ГЕО МИЛЕВ



НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ 5

ИЗДАТЕЛСТВО
· ЗАХАРИЙ
СТОЯНОВ ·

МОДЕРНИСТ, ЕВРОПЕЕЦ, ПАТРИОТ

ГЕО МИЛЕВ –
модернист, европеец, патриот

На корицата:
стр. 1 – Гео Милев, 1923
стр. 4 – Автопортрет, акварел, хартия

© Международна фондация „Гео Милев“, 2008
© Леда Милева, *съставител*, 2008
© Петър Добрев, *художествено оформление*, 2008
© Издателство „Захарий Стоянов“, 2008

ISBN 978-954-09-0178-7

ГЕО МИЛЕВ – модернист, европеец, патриот

НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ 5

ИЗДАТЕЛСТВО
„ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“
Международна фондация
„ГЕО МИЛЕВ“
София, 2008

Редакционна колегия: ЛЕДА МИЛЕВА
НИКОЛА ИНДЖОВ
РУЖА МАРИНСКА

ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

На 27 и 28 септември 2007 г. в Стара Загора и Раднево се проведоха традиционните Гео-Милеви дни. Една от основните прояви на дните, организирани от Международната фондация „Гео Милев", бе научната конференция на тема „Гео Милев – модернист, европеец, патриот", която се състоя в лекционната зала на Старозагорската градска художествена галерия. С доклади и научни съобщения в конференцията участваха изследователи на творчеството на поета, на неговата разностранна културна дейност като редактор на списанията „Везни" и „Пламък", публицист, критик, издател, преводач, режисьор, художник и общественик – борец за модернизиране и европеизиране на българската литература и изкуство.

Програмата на Гео-Милевите дни 2007 г. включваше: Премиера на изданието „Гео Милев – съчинения в пет тома", представено от директора на издателство „Захарий Стоянов" Иван Гранитски. Постановката на „Мъртвешки танц" от Август Стриндберг – театрална работилница „Сфумато", София, в залата на Старозагорския драматичен театър „Гео Милев". Пиесата е поставена за първи път в България от Гео Милев.

В къща музей Гео Милев бе открита изложба от детски рисунки, правени в двора на музея. С интерес бяха посрещнати срещите – литературни четения с ученици от горния курс и граждани в Стара Загора и Раднево.

Дните завършиха с тържествена вечер – рецитал на софийски и старозагорски артисти и концерт на оркестъра на Старозагорската държавна опера със солист – именития наш цигулар Минчо Минчев.

На заключителната вечер бе връчена Националната награда „Гео Милев", 2007 г.

В настоящия сборник са поместени докладите и научните съобщения, изнесени на научната конференция. Този сборник е пети поред – нови изследвания върху литературното наследство и голямо-

то творческо дело на поета. Като приложение в сборника са включени словата по време на заключителната тържествена вечер на поета Бойко Ламбовски (първия носител на националната награда „Гео Милев" – 1997 г.), и на новия лауреат – поета Георги Константинов, след обявяването на удостояването му с наградата за 2007 г. и приветствие от Съюза на българските писатели.*

В приложението са поместени още две от лекциите, изнесени в Софийската градска художествена галерия по време на изложбата „Гео Милев и българският модернизъм" (януари–март 2007 г.), организирана в рамките на честването на 110-годишнината от рождението на Гео Милев, непечатани досега.

Накрая са поместени:

– статията на д-р Анастасия Цандер (Берлин) „Режисьорската книга на Гео Милев към „Електра" от Хуго фон Хофманстал", публикувана в австрийското списание „Маске унд котурн" през 1977 г. Тук излиза за първи път на български в авторски превод;

– статията на Еви Фрай, Виена (откривателката на дисертацията на Гео Милев), „Далновидната проницателност на Гео Милев за процесите в съвременната култура" – съкратен вариант на неин доклад на конференция във Виена през 1989 г., посветена на Теодор Траянов и Гео Милев в немскоезичната литература. Тук статията на Еви Фрай излиза за първи път на български в превод на Елисавета Кузманова.

Текстът на дисертацията на Гео Милев е публикуван у нас в превод на Любомир Илиев в „Гео Милев – нови изследвания и материали", С., изд. „Български писател", 1989 г. Преводът се предшества от бележка от съставителя на сборника Петър Велчев, която поместваме тук със съкращения след статията на Еви Фрай, тъй като съдържа полезна информация.

** Предшестващите четири сборника са:*

„Гео Милев – нови изследвания и материали", съставител Петър Велчев, С., изд. „Български писател", 1989, с. 464.

„Гео Милев - място и роля в българската култура - нови изследвания", съставител Петър Кралев, издание на Къща музей „Гео Милев", Стара Загора, 1993, с. 80.

„Гео Милев - неудържимата пламенност, нови изследвания", съставител Георги Янев, С., изд. „Захарий Стоянов", 2001, с. 240.

„Гео Милев – жрец на истината и свободата", нови изследвания 4, съставител Леда Милева, С., изд. „Захарий Стоянов", 2005, с. 124.

НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ 2007 г.

ГЕОРГИ КОНСТАНТИНОВ

ГЕО МИЛЕВ – МОДЕРНИСТ, ЕВРОПЕЕЦ, ПАТРИОТ

Винаги когато се докосваме до изключителната и многостранна дарба на Гео Милев, родствена с гениалност, в нас просветва съмнението, че тази дарба не е покълнала и разлистена на земята, а е дошла някъде от високите небеса – почти като извънземно явление.

Всъщност самата дума „дарба" носи смисъла за небесен, божи подарък. Ала само такова тълкуване няма да подхожда за вулканичния творчески дух на Гео. Избликнал в здрачния роден пейзаж, Гео-Милевият дух притежава невероятната мощ на вътрешното самоизвисяване, той е устрем от грешната земя към небето, от мрака към светлината, от заключените хоризонти към абсолютната свобода.

В брой 6-и на списание „Везни", малко преди авторската му статия за Кандински, Гео Милев е сложил на челно място мисълта на Петер Хиле: „Никой художник не пада от небето, но от художника може да падне едно небе." Отбелязвайки мимоходом красивата простота на остроумния афоризъм, мисълта ни се насочва към нещо много важно – титаничното чувство за мисия, което не е напускало този ярък български творец. Гео Милев е намирал аргументи за важната си творческа мисия навсякъде – и в мислите на големите европейски творци, и в примера на най-светлите български поети като Ботев, Яворов, Дебелянов, и в древните легенди и митове, включително и библейските. Веднага ще добавим – той е търсил и намирал такива аргументи и в самия себе си, усещал е себе си роден под „разтрошения диск на Полярната звезда", отрано се е виждал предопределен за духовна борба: „Аз грабвам в ръка сърцето си – огро-

мен леден камък — и чакам: готов за бой. Горкò на меките чела!"

Мисля, че не бихме могли да си обясним докрай неговата пламенна съпричастност към всичко ново — и в полето на изкуството, и в света на социалните идеи — без това чувство за мисия. То се ражда в него и се развива стремително във време, което крещи за промени: време на кървави войни, на радикални социални идеи, на дълбоки обществени разочарования и нови надежди за по-справедлив свят. Несъмнено влияние има и неговото лично участие в Първата световна война, превърнала главата му в „кървав фенер", според известното стихотворение.

