиздателство „Везни“, Ст. Загора – София, 1921, с. 4), където авторът също поглежда индивидуализма и индивидуума дистанцирано и **отвън**, като „клиницист“, задавайки фундаменталния въпрос: „...а Ницше – вярваше ли той, макар и за един миг, в този пророк, който си бе създал в тежките мигове на отчаянието?“

⁶ Терминът „истеричният мъж“ е заимстван от студията на Ханелоре Бубиц (**Bubitz, H.** *Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne.* – In: Jürgen Hautz/ Richard Vahrenkamp (Hg.). *Die Wiener Jahrhundertwende*, Wien/Köln, Graz, Böhlau, 1993, S. 78). Бубиц дефинира „истеричния мъж“ по следния начин: „... възприема жената като не-жива, асексуална, като абстракция и я преодолява посредством деструкцията..., за да очертае пространството на своето собствено „по-съвършено женско същество“.

⁷ За този автор, неиздал приживе книга, данните са съвсем откъслечни и незадоволителни: Павел Телчаров (вж. Юбилеен сборник „Еманиул Попдимитров“. По случай 25-годишна литературна дейност 1906–1931, С., 1931, с. 55) го споменава в редицата на „първите застъпници на философията на живота“, заедно с имена като Сп. Казанджиев, Я. Янев, Ат. Илиев, а самият Ив. Йотов се явява на страниците на същия сборник като един спомнящите си, хвърляйки допълнителна светлина върху някогашното си общо духовно израстване с Ем. Попдимитров (с. 61).

ските фрагменти „Гранитни отломъци от планината на тайната“ (бр. 5 и 6, V–VI. 1909) и „Вечната легенда“ (бр. 8 и 9, X–XI. 1909), които звучат повече менторски, отколкото пророчески, тъй като тезисната реторика определено доминира в тях и отново е осезателен орнаментализмът в езика. Помежду тези два значещи текста Ив. Йотов публикува три пространни наратива, които целят именно да диагностицират, да обхванат в пълнота героя на времето: „Безумец“ (бр. 2, 20. IX. 1906), „Без място“ (бр. 6, 20. II. 1907) и „Оздравял“ (бр. 9–10, V–VI. 1907). Още заглавията им са твърде издайнически и красноречиви за авторовата интенция, дори задават нещо подобно на единен сюжет в обследването на типичното за времето явление. Текстовете са нескрито дидактични, едва ли не по възрожденски пропевдечни, но най-ярката им черта е тяхната много силна, изключителна контекстуална обвързаност и зависимост от текстостта на списанието – както художествена, оака и критическа. Разбира се, това прави тази проза мнимо инвертерна: макар че прибъгва до формите на вътрешния монолог, писмото и дневника, Ив. Йотов най-малко се стреми да навлезе във вътрешния свят на своя пределно обобщен герой – напротив, намерението му е да го дискредитира като неадекватна душевна нагласа, да провиди в тази псевдокомплицираност явните литературни зарази, както и да разобличи комизма на философстването⁸, което придава на героя особена екстатичност, свръхемоционалност. Характерно за този моногерой е, че той едновременно въплъщава в поведението си модните идеи, непрестанно експлицирайки ги в действията и жестовете си, но е и постоянно усъмнен в тяхната меродавност: „Щом аз не мога да постигна с ума си защо живея, то би трябвало веднага да се самоунищожя, но аз не правя това: следователно, аз вярвам в чувството на всеки отделен момент.“ („Безумец“). Степента на усъмненост е дотолкова завишена, че питанията на героя неволно достигат някаква метапозиция: „дали не съм станал роб на някаква глупава естетика?“ Т. е. героят в този първи по рода си наратив на Ив. Йотов едновременно се намира **вътре** и **извън** съответната философска парадигма, което му дава извънредната свобода да се подчинява на нравствените повели на духовните авторитети и да ги коментира, да се съотнася надредно спрямо тях: „**няма добро и зло, а има силно и слабо**“ (п. а.). Трескавото преговаряне на основните ницшеански постулати не е панацея за героя, който постоянно изпада в „нервни и болезнени състояния“. Но тук по-скоро става дума за своеобразни контаминации – в случая на Ницше с Пшибишевски⁹ – които са неизбежен етап при навлизането в проблематиката на модерността. В „Безумец“ всичко случващо се е или скрит цитат, или явна отпратка

⁸ Темата за вредните философии, които раждат чудовища, не е непозната в онези години. Тук не можем да отгинем романа на Пол Бурже „Ученик“ (1889), в който героят-философ доста неумело съчетава в образа си масовите представи за Кант и Ницше.