Ала основната причина все пак е вътре в самата личност на Гео Милев — личност, изцяло отдадена на духовни стремления, личност силно надарена и креативна. Това чувство за мисия е непрекъснато подсилвано и обогатявано от енергични усилия за вътрешно самоизграждане и развитие на множество лични дарби, дадени му щедро от природата. Да споменем само, че Гео проявява художнически талант още от четиригодишна възраст, че като юноша издава няколко ръкописни вестничета за изкуство, а по-късно и изящно изработени албуми с негови стихове и рисунки, преводи, автопортрети и винетки; че в студентска възраст е овладял вече няколко езика и ползва още 5-6, че превръща своите пребивавания в големите западни столици в бързо и талантливо приобщаване към европейската култура.

Не показни и повърхностни, а живи и действени са и неговите връзки с европейския авангард, като на челно място можем да поставим близкото му познанство с големия белгийски поет Емил Верхарн. Понесен от обновителна стихия и преводаческа страст, Гео Милев „пренася" на българска почва десетки, в повечето случаи малко известни или съвсем неизвестни у нас имена на световната литература: от Верхарн, Ницше, Ибсен, Метерлинк до Демел, Блез Сандрар, Пол Валери, Блок, Маяковски. Удивителна е способ-

ността му да асимилира и експонира по свой начин западните модерни веяния, вплитайки ги в своите „балкански" изблици и правейки ги част от своето творческо Аз — без да оставя и капка съмнение за лесно имитиране и литературна вторичност.

Това е така, защото корените на неговата устремност са дълбоко в българския живот — в ярки моменти от народната митология (да си спомним „Пет вариации на народни песни" в „Иконите спят"), в преклонението му към Ботев, Яворов, Дебелянов и други наши гòлеми поети, в още юношеската му съпричастност към народната съдба. Но поел от дълбините на народния дух, Гео Милев упорито търси и намира нови, изключително широки естетически хоризонти; не му трябва подслон „в голямата мъртва традиция", а с модернистичен плам развива посвоему необикновените, оригиналните, стигащи до сюрреализъм елементи от народната митология. Пристрастно-противоречив е погледът му към редица наши поети, но ясно се вижда, че той дири в тяхното творчество модерни, общозначими за света стойности. Тази позиция, въпреки стихийността на неговия огнен характер, не е стихийна, а сериозно обмислена и по европейски родолюбива. Той неведнъж я очертава и подчертава в своите литературнокритически статии:

„Трябва българската литература — както всички други — да излезе извън себе си. Защото настава ера на пълно унифициране в изкуството; това е най-важният процес в историята на съвременното изкуство. ...Българското изкуство, българската литература... трябва да достигне другите литератури. Това значи да напусне традицията на националното, съвременното и популярното; да престане да бъде битова литература."

Ето тук някъде се корени и неговото чувство за мисия в едно трудно и тревожно време. Време, както казахме, на кървави взривове и антивоенни настроения, на бунтовни протести и глад за обществена промяна — не само у нас,

но и вредом по Европа. Време, в което радикално се променя и представата за литературата, изобразителните изкуства и театъра — от тях се очаква повече обществена динамичност, повече съпричастност към всичко ново и перспективно в човешкото развитие. И експресионизмът, и футуризмът — като новопоявили се течения в световното изкуство — носят в себе си не само творческа, но и социална енергия.

Знаем, че Гео Милев е роден и израсъл в будно и интелектуално извисено семейство. Несъмнена е благородната роля на фамилната духовност, на семейната среда. Ярък пример за това е дългогодишната кореспонденция между баща и син... Но според смисъла на древната пословица поетът „прилича повече на своето време, отколкото на своите родители". А в какви години живее и твори Гео Милев! Трудно е да се посочи по-неспокойно и по-противоречиво време от онези десетилетия на XX век.

Затова чувството за творческа мисия при него не е празно и статично чувство, то е съпроводено и развивано с даровита амбициозност и несравнима творческа целеустременост, откриващо духовни ценности в пространствата на целия световен модернизъм. Тези ценности, идващи да известят нова дума в световното изкуство, стават естествени черти и на неговото поетическо битие, те са осветени и от неговата ярка индивидуалност. Така за кратко време в мъглявия нашенски пейзаж се ражда и израства една неповторима и мощна личност на духа.

Той става най-вдъхновеният защитник и лидер на модернизма у нас, разкривайки неговата главна същност: смело тръгване против течението, естетически и обществен бунт, истината е изкуство и изкуството е истина. Неслучайно поетът Иван Мирчев казва на едно място: „Гео се бунтуваше през целия си живот." Нека кажем само, че той се е бунтувал не само за своята поезия, но и за по-добрите дни на своя народ, за духовното и житейското извисяване на всеки човек.

Многостранната дарба на Гео, водена от осъзнато чувство за мисия, бързо завзема нови и нови пространства в полето на модерното изкуство. За по-малко от десет години, до трагичния край на своя млад живот, Гео Милев осъществява в значителна степен своята мисионерска мисия: сътворява стихове и превежда стихове, води полемики по различни естетически и обществени въпроси, рецензира и режисира театрални постановки (от „Едип цар" в Стара Загора до „Мъртвешки танц" в Народния театър – София), издава будещи респект поетически антологии, основава и редактира две знаменити литературни списания – „Везни" и „Пламък", рисува образи на свои съвременници, оформя собственоръчно корици на книги, написва докторска дисертация, съставя немско-български речник, за да стигне до своята върхова поема „Септември", която блести високо в българската, пък и в цялата европейска поезия.

И всичко това – в един тридесетгодишен живот! Един кратък, но необятен творчески живот, прекъснат точно в своя зенит от една мрачна и нискочела диктатура.

Известна е пословицата, че всяка планина се мери по най-високия си връх. Поемата „Септември" е най-превежданата българска поема по света: била е претворявана на немски, френски, испански, португалски, италиански, руски и много други езици, включително и на китайски и японски. Тя е вълнувала много хора от различни държави и континенти със своята поетическа стихия, със своята устремна любов към истината и справедливостта. Смята се например, че няма друга европейска поема, която да е превеждана толкова пъти в Латинска Америка. Един от най-видните нейни преводачи на испански език, световноизвестният поет Пабло Неруда пише по този повод:

„Поемата описва въстанието на селяните в България... Но, струва ми се, тя остава в сила за нашите съвременници. Народите изглеждат заспали, но пред провокацията и отричането на законните им победи могат да се превърнат

в ураган, както описва Гео Милев в тази поема, която преведох за вас с жар и обич в чест на България и освобождението на всички народи."

По поемата „Септември" (както и по някои други Гео-Милеви творби) са създадени немалко музикални произведения, правени са театрални и балетни постановки, тя е инспирирала вълнуващи поетически и есеистични текстове, излезли изпод перото на големи световни творци: споменатия вече Пабло Неруда, Янис Рицос, Ежито Гонсалвиш и много други. Неведнъж са издавани по света и други творби на Гео Милев: поемата „Ад", „Ден на гнева", лирическите му творби, част от неговата есеистика и публицистика. През 1988 година ЮНЕСКО спонсорира и включва в своята поредица „Представителни творби на световната литература – европейска серия" избрани творби на българския поет, преведени на английски език от известния преводач Евалд Озерс. Изданието включва „Експресионистично календарче", „Грозни прози" , поемата „Септември".

Цялото творчество на Гео Милев е обърнато към широкия хоризонт на света. Самият той пише във „Възвание към българския писател":

„...Човекът преди всичко! Защото има нещо по-голямо от твоето писателско общество – обществото отвън; има нещо по-голямо от обществото – народът; има нещо по-голямо от народа – обществото на народите; има нещо по-голямо от обществото на народите – човечеството... Духът е човечеството. Духът е човекът."

Българският поет Гео Милев продължава своя вдъхновен разговор с цялото човечество.

Защото свободното и вдъхновено слово на поета е необходимо на всеки действителен човек, през всички времена и епохи.

БОЙКО ЛАМБОВСКИ

ГЕО МИЛЕВ И ВЕРХАРН

В алманах „Везни" се появяват не само стихове от известния и екзотичен световноизвестен белгийски поет Емил Верхарн, преведени на български. Появява се всъщност част от самия Гео Милев, по-точно, възможност за тогавашните и днешните читатели да надникнат в зародилите в специфичната негова поетика образни и езикови символи.

Защо е избрал да се запознае с Верхарн младият Гео Милев? Дали защото по волята на случая деветнайсетгодишният младеж се е оказал в началото на Първата световна война, през август 1914 г., в Лондон, където случайно е видял публикуваната във вестник „The Observer" поема от белгиеца „La Belgique Sanglante" – „Кървяща Белгия"? И е потърсил евентуалната възможност да се доближи до известен поет заради принципа на чисто светската социализация?

Или просто го е харесвал и ценял като майстор?

Естествено, в положителния отговор на тези въпроси се крие част от истината. Но според мен основното е друго. Гео Милев е търсел себе си, и в част от Верхарн просто се е намерил.

Когато четох „Звънарят" на Верхарн на френски, като че почти съзрях някаква тежка фламандска скица в стил Брьогел, с налудничав, но устойчив рисунък. Мазките са плътни, образите реалистични, но потискащи.

Звучи така:

Le vieux sonneur, la tête folle,
La bouche ouverte et sans parole,
Accourt;
Et le tocsin qu'il frappe, à battants lourds,

Rythme en tempête
Le desespoir qui bat sa tête.

Или в буквален превод:

Старият звънар, с безумна глава,
отворил уста, онемял,
полита,
и камбаната, която бие с тежки удари,
ритмизира като буря
отчаянието, удрящо главата му.

А у Гео Милев е:

Старият беден звънар, със смутена глава,
разтворил уста и без глас, без слова,
политва,
бие камбаната с тежки ръце
– звън, и тревога, и ужас под бесния ритъм
на отчаяно, лудо сърце.

Забележете, че няма нито „ужас", нито „тревога", нито любимото на Гео наречие „бясно" в куплета на Верхарн, преведен от мен буквално. Но има „камбана". Тази камбана не ви ли напомня нещо? Разбира се. Тя е могъщ символ в поемата, за която сякаш Гео се е готвил през целия си кратък и метежен живот — „Септември".

Тогава настана
най-ужасното:
Бясно захласната
заудря в душите тревожна камбана
— удря, бие, звъни...

Камбаната, любим символ на Верхарн и Гео Милев, е нещо, което не просто ги свързва — тя е знак за редукция на смисления, за назряващ световен катаклизъм, за разпад както на традиционния социум, така и на подредените дотогава класически етика и естетика с тяхната вяра във възможната устойчивост на човешкото мироздание.

При двамата обаче тя бие различно — при Верхарн е много по-конкретна и бие глухо, но и с останки от някаква съзерцателна условност, като в проповед на Джон Дън (нали си спомняте онова „For whom the bell tolls" — „За кого бие камбаната?" — обезсмъртено и от Хемингуей). При Гео Милев камбаната бие със звънката и страшна безутешност на жестоката в младостта си България.

Или да вземем прекрасното стихотворение „Вятърът", едно от любимите ми в превод на Гео Милев.

И фермерските кладенци черни, —
с тежки рудани, с въжета железни —
пищят;
и фермерските щерни, —
с макари и въжета железни
пищят и крещят към смъртта
— в скръбта си висящи над бездни.

Повярвайте, в оригинала има повече плач и меланхолия. Примерно — „Grincent et crient / Toute la mort, dans leurs mélancolies."

И няма „въжета железни". Това не значи, че Гео Милев не е превел стихотворението точно. Превел го е изключително вярно, но непрекъснато е хипнотизиран не от самия Верхарн, а от образите в своята глава, от предчувствието за поемата на живота си. Всъщност ритъмът, в случая най-важното според Верхарн, както и общата апокалиптична образност са повече от адекватни.

При Верхарн няма „бездни", има обикновени тъжни и меланхолни кладенци. Откъде са тогава тези „макари" и „въ-

жета железни"? Те са, да ми прости Ерих фон Деникен, „спомен от бъдещето". Тоест пак са оттам, от „Септември".

По небесните мостове
високи без край
с въжета и лостове
ще снемем блажения рай
долу
върху печалния
в кърви обляния
земен шар.

А бездните, които хипнотично увличат с есхатологичните си предчувствия, можем да видим също:

вдън вселенските бездни
беззвездни,
железни...

Подобни следи откриваме и в стихотворението „Бунт". Там има и топове, които тежко кашлят, докато в „Септември" са зинали като слонове, има и една позната персонификация на яростта... Как да не си спомним онзи величествен образ от началото на „Септември":

Нощта ражда от мъртва утроба
вековната злоба
на роба.

Да не говорим за Смъртта, с нейните пръсти, бързи и верни – тя ни напомня Страха, който стиска сърцата в „Септември". (Въпреки че тъкмо този куплет липсва в оригинала на „Бунтът" – всъщност има две стихотворения с такова име – „La revolte", на Верхарн, преведени са и двете от Гео Милев. Но точно този куплет за смъртта не открих в оригинала. Допускам, че поетът е ползвал стара версия на това стихотворение, чийто оригинал не можах да намеря. Вероятно бъдещите изследователи ще установят причините за това разминаване; те крият възможност за нов прочит на превода.)

Въпросът, който ме вълнува тук, е друг.

И той е съвсем резонен. Не е ли ползвал Гео творческите блокове, съдържащи любими на поетиката му тропи и похвати и останали в паметта му след преводите на Верхарн, за да се издигне до тържествуващата и апокалиптична естетика на „Септември"? Възможно.

Но съм склонен да допусна нещо по-парадоксално.

Гео Милев е писал „Септември" още докато е превеждал Верхарн, може би без сам да се догажда за това. Осъзнавам риска да бъда упрекнат в някакъв мистичен литературен детерминизъм и въпреки това съм убеден, че част от задачата на големия поет е да бъде внимателно ухо за главната песен, чийто рупор е избран да бъде тъкмо той на тази земя, на езика, на който пише.