⁹ Всъщност непрецизно е да се говори за контаминация между Ницше и Пшибишевски, тъй като в културното самосъзнание от началото на XX век те съществуват неразчленимо. По-скоро Ницше е бил репрезентиран чрез Пшибишевски, по-леко усвояван чрез неговите профаниращи художествени нагледни.

към актуалната литература или философия. Цитирането или културните алюзии обаче в никакъв случай не са хаотични или еkleктични, а съвсем целенасочени: позоваванията са върху свръхемблематични автори за периода на краевековието XIX–XX век, като, естествено, впечатлението за емблематичните културни цитати би могло да бъде и напълно производно на съвременното ни гледище. В „Безумец“ се напишват опорните точки, набелязват се авторитетите, които по един или друг начин ще бъдат по-нататък подригани или утвърждавани в текстовете на Ив. Йотов. Персонажите на този текст си припомнят или направо декламираат (най-честата практика за пряко позоваване у Йотов) М. Горки, априорно репрезентиран като автор на пиесата „На дне“¹⁰, както и Лермонтов, Байрон, Хайне (като представителни фигури на романтизма и по-малко „вредни“). Едно по-детайлно взиране в начина на цитиране на Ив. Йотов би могло значително да осветли механизмите на масовата култура на времето, където разноредови фигури спокойно съжителстват в един ред, където липсват узаконяващи ценностни йерархии. Възможно е да се говори дори за цитати-алегории, за цитиращи метонимии, както и за изказ, който е невъзможен сам по себе си без упованието в декадентските визии на ужаса, кошмара, смъртта: „Иска и той нещо за ядене, а те му донасят в череп жива змия и вилица от гнила човешка кост.“; „Очите си усеща като два живи, разпалени въглена, а главата му като че е пълна с разтопено олово.“ (Че тези конвенции са умишлено въведени в текста, свидетелства тяхното драстично снемане в „Оздравял“, където една жизнерадостна героиня ритуално ще захвърли случайно изровен череп, което съответно ще наведе резоньорстващия протагонист до асоциации с Хамлет – „симпатичен представител на втория стадий от развитието на човечеството.“) Героят на „Безумец“ е граничен персонаж в най-пълния смисъл на това понятие: на границата между разума и безумието, между реалността и своите халюцинации, между литературата и живота... Във финала на текста той успява – чрез любовта – да преодолее тази мъчителна и водеща го към ексцесии граничност, влюбвайки се в живота, но все пак питайки се тревожно: „Но дали и всичко това не е само един момент?“ Т. е. философията на момента или т. нар. Stimmungsmensch (човекът на настроеността) взема връх над романтичния индивидуалист, над гордия аутсайдер. И ако в „Безумец“ пробивът в солипсистичната пелена на индивидуума е все още плах и може би спорадичен, в „Без място“ – най-обемния и най-безжалостния като диагностика наратив на Ив. Йотов – дискредитирането е в пълен ход, като авторът успява да се домогне до една надредна метапозиция не само спрямо ницшеанския индивидуализъм, но и спрямо езика на социалистите, който е характеризирани именно в обезличаващата си настъпателност към уникалното: „като че е попаднал в зъбите на някакво си катраниво, ненамазано фабрично колело, което скърца неприятно, увлича дрехите му, но той ги откъсва и бяга...“ Спокойно

¹⁰ В студията си „Д-р Кръстев като литературен критик“ С. Радев определя „На дне“ като „дълбока реалистична пиеса“ – още един аргумент в подкрепа на твърдението, че за прозаистите на „Художник“ неговите естетически оценки са били особено авторитетни.