Убеден съм също така, че в чисто метафизичен план поетът е създател, но и производно на своята песен. Той е автор, но и обект на песента си, казано с други думи.

– „Vous êtes plein d'ardeur!... (Вие сте цял пламенност) – извикал Верхарн при първата си среща с младия Гео Милев – широко известен цитат от спомена на поета за срещата му с белгийския класик. Тъкмо тази пламенност е тласнала Гео не само към поезията на Верхарн, не само към искрометната му съдба, но тя е била и причина за главното му произведение.

Както твърдят и Уайлд, и Анна Ахматова, не литературата повтаря живота, а обратното. В много от стихотворенията на Верхарн, преведени от Гео, и в „Песен на луд", и в „Звънарят", и в двата „Бунта" , и във „Вятърът", и дори в „Есенен час" се долавят не само отзвуци от разтърсващите Европа колизии, но и предчувствия за бъдещите социални, религиозни и политически земетръси.

Далеч не съм склонен да виждам във „Вятърът" на Верхарн само мимолетна пейзажна зарисовка, издаваща склонност към естетизация на по-крайни климатични и природни явления.

Le vent sauvage de Novembre.
Le vent.
L'avez vous rencontré le vent.
Au carrefour des trois cents routes,
Criant de froid, soufflant d'ahan
L'avez-vous rencontré le vent,
L'avez-vous vu, cette nuit-là,
Quand il jeta la lune à bas,
Et que, n'en pouvant plus,
Tous les villages vermoulus
Criant comme des bêtes
Sous la tempête?

Ноемврийският яростен вятър,
– вятър –
не сте ли вий срещали вятъра
на кръстопътя на петстотин пътя,
пищящ от студ – гневен и луд,
не сте ли видели вий вятъра,
вятър на плач и печали,
който брули умрели гори и села, –
не сте ли видели
как хвърля той бесен луната в мъгла,
в пропасти бранни на бурни печали.

И какво от това, че при Верхарн вятърът е на кръстовище от триста, а при Гео е на кръстопът от петстотин пътя? Не става ли дума за същия вятър, който, една година след смъртта на Верхарн, помете и Зимния дворец, за да промени коренно лицето на света?

А във вятъра на Гео – няма ли отзвуци не само от бъдещия „Септември" в литературата веднъж, от септември в историята – втори път, и в – крайна сметка, не брули ли земята този вятър и днес както из песъчливите и жежки пространства на Двуречието, така и в метаматериалните пространства, където атомът се разпада в Слънцето, за да носи до нас живот, но се разпада и в Хирошима или Чернобил, за да ни отнесе отвъд видимото...

В заключение искам да изтъкна, че Гео Милев и Верхарн в общото им литературно битие са свързани завинаги със спойката на гения. И силата, която е тласнала почти невръстния младеж към много по-възрастния и известен майстор в далечен Лондон, е онази сила, която кара Киплинг да завърши стихотворението си „The white man's burden" – „Бремето на белия човек" с фразата – „И само равният ще те оцени."

Гео Милев е знаел, че с Верхарн са равни, както е предусещал за какви изпитания и подвизи го готви съдбата.

Затова го е превел така, както един могъщ дух превежда друг – с инстинктивно точен усет за размаха.

Проф. КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

„МЪРТВЕШКИ ТАНЦ“ НА СТРИНДБЕРГ И ПРОЕКТЪТ НА ГЕО МИЛЕВ ЗА ОБНОВЛЕНИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

Десетилетието около Първата световна война е белязано с интензивен дебат за обновление на българския театър. Сред многото различни мнения най-яркият, категоричен и радикален глас е този на Гео Милев. Дебатът засяга всички компоненти на театралния процес – актьорската игра, управлението, режисьора и особено репертоара. Нещо повече – доколкото през този период драмата все още е приемана като основния фундамент, като материала, „който създава театъра“ (ако използвам думите на Людмил Стоянов от статията му „Беседа с младите актьори“[1]), то нейният подходящ избор е ключово условие за промяна и модернизиране на останалите елементи на спектакъла. Красноречиво доказателство за това е фактът, че когато през втората половина на 20-те двата най-големи проблема на Народния театър – остарялото актьорско изпълнение и липсата на режисьори – са убедително решени, то дебатът за репертоара запазва относително постоянство и полемична страст през целия период между войните. В областта на българската пиеса той е преди всичко количествен, доколкото засяга нейното присъствие в афиша, движейки се между пълното му отхвърляне и безкритичното му налагане. Когато се отнася до чуждия репертоар обаче, дебатът веднага става концептуален, т.е. насочен към философските послания и конкретните театрални въпроси и предизвикателства, които задават у нас чуждите пиеси. Ето защо в този текст ще се опитам да разгледам (разбира се, накратко) проекта на Гео Милев за обновление на българския театър най-вече в частта му за необходимите драматургични произведения, чрез които то би могло да бъде извършено. Освен важната роля на неговите възгледи за изясняване на следвоенния дебат за репертоара, допълнителен мотив за подобен фокус към театралното наследство на Гео Милев ми дава и фактът, че въпросът е твърде малко коментиран в нашата изследователска литература.

Най-категоричните програми и разгорещени полемики за това, чрез какви преводни драматургични текстове Народният театър и респективно българският театър би могъл да намери изход от духовната и естетическата криза, в която е изпаднал, се появяват в годините, непосредствено след войната. Първото ясно и добре аргументирано становище принадлежи на Гео Милев, заявил през 1918 г. цялостен радикален проект за обновление на нашата сцена в студията си „Театрално изкуство“[2]. Както е известно, неговият интерес към театъра започва от студентските му години в София (1911–1912) и се превръща в трайна страст по време на следването му в Лайпциг (1912–1915). Целта на изучаващия философия амбициозен студент е „професорска катедра в университета“, но с приобщаването му към експресионистичното движение тя е заменена с упорито желание за театрална кариера като театрален режисьор. Видяна през призмата на активистката позиция на експресионизма, тази странна непоследователност се оказва закономерен ход. Ключовото за експресионистичния проект вярване, че преустройството на света е възможно да бъде извършено единствено чрез (себе)просветлението на отделната личност, която да открие пред човечеството намерената от нея истина, извежда теа-

[1] Л . Стоянов. Театърът като самоцел (Беседа с младите актьори). В: Хиперион. III. 1924, кн. 2, стр. 107.

[2] Г. Милев. Театрално изкуство. Ст. Загора, изд. „Везни“, 1918.

търа в предните редици на експресионистичната акция заради качествата му на трибуна, на пространство за диалог и въздействие върху общността. От друга страна, доколкото театърът е средство за общуване, език, на който откритото от отделната личност ново съдържание трябва да достигне до множеството, то той, за да изрази адекватно това ново съдържание, също е необходимо да бъде преоткрит, пресъздаден. В тази логика решението на Гео Милев да стане режисьор е радикален, иконоборчески акт. Акт, предполагащ разрушението на съвременния му български театър като стар език и формулирането на нов, който да заеме мястото му.

Програмната крачка в търсенето на новия сценичен език от Гео Милев е студията му „Театрално изкуство". Тя представлява едновременно манифест и конспект на неговия театрален експресионистичен проект. Реализацията на този проект авторът упорито преследва през следващите няколко години до ранната си смърт през 1925 година. Студията е написана като конкретна програма за практическа работа, чието намерение е да се въведе „новият театър", който би приключил с романтичните пози и натуралистичната унаподобителност на тогавашната българска сцена и би ги заменил с изкуството на ритъма, на първичната простота и яснота на израза, наречено от Гео Милев „абсолютна реалистика". Заявените от него в тази теоретична работа реформаторски идеи биха могли да бъдат определени като оригинална, повлияна от условията на местната сценична практика проява на Geist – направлението в театралния експресионизъм.

Добре премислената и отчетливо, дори аскетично последователна схема на Гео Милев за преобразуване на театралния акт се състои от пет основни положения. Те са: преобразуване на „театъра като изкуство"; преформулиране на отношението театър–публика; „преображение" на актьора като художник, създаване на представлението от режисьора според неговия вътрешен ритъм и раждане на театъра от текста на драматурга, при положение че той е „художествено произведение" (което в разбирането на Гео Милев означава „драма на ритъма"). Тези пет положения могат да бъдат осъществени чрез сценичната реализация на четири точно определени драми – „Едип цар" на Софокъл, „Хамлет" на Шекспир, „Призраци" на Ибсен и „Пелеас и Мелизанда" на Метерлинк.

Ясно е, че това е един премислен, неслучаен списък. В него фигурират емблематични текстове, които бележат етапите на движение на европейския дух и театър. В термините на експресионизма те могат да бъдат определени като същностни, „изначални" зони на европейската култура, запечатали пулсации на вечните енергии и въпроси на човешкото съществуване. Което означава, че те са разпознати и предпочетени от Гео Милев като „драми на ритъма", подходящи за експресионистична интерпретация. Веднага прави впечатление, че в програмния репертоарен списък липсва експресионистичната пиеса. Този факт традиционно е тълкуван като доказателство за закъснял ранно модерен характер на проекта на Гео Милев, породен от изостаналата театрална ситуация у нас. Едно негово обективно разглеждане в светлината на актуалното самополагане на автора в експресионистичното движение обаче предлага друго тълкуване. Годината, в която се появява студията, е времето на започнало консолидиране на двата основни експресионистични стила – Schrei и Geist, и формулирането на идеологията на късния емблематичен (или Ih) стил. Изходното положение при него е разширяването на кръга на поставяните експресионистични пиеси чрез допълването му, а накрая и чрез заменянето му с универсалните произведения на европейската драматургия. Така че предложеният репертоарен списък е проява преди всичко на общите нагласи в театралния експресионизъм в първите години след войната. Безспорно важна роля в неговото формиране изиграва и фактът, че българският театър и българската публика не познават скоро създадената експресионистична пиеса и нямат свой опит в нея. Би могло да се

каже, че този етап в развитието на европейския радикален авангарден театър се оказва по своеобразен начин подходящ за българската театрална ситуация.

Независимо че изборът на посочените четири текста отразява субективните постановъчни намерения на един режисьор авангардист, в него се съдържа и по-цялостна представа за необходимия преводен репертоар на българския театър. Според нея той трябва да се състои само от висока драматургия — класическа и модерна. Класическата е представена от гръцката трагедия и емблематичната трагедия на Шекспир, а модерната — от ранномодерната натуралистична и символистична драма.

Почти всички предложени в студията заглавия повтарят вече утвърдени в периода от началото на XX век до междувоенното време репертоарни тенденции в българския театър. Това са годините, в които у нас за първи път е поставен Шекспировият „Хамлет" (1914) и е въведена ранномодерната драма (Ибсен, натуралистите, Метерлинк). Новото в репертоарния проект на Гео Милев е заявеното намерение те да бъдат интерпретирани в духа на един радикален модерен стил, какъвто е експресионизмът. Същинското нововъведение тук е, че тази интерпретация може да бъде извършена единствено от режисьор. С други думи, стремейки се да обнови съвременния му български театър чрез едно от радикалните модерни движения по това време, Гео Милев въвежда у нас възгледа за собствения режисьорски прочит на значими текстове. Това е и основният принос на неговия театрален проект за последвалото развитие на нашата сценична практика между войните.

Както споменах в началото, веднага след отпечатването на манифестния си текст Гео Милев започва последователни усилия за неговото реализиране. От гледна точка на темата, която тук ни занимава, особено интересен и продуктивен за анализ е фактът, че практическото приложение на своя проект той се опитва да осъществи в конкретните ус-

ловия на театралния живот у нас с пиеси, невключени в програмния му репертоар. Няколкото преводни текста, реализирани от него след появата на студията, обаче лесно могат да бъдат определени като естествено разширяване и необходимо конкретизиране на този репертоар в местните условия. През 1920 г. той поставя на сцената на Народния театър „Мъртвешки танц" на Стриндберг, през 1923 г. — „Маса-човек" на Ернст Толер в театър „Ренесанс", и в периода от октомври 1923 до януари 1924 — „Електра" на Хуго фон Хофманстал (спектакълът е завършен, но по решение на Артистичния съвет на Народния театър не е допуснат до официална премиера). Накратко казано, доколкото у нас по това време липсват както актьорски умения, така и рецептивни нагласи в основната част от публиката в областта на експресионистичния сценичен език, Гео Милев се заема с тяхното постъпателно изграждане чрез драматургични текстове, стоящи на границата между ранномодерната драма и експресионизма. Не случайно същинския експресионистичен текст на Толер той поставя като експеримент в театър „Ренесанс". В този смисъл „Мъртвешки танц" на „бащата" на експресионистите Стриндберг е програмно заглавие в тази първа, подготвителна акция на неговия проект.

От мемоарната и изследователската литература за Гео Милев е добре известно, че освен с категоричното желание да стане режисьор и студията „Театрално изкуство", през март 1919 г. (след лечението си в Германия) той се завръща в България и с множество пиеси, чрез които според него трябва да започне обновлението на българския театър. По-малко познат обаче е фактът, че сред тези текстове основно място заемат драмите на Стриндберг и по-специално обявените от самия Гео Милев за начало на „съ-

[1] Г. Милев. Художествена диагноза на българския театър (статия четвърта). В: Г. Милев. Театрално изкуство. Студии, статии и критики. С., 1942.

вършена модерна драма"[3] работи на писателя от последния му период: „Мъртвешки танц", „Соната на призраците", „Сънна мистерия" („Съновидение"), „Към Дамаск". Нещо повече – в теоретичните и критическите си статии от това време Гео Милев често посочва Стриндберг като първия автор, с когото трябва да стартира реформирането на българската сцена. За реализирането на тази програмна препоръка той прави и съвсем конкретна първа крачка – започва подготвянето на „Избрани драми" на Стриндберг. Успява да преведе и издаде във фамилното издателство „Везни" две – „Опиянение" (с предговор, представящ, ако го обобщим в съвременни термини, разбирането му за късния Стриндберг като пряк предшественик и родоначалник на експресионистичната драма) и „Мъртвешки танц". От едно писмо[4] до баща му Мильо Касабов става ясно, че превода на втората пиеса Гео Милев прави по време (и вероятно за нуждите) на работата си върху постановката ѝ в Народния театър. Това означава, че той е поканен да режисира текст на Стриндберг, вече предвиден и включен в изградения от ръководството на театъра репертоар. Направеният извод се потвърждава от факта, че спектакълът е осъществен по предварително подготвения превод на Иван Малеев. Активното въвеждане от Гео Милев в културния дебат през периода на непоставяната дотогава у нас на професионална сцена драматургия на Стриндберг в качеството ѝ на един от инструментите за преустройство на българския театър изиграва определяща роля както (вероятно) за включването на пиесата „Мъртвешки танц" в репертоара на Народния театър, така и (безспорно) за поканата към него да я реализира.