можем да определим този наратив като **цитиращ**, като микро- и макроцитатите в него (от алегоричните имена на персонажите до възпроизведените житейски ситуации) са безспорно осъзнати в своята **клишираност**. Подобно на Вазовия Кардашев, и Иван Каменов – въоръжен със или по-скоро угнетен от своите книжни теории – тръгва „на лов“ и не успява да се върне с никакъв улов, тъй като непрестанно е зает да категоризира наблюдаваното (в бирарията, бюфета, театралния салон, кръчмата, градската градина, църквата, гората), да поставя лицата, които среща по пътя си, в „списъка на враните или на орлите“. Тази предпоставеност на погледа, който винаги е поглед отвисоко, му пречи да се приобщи към живия живот, да намери своето място в него, което явно липсва в списъка. Така героят открива спасение единствено в „старата книга“, съдържаща рецептата с хинин, и безславно приключва своето дирене на съответствия между живота и литературата. В „Без място“ най-важен е актът на подреждане на библиотеката, на категоризиране на емблематичните автори: *„Най-първо нареди разхвърляните по масата книги: постави на едно място Горки, Л. Андреев и Достоевски, а на друго – Хайне, Лермонтов и Байрон, а най-изящно подвързаната книга „Так говорил Заратустра“ – постави отделно... Тая именно книга – той помнеше това добре – стана причина за появяването на тия мисли и съмнения...“* Внесен е строг ред в културната разноредовост, в хаоса на изпитаните влияния: декадентите са обособени от по-малко опасните романтици, докато Ницше (в симптоматичния му руски превод в тези години, макар че в бр. 5 на сп. „Художник“ от 15.XI. 1905 г. е рекламиран преводът на „Тъй рече Заратустра“ на български) стои извън редовете или над тях. Той (най-вече като автор на „Так говорил Заратустра“ и тук очевидно книгата е далеч по-значеща от своя създател) е фаталният автор, текст, мисъл, нагласа, които проблематизират живеенето с постулирането на неотменните си категории. Обаче, прословутото категоризиране на срещнатите персонажи, дилемата „орли – врани“ е тръгнала не толкова от Ницшевия „Заратустра“, а по-скоро е влязла в цитиращия наратив на Йотов опосредствано – чрез един много пряк цитат от стих. „Орли“ на Ем. Попдимитров, което може да се прочете на съседните страници в същия брой на списанието в пълния си текст. В този смисъл инвенцията на „Без място“ до голяма степен е породена от паралелен художествен факт, чиито източници и вдъхновения на свой ред са критически снети в текста на Йотов, където поетът Ем. Попдимитров присъства под псевдонима „Венетов“ и където стиховете му (*Орли сме волни и могъщи, / Чертози нам са дивите скали!...*) са въздигнати до нравствен императив на времето, който трябва да бъде преосмислен и разколебан.

Героят на „Без място“ си отива от живота, без да е успял да го проумее, да схване и приеме неговото безметежно течение, без да е съумял да открие адекватната си проекция: *„В село почнаха сватбите, засвириха гайди, заудряха тъпани – „враните“ се веселяха и някак наивно-прекрасни бяха те в своите мънички радости и удоволствия, а далече там – в София – в разкошните и топли салони, вълшебно осветлени, ехтяха гръмлив и оркестри, в бурен танц се носеха грациозни двойки*

и младите поети спореха за изкуството, за живота..." Този финал, съдържащ някакво иронично издевателство над протагониста, е все пак изписан в понятийността на неговото мислене, продължава уж наивно да тълкува непроменимата зададеност на битието в раздвоеността му между извисено-духовното и примитивната емпирия¹¹.