„Мисълта за преображението на актьора" е основното, с което „Гео Милев излезе на дебют" – категорично заявява в статията си за премиерата на „Мъртвешки танц" Николай Райнов на страниците на издаваното от самия режисьор авангардно списание „Везни"[5]. Проследяването и на другите няколко ключови момента в нея – констатацията, че „за да стане пиесата театрална творба, трябва да мине през ръцете на режисьора, днес режисьорът е по-силен от драматурга"; че ролята на актьора трябва да се изгради от режисьора и това изисква съвсем „точна работа" – „тонът да се дава едва ли не с камертон, паузите да се мерят с часовник, простите модулации да се нотират, стъпките да се отмерят с потребния ритъм", и че Народният театър трябва да се обърне към „новата драма, която изисква нова режисура", защото не би могъл „да внесе новото, което се вече натрапва и в музика, и в живопис, и в поезия, ако крета по изтритите пътища"[6] – недвусмислено посочва, че в дебютната си постановка Гео Милев се е стремял да приложи на практика теоретичните схващания от програмната си студия.

Представените в горния пространен цитат впечатления на Николай Райнов предлагат богат, многопосочен и провокативен материал за анализ. За нуждите на този коментар обаче ще отбележа само обединяващата ги водеща идея. Тя се състои в убеждението на Гео Милев (демонстрирано, както става ясно от рецензията, недвусмислено в спектакъла), че заемането на позицията режисьор на Народния театър за него не е просто желана личностна реализация, а месиански дълг. Този дълг се състои в извършване на радикално реформиране на съществуващия до този момент конвенционален модел на актьорско изпълнение и, като резултат, на рецептивните нагласи на публиката. Новият тип актьорско изпълнение, с постигането на който „кризата" на Народния театър би била преодоляна, се основава върху изграждането на един или друг *ритъм* на ролята и представлението чрез специално намерени от режисьора „отмерва-

[3] Г. Милев. Литературен архив. Том II. С., 1964, с. 352.

[5] Н. Райнов. „Мъртвешки танц" на наша сцена". Везни, 1919, № 6

[6] Пак там.

ния“ на интонациите, паузите, жестовете и елементите на пространството. Иначе казано, намерението на Гео Милев да накара, в качеството си на режисьор, трупата на Народния театър да формулира и заговори на своята публика на един сетивен театрален език, произвеждан и възприеман преди всичко от тялото на човека, а не от неговия разум, е недвусмислен авангардистки жест. Жест, в който „старият“ Народен театър трябва да бъде убит и възкресен (ако си послужим с ключовите термини на експресионистите) като адекватен на времето си, т.е. авангарден.

Специфичният, както вече споменах, момент тук е, че своето безусловно авангардистко намерение Гео Милев се опитва да реализира чрез експресионистичната интерпретация на един ранномодерен текст, какъвто все пак е „Мъртвешки танц“. Макар че тази драма на Стриндберг е написана през 1900 г. (издадена 1901) и принадлежи към късните му работи от последния период (след престоя му в психиатрична клиника от 1894 до 1897 и до смъртта му през 1912 г.), тя изговаря неговата обичайната тема за либидно мотивираното човешко поведение и логика на съществуването в идеографичния и композиционния модел на ранните му манифестни драми като „Бащата“ и „Госпожица Юлия“. Най-общо това ще рече, че „Мъртвешки танц“ е изградена чрез едно силно *напрягане* на ключовите открития на натуралистите, допълнени с някои от идеите и визиите на символистичния театър (изолирания дом в света пустиня, лайтмотивните реплики, екзистенциалната самотност на персонажите). Или – „Мъртвешки танц“ е граничен текст, доколкото обединява ранномодерните течения натурализъм и символизъм в един следващ преекспониран вид, който предчувства експресионистичните (и следователно авангардните) смисли и форми в драмата и представлението.

Противоречието между радиалността на режисьорското намерение на Гео Милев и преходния, постъпателно реформаторски, да го дефинираме така, характер на избрания

драматургичен материал, открива категорично авангарден жест, извършен обаче по единствения възможен за българските условия тогава (т.е. липсата на естествено и добре развити в предходните десетилетия ранномодерни театрални прояви и навици), едновременно наваксващ и прераждащ начин. Тази стратегия на доизграждане на българския театър като ранномодерен успоредно с целенасочени усилия за включването му в актуалните търсения на европейската сцена оставя и най-съществения отзвук на неговия реформаторски проект през следващите две десетилетия.

Д-Р АНАСТАСИЯ ЦАНДЕР

БЕРЛИНСКИТЕ КОНТАКТИ НА ГЕО МИЛЕВ

„Щурм", „Акцион", „Ноемврийската група"

През 60-те години на миналия век големият библиограф и познавач на експресионизма Паул Рабе публикува многотомна библиография на немския експресионизъм, която даде силен тласък за неговото изследване. Тя документира огромния брой книги, сбирки, поредици, алманаси, списания и показва важната роля на медиите за налагането на новото литературно течение: без дейността на редица ангажирани издатели, които са не просто търговски посредници на книжния пазар, а откриватели на младите автори, техни добри приятели, съветници и поощрители, младата експресионистична литература не би могла да намери онзи обществен резонанс, който ни позволява да говорим за „експресионистично десетилетие" – от 1910 до 1920 година. Като се има предвид колко новаторска е тази литература по форма и съдържание, с колко критичен потенциал е заредена тя по отношение на обществения живот в кайзерова Германия, като се има предвид, че това експресионистично десетилетие е белязано със стигмата на Първата световна война, става ясно, че с право може да се говори за издателска стратегия – за умението автори и текстове да се подбират и представят така, че експресионистичната литература и изкуство да придобият опозиционна публичност въпреки всички ограничения и пречки на съществуващия обществен ред – преди всичко на военната цензура, за която ще стане дума по-долу.

Берлин е главният медиен център на експресионизма – тук са съсредоточени редица издателства, галерии, театри, клубове и кабарета, които дават подиум на тази литература и изкуство, тук излизат двете водещи списания на експресионизма – „Щурм" и „Акцион", оказали толкова силно влияние върху оформянето на Гео Милев като поет, теоретик на модернизма в България и – не на последно място – и като издател. Озаглавих доклада си „Берлинските контакти на Гео Милев", имайки предвид преди всичко тези две списания и кръговете около тях, като схващам понятието „контакт" в по-широк смисъл: не само личните контакти на Гео Милев с хората от кръга на „Щурм", респ. „Акцион", но и излъчването, което тези списания и техните издатели упражняват върху мисленето и светоусещането на своите читатели. А Гео Милев още като студент е сред техните най-ревностни читатели – броевете на „Щурм" и „Акцион" го съпровождат до края на живота му, особено силна е рецепцията, естествено, по време на престоя му в Берлин през 1918/1919 г., когато той има лични контакти с двете издателства и успява дори да сътрудничи в „Акцион", а при конципирането и оформлението на „Везни" и по-късно на „Пламък" двете немски списания са негови водещи образци.

Една по-обстойна характеристика на тяхната програма, на дейността и стратегията на техните издатели – фасциниращите личности на Херварт Валден и Франц Пфемферт – сигурно би помогнала да се обясни афинитетът на Гео Милев към тях; преди това обаче бих искала да обърна внимание на едно по-малко известно име – Алфред Рихард Майер – берлински издател и поет, с когото Гео Милев също има връзка.

Издателството на А. Р. Майер е малко, той издава преди всичко лирика и е забележително с формата на нейното разпространение

– поредицата „Lyrysche Flugblatter" – „Лирични хвърчащи листове" – малки книжки, с обем 10–15 страници, тираж около 500 екз., от тях 10 на луксозна хартия с автограф, на учудващо ниска цена: 30 пфенига, от 1914 г. – 50 пфенига броя, разнообразно графично оформление, що се отнася до печат и илюстрации. Тази поредица съществува от 1908 г., но от 1910–1912 г. издателят я поставя изцяло в служба на ранната експресионистична литература и става откривател на мнозина млади експресионистични авто-

ри. Неговото най-голямо откритие е Готфрид Бен със стихосбирката му „Морга" – излязла за първи път през 1912 година. Този малък „лиричен хвърчащ лист" има въздействието на експлозия: автор и издател предлагат на публиката нещо нечувано дотогава в Германия – стихове за посещение в моргата и описание на разядени от болестта трупове. Две години по-късно стиховете от фронта ще описват разкъсани от гранатите трупове – в този смисъл стихосбирката на Бен предусеща голямата катастрофа. Сред другите автори на експресионизма, публикувани в поредицата „Лирични хвърчащи листове", са Елзе Ласкер-Шюлер, Паул Цех, Рудолф Леонхард, Алфред Лихтенщайн, Ернст Вилхелм Лотц, Иван Гол, Георг Хайм. Голяма заслуга на А. Р. Майер е, че той за първи път в Германия още през 1912 г. публикува в немски превод „Футуристични стихове" на Маринети и „Зона" на Аполинер, за да направи достояние на немската читателска публика водещи представители на европейския литературен авангард. Ернст Роволт, издателят на легендарната стихосбирка на експресионизма „Залезът на човечеството", с благодарност си спомня за откривателството на Майер в неговата поредица „Лирични хвърчащи листове", послужили за основа при подбора на представителните експресионистични автори в стихосбирката.

Литературната наука познава жанра „Flugblatt" или „Flugschrift", на български обикновено превеждани с „позив" или „листовка", „хвърчащ лист" е буквалният превод от немски. Този жанр се явява в политически нажежени епохи като напр. Реформацията и Селската война в Германия или по време на революции и войни и има изявен пропаганден характер. Не за този жанр става дума при „Лирични хвърчащи листове" на А. Р. Майер, а по-скоро за много удачно намерена форма за разпространение на нова и често пъти новаторска поезия, която иначе много трудно би си пробила път на книжния пазар. Съвременната критика оценява положително тази поредица както от гледна точка на книго-

издаването, така и от гледна точка на читателите: малкият и ограничен формат снижава търговския риск на издателя и му дава възможност да открие бъдещите таланти сред начинаещите автори, да намери „златните зърна" сред множеството ръкописи, а за читателите този формат най-добре отговаря на ускорения жизнен ритъм на модерния човек – в зората на индустриалната епоха не дебелата книга, а „хвърчащият лист" с неговата лекота, мимолетност, бързина и призивност е адекватният носител на информация. Гео Милев въвежда „личния хвърчащ лист" в българската литература, за да представи образци на модерната европейска поезия – мисля, че може да се говори за заимстване от практиката на берлинския издател, още повече, че той не е непознат за него: в архива на Гео Милев се намира ръкописът на неговия превод на стихотворение от Алфред Рихард Майер, под заглавие „Музика над Фландрия – футуристична поема". Мотивите, целите, очакванията на Гео Милев при издаването на тези „Лирични хвърчащи листове" са формулирани от него в кратката уводна бележка „Вместо увод", характеристиката на българската културна ситуация в началото на 1915 г., направена тук, звучи толкова актуално, че ще ми позволите да цитирам един по-дълъг откъс от нея; напомням: Гео Милев е прекосил Европа, от Лайпциг отива в Лондон, където се среща с пребиваващия там бежанец Емил Верхарн, силно разочарован е от факта, че неговият кумир Рихард Демел е отишъл доброволец на фронта, за да воюва срещу родината на Верхарн, а на връщане от Лондон е арестуван в Хамбург с абсурдното подозрение, че е британски шпионин.

Цитат: „Тия лирични листове се явяват с нарочна умисъл тъкмо в днешни дни, когато никой не се интересува не само от лирика, но въобще от всичко онова, което стои отвън прага на днешния ден – гибелен и тъмен ден на падения... Тия лирични листове ще имат и една по-реална тенденция: именно – днес, когато става дума за политическото българско нерав-

новесие сред водовърта на външни влияния – в очите ни се набива едновременно и въпросът за нашето културно клатушкане между ветровете на чуждите култури, нахълтали от десетина години насам тъй бурно и безразборно у нас: нашите лирични листове ще могат да спомогнат донякъде за ликвидирането на този въпрос – въпроса за нашето и чуждото, като му поставят една удивителна на края в знак на удивление... Но това, което са и могат да бъдат настоящите доста особени хвърчащи листове – независимо от своя ден – то е: Лирични хвърчащи листове, т.е. зов за една бъдна лирична „преоценка на всички ценности" в българската литература: „Umwertung aller Werte", според израза на Ницше..."[1] В тази уводна бележка само с няколко щрихи са ясно очертани естетическите и гражданските позиции на 20-годишния Гео Милев. Той ратува за модерната поезия именно защото тя е против реалността – тъмна, сурова, убийствена. Той съзнава, че броят на нейните привърженици е ограничен – не само в България, но и в другите европейски страни – затова избира формата на „Лирични хвърчащи листове" за нейното популяризиране в България. Но за него българската култура винаги е била европейска култура и въпросът за чуждо и наше в този смисъл не стои – чрез художествения превод стиховете на Маларме, Верлен, Демел, Верхарн и Ницше стават част от българското литературно пространство, където афинитетът към тях е подготвен от българските символисти.

Не случайно всеки от петте Лирични хвърчащи листове е посветен съответно на петима български поети, сред които са имената на Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Теодор Траянов, Людмил Стоянов.

И още нещо оправдава въвеждането на формата „хвърчащ лист" – новаторството на подбраните текстове. Гео Милев напълно съзнава, че представяйки ги като образци за

[1] Милев, Гео: Вместо увод. В: Гео Милев. Съчинения в три тома. София, 1976, т. 1, стр. 67–68.