В „Оздравял“ злополучното търсене на съответствия най-сетне е приключило успешно – героят споделя в писмо до приятел своите прозрения за „болестта на човечеството“, а именно „спиритуализма“. Въпреки че този наратив окончателно изгубва рехавата си сюжетност в името на мажорната тезисност, той заслужава внимание най-вече заради предчувстването и огласяването на идеи, които ще бъдат свръхактуални за Гео-Милевото модерно мислене през следващото десетилетие на ХХ век. Тъй като анонимният и до сега Ив. Йотов най-малко би могъл да бъде наречен културтрегер в смисъла, в който е назоваван така Г. Милев, можем само да предположим, че евристичните тези се зараждат спонтанно в неговия дискурс, възниквайки като непосредна реакция срещу индивидуализма, срещу привнесената духовност, която уврежда жизнеността. И все пак припокриването с основни идеи от „Модерната поезия“ (1914) на Гео Милев¹² е поразително – един наистина твърде преждевременен патос срещу мистицизма и хегемонията на духа: „Духът не само се освободи, но и стана абсолютен монарх и зароби тялото.“; „...оой, монархът, живееше разпуснато в своите разкошни мистични палати, където му прислужваха всевъзможни призраци, дяволи и грозни привидения. А върху тие таласъми се развяваше черно знаме с бял като лицето на мъртвец надпис: „Умъртвете плътта!“ Тогава именно заболя човечеството от една болест, която, макар и не твърде сполучливо, може да се нарече **спиритуализъм** (п. а.)¹³.” В „Оздравял“ неслучайно е вмъкнат и жестът със символичното изгаряне на библиотеката: „Изгорих цялата си библиотека, с изключение на няколко книги... повечето от тия книги са написани от болни, даже безнадеждно болни, поради и което именно проповядват песимизъм и отрицание на живота.” Ако въпреки всичко декларирано, героят загадъчно се самоубива, то този негов радикален акт би могъл да се тълкува или като авторова слабост към ефектни финали, или през тягата на онова време към неразрешими загадки, или – което изглежда най-вероятно – като недостатъчно силно упование в максимите на новата „проповед“: не-

¹¹ В статията си „Г. П. Стаматов“ („Художник“, бр. 3, 20. XI. 1906, с. 11) С. Радев задава формулата, по която трябва да бъде мислен и преценяван героят-индивидуалист, визирайки образа на Славин: „тия силуети, макар и живущи често пъти с интензивен живот, сякаш не се опират на нищо, а се носят край нас летящи и чужди на нашата среда“.

¹² „Декадентската чувствителна душа е душа на средновековието: пламенна и тъжна, изпълнена с копнеж и мечти – мечти за безсмъртие, копнеж по вечност и покой“ – пише Г. Милев през 1914 в „Модерната поезия“. Вж. Милев, Г. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 57.

¹³ В този смисъл и Яворовата поезия от 1907 година се насочва към антииндивидуалистичната парадигма или поне с жестока ирония подронва индивидуализма в стихотворенията „Маска“ и „Духът на възделението“.

изгарянето на няколко книги, написани от „болни“ автори във всеки случай е показателно. Но „Оздравял“ интригува предимно със заявения интерес и реабилитация на плътта: „Тия наши мършасти тела и бледни лица, тие сънливи чувства и противоестествени нравствени правила, тоя ежеминутен страх от грехове...“

Третият текст на Ив. Йотов маркира една друга важна тенденция в *Lebensphilosophie*: обръщането не само към насладите на живота, но и към онази бездънна и енигматична сфера, която инспирира хедонистичните пориви. Или, ако трябва да сме по-прецизни в боравенето с терминологията на онова време – пробужда се потъпканото „аз“, онова, което първоначално стряска прекалено рационалния герой/героиня, но което успява да се прояви на повърхността на личността. Перифразата тук е от разказа „Обновление“ на също никому неизвестния днес С. Д. Чалъков (бр. 4 и 5, 20.I.1907). Заглавието е почти манифестно, а текстът под него – с програмно звучене и скромен като белетристично завоевание. „Обновлението“ на двамата млади става неслучайно посред идилични топоси, превърнати в този етап от развитието на селската ни проза в изобразителни шампи: пролет, нощ, „отворила обятията си за безкрайната жизнерадост на света“, дядовата Славчова воденица... В така зададената идилична рамка обаче се загнездват и типичните знаци на декаданса: „изкука кукумявка“; „злокобно ехо“; „незнайна и смътна болка“. Разхождайки се извън селото, героите постепенно ще дават воля на бушуващите стихии вътре в тях – природата ще надмогне духа или по-точно – хармонично ще го преосмисли. Този катарзисен процес на себеунищожаване на Аза във „вихрена наслада“ е експлициран най-вече чрез образа на селската учителка Милка („*девствена дори по своето въображение*“), тъй като според конвенциите на краевековието именно жената като нерационално, природно, емпирично същество неподправено следва инстинктите, заложен в нея: „но я виждаше с огнените ѝ очи, с побледнелите ѝ уста, които трепереха, и с гърдите, които се издигаха буйно...“ Мъжът е „хипнотизиран“ от тази „сомнамбулна“ природна власт и не е в състояние да ѝ се противопостави. И, разбира се, преди героите да се отдадат на своите страсти, отново прилежно е цитиран „културният“ кът на героинята, който всъщност е репрезентативен за учителската интелигенция в началото на XX век: „*Част от масичката, натрупана с книги, и насрещната стена бяха също озарени. Виждаха се портретите на Маркса, Бебеля, Кауцки, наред с ликовете на Ботева, Горки и Шаляпина.*“ Красивото озарение на духовните авторитети е погълнато от мрака на плътта и ако разказът „Обновление“ ни се струва важен, то е именно заради това радикално и непресторено освобождаване на плътта, мотив, присъстващ например и в „Мираж“ на Номо Novus (бр. 5, 15. XI. 1905), но по-скоро задушен в драпериите на тежката сецесионна фраза, отколкото действително разгърнат: „*В блуждаещия поглед на девицата от време на време бляскаха, като зловещи светкавици през ужасна разрушителна буря, искрите на пожара на страстното желание.*“ Т.

е., желанието тук е по-скоро демонизирано, представено в разрушителната си мощ за Аза, а не в своята естественост.

Ако „Обновление“ на С. Д. Чалъков, въпреки несъмненото долавяне на кризата на модерния човек, е един невинен и спорадичен ескиз, то разказът „Усмивка“ на Райчо Райчев (бр. 7 и 8, III–IV. 1907) е напълно авангарден¹⁴, доколкото предугажда и набелязва някои от същностните мотиви по-късно в прозата на Георги Райчев. В този разказ е преодолян разломът между език и съдържание – гносеологичният порив по „ония деликатни, неимоверно нежни чувства, които стоят утаени в най-тъмното на душата“ органично се вплита в извивките на сецесионните разчленявания и алегии. Героите му не са нито тенденциозно болезнени, нито тенденциозно „оздравели“, а излъчват една некнижна и мотивирана болезненост, останала генеалогически непроникната и неразчетена. Без преувеличение можем да твърдим, че тук наративът е построен по Фройд: налице е рутинната техника „разказ в разказа“, често срещана и у Вазов тогава, но рамкираният вътрешен разказ е предизвикан от неволната поява на изтласкания спомен, който на свой ред е експлициран от външен дразнител – казармените тръби. Подчертан е трансът в разказването: „...*все повече се увеличаше в своя разказ, и скоро и тонът, и думите му се преляха в странна песен: говореше сякаш в сомнамбулно състояние.*“ „Усмивка“ успешно тематизира тъмния герой – тъмен не във Вазовия смисъл на анонимен, неизвестен и неепически, а тъмен в своята психология. Интригуващото тук е, че героят разкрива дълго носената в себе си тайна, но не е в състояние да разбули тайната в „зловещата усмивка“ на своята любима, при която дух и тяло съществуват в изричната си отчлененост едно от друго: „*почувствах я все тъй откъсната и чужда, както и когато (п. а.) беше жива.... почувствах и цялото ѝ тяло откъснато и чуждо.*“ Като цяло разказът на Р. Райчев се строи от уедряването на декадентската опозиция „плът – дух“, само че е настъпила една може би неволна аберация в остойностяването: енигматичен е не извисеният дух, а духът, който завинаги е притеглен от низките си и неразрешими противоречия. Неслучайно тук ключови символи са „мътната вода“ и „дъното“, чиито значения отвеждат към бездните на личността. „Усмивка“ превръща в свой протагонист героя-„чудак“, характерен персонаж в литературата на романтизма, а у нас най-отявлено присъстващ до 1907 година в поезията. Но тук този герой, още от самото начало въведен като притежател на някакъв кошмарен и странно привличащ наратив, придобива допълнителна отчужденост: той е чужд на света около себе си, защото е неспособен да разреши своя травмиращ го психологически конфликт и, макар и експлицирал страшната си тайна, не успява да се освободи от нея. Т. е. този герой е повече **болен и уязвим**, отколкото демоничен и похищаващ.

¹⁴ С. Янев (вж. Янев, С., Цит. съч., с. 69.) пише за Ив. Йотов и Райчо Райчев: „двама автори, чудесно усвоили техниката на авангардния европейски разказ, но за съжаление с несвършен усет за мйра и реалност на ситуацияите.“

Именно, когато говорим за опустошаващата отчужденост на персонажа, за едва ли не автоматизираното му поведение и жестове сред обстановка и лица, които би трябвало да са му изконно свидни и мили, не можем да не си спомним Павел от „Гераците“ (текстът е знаменателно публикуван в същия брой, където се появява и злокобният разказ „Усмивка“): „Гледаше я той и не чувстваше нищо, ни жалост, ни мъка, ни любов, ни радост. Гледаше я като нещо чуждо, далечно, неинтересно“; „гледаше с престорено любопитство по четирите страни на селото...“ Да се мисли публикуваната тук проза на Елин Пелин като изцяло несъответстваща, необвързана със своя журналистически контекст, и то поради знанието за нейната несъмнена класичност, най-малкото изглежда несериозно. Струва ни се, че точно в „Гераците“ героят-индивидуалист добива плът и кръв – той вече не е контаминация от Пшибишевски, Лермонтов, Горки и пр., а убедителна фигура в текста. Той се завръща в селото като индивидуалност, носейки със себе си заразите на града, както и измъчвайки се под тягостта на отчуждението. Само че този пределно отчужден поглед върху селската идилия не принадлежи само на героя, а е свойствен и на самия автор, т. е. – за разлика от Ив. Йотов, който е склонен да се гаври с философиите на своя моногерой, противопоставяйки му „мъничките радости и удоволствия на „враните“, Елин Пелин успява безвъзвратно да накърни и илюзията за ведрата патриархалност. И ако продължаваме да мислим, че в „Художник“ се появява просто откъс от бъдещата повест „Гераците“, би трябвало да уточним, че „откъс“ в случая по-скоро означава не част от цяло, а завършен, самостоятелен фрагмент със свой център и акценти, който с право бихме могли да наречем **протообраз** на повестта¹⁵.

В заключение бихме обобщили, че макар да е очевидно по-„низшият“ жанр, по парадоксален начин прозата на „Художник“ се оказва по-гъвкавият, по-приспособимият, по-критичният, по-„мислещият“ жанр. Достатъчно основание, въпреки очевидните несъвършенства и наивните фикции у Ив. Йотов, Ното Новус (М. Кремен), С. Д. Чалъков, Р. Райчев, да я възприемаме като надреден метадискурс и идеологически коректив на актуалните в началото на ХХ век философски концепции.

В случая не става дума за своеволна редукция на образа на класика според съвременния му журналистически контекст, а за нещо съвсем различно – за вслушването в гласа на маргиналната художественост, който нашепва много повече истини и е много по-красноречив в заснемането на доминиращите през даден период естетически тенденции.

¹⁵ Основание да говорим за протообраз на „Гераците“, който не е телеологично устремен към класическата повест, ни дават няколко поредни „нахвърляния“ на конфликта по страниците на различни списания, през период от няколко години (1904 – сп. „Просвета“; 1906 – сп. „Ново общество“; 1907 – сп. „Художник“). В първите публикации „Гераците“ е мислена като разказ, и то очевидно с неизбистрен финал, а първоначалните заглавия – „Павел“, „Бащи и деца“ недвусмислено говорят за особен акцент върху образа на блудния трети син. Вж. по-подробно Елин Пелин. Съчинения. Т. 2. С., 1977, с. 401.