новата българска поезия, той вдига летвата много високо – затова и определя „лиричния хвърчащ лист" като „зов за една бъдна лирична преоценка на всички ценности" в българската литература. Студентът от Лайпциг, който в своя бележник се подписва като „ein bulgarischer Weltbürger", проявява с широк замах своя европеизъм и космополитизъм в стремежа си да обнови българската литература – с девиза на Ницше „Umweltung aller Werte", който стряска и немското културно пространство в края на XIX век, с формата на Алфред Рихард Майер, който гарантира успеха на младото експресионистично поколение; с образци от най-модерната западноевропейска поезия Гео Милев си поставя за цел да промени чрез лирика вкусовете и интересите на българския читател – и то в началото на Първата световна война, когато бесен национализъм и шовинизъм замъгляват умовете на мнозина представители на европейския културен елит.

На този европеизъм на Гео-Милевите „хвърчащи листове" обръща внимание Людмил Стоянов във възпоменателния сборник по случай 10-годишнината от смъртта на поета: „Лирични хвърчащи листове" бяха отговор на популярния тогава (1915 г.) погромен марш „Съюзници-разбойници" – пише Людмил Стоянов.[2]

Безкомпромисното отричане на всякакъв национализъм и фалшиво патриотарство е характерно за целия творчески път на Гео Милев – от „Литературно-художествени писма от Германия" до „Пламък" и поемата „Септември" – а травмата на войната особено осезателно показва, че „отечеството е химера" в служба на „грубата сила на Ахил". Тази идейна позиция сродява Гео Милев с Франц Пфемферт – една от най-ярките личности сред големите публицисти и издатели на Германия през първата половина на XX век.

[2] Стоянов, Людмил. В: Възпоменателен сборник Гео Милев. София, 1936. Цит. по Бележки към „Лирични хвърчащи листове" в: Гео Милев. Съчинения в три тома, т. 1, стр. 386.

В годините преди и по време на Първата световна война неговото списание „Акцион“ е една от най-силните трибуни на експресионизма. За разлика от „Щурм“, който преди всичко пропагандира новото изкуство и литература, „Акцион“ се намесва и в политическия дебат от леви позиции и обединява в кръга на сътрудниците си поети, публицисти и художници с голямата цел да се постигне тясна връзка между култура и политика.

В началото на своята публицистична дейност Пфемферт е свързан с анархистичните среди, а покрай жена си Александра Рам, рускиня от еврейски произход, и с много руски емигранти, носители на народнически и анархосоциалистически идеи. В противовес на аполитичното поведение на много немски интелектуалци, той се стреми към създаване на една културно-революционна публичност в опозиция на официозната буржоазна и в тези си усилия намира най-добър съюзник в лицето на младото експресионистично поколение. Само няколко месеца след основаването на „Акцион“ през февруари 1911 Пфемферт успява да привлече много от най-важните автори на експресионизма – сред тях са имената на Георг Хайм, Якоб ван Ходис, Франц Юнг, Готфрид Бен, Карл Айнщайн. Предпочитан жанр е лириката просто защото кратката стихотворна форма се възприема като най-адекватен израз на модерното светоусещане; на страниците на „Акцион“ намират място и характерните за времето апели и манифести за ангажирано изкуство, като напр. известната статия на Лудвиг Рубинер „Поетът се намесва в политиката“ („Акцион“, 23, 1912) или – от същия автор – „Художници строят барикади“ (1914). Поетичните и поетологичните текстове в „Акцион“ се появяват в контекст с политико-теоретични статии, като напр. статии от руските анархисти Бакунин и Кропоткин, от френския социалист Гюстав Ерве или от самия Пфемферт, което допринася за проясняване на малко мъглявия опозиционен патос на ранните експресионистични творби и за обвързването

им с конкретните обществено-политически условия. Още от самото начало на своята публицистична дейност Пфемферт разобличава нацинализма във всичките му форми и изяви и прозира идеологическата му връзка с буржоазните авторитети: в противовес на проповядваната от тях любов към отечеството той пледира за „честта на безотечествеността“. Не националното чувство, което не може да се легитимира без вражески имидж, а честта да нямаш отечество е пътят към общочовешки мир и култура. Тази негова статия, публикувана още през втората годишнина на „Акцион“ (1912), предугажда с голяма прозорливост пагубната роля на националистическата пропаганда в кайзерова Германия за подготовката на Първата световна война. И през следващите години критиката на национализма и милитаризма остава в центъра на неговите публикации. Това не е така лесно поради строгата военна цензура, която се въвежда още в началото на войната. За да се гарантира вътрешнополитическата сплотеност на немския народ, в името на победата се издига паролата „Burgfrieden“ – „мир в крепостта“: всички политически партии се договарят да поддържат курса на правителството и да оставят на заден план всякакви междупартийни дрязги до края на войната. Това въздържание важи с особена сила за пресата, чиито актуални публикации са под специалния контрол на военното министерство. В тези условия много от ляво ориентираните списания престават да излизат – интересно е тук да се обърне внимание на умелата стратегия на Франц Пфемферт, с която той успява да осигури излизането на „Акцион“ и по време на войната, като симулира аполитичност. Ето някои от неговите ходове за заобикаляне на военната цензура:

Още в първите месеци на войната сред загиналите на фронта са и писатели, и художници, близки на „Акцион“; поместените некролози в „Акцион“ представляват със своята форма скрита критика на милитаризма – те са формулирани не с обичайния за официозната преса бомбастичен патос за

„геройска смърт на бойното поле", в „Акцион" се говори просто за „убити на фронта", вместо военните чинове на загиналите се упоменава националната им принадлежност, вместо военните заслуги — мястото на смъртта, а с некролога за френския поет Шарл Пеги, войник от противниковата страна, Пфемферт показва, че за него няма националистични ограничения. Нещо повече, той посвещава отделни броеве на своето списание на национални литератури от „другата, вражеската страна", т.е. на френската, руската, английската и белгийската литература. Тези броеве на „Акцион" представят литературите на европейските страни от позициите на интернационализма в една заслепена от омраза и шовинизъм Германия, а броят, посветен на немската литература, се открива с думите на най-големия европеец сред съвременните немски писатели: с увода на Хайнрих Ман към неговото есе за Емил Зола, четено в Прага. Когато в последните месеци на войната предстоящият крах на кайзерова Германия става все по-очевиден, Пфемферт става по-директен: той посвещава един брой на „Акцион" на 100-годишнината от рождението на Карл Маркс (през май 1918) с откъси от „Комунистически манифест" и други произведения на Маркс, с отделна статия — анализ на кризата на съвременното общество, което от гледна точка на марксизма се третира само като исторически преходен стадий към назряващата революция. Същата интелигентна стратегия, която осигурява особеното място на списание „Акцион" в годините на Първата световна война, се проявява и по отношение на художествената литература: от октомври 1914 Пфемферт въвежда рубриката „Стихове от бойното поле", в която помества стихотворения, написани от перспективата на участници във войната, от перспективата на окопите и лазаретите. Не храброст и героични подвизи, а лишения, осакатяване и смърт определят облика на войната в тия стихотворения — поднесени от Пфемферт в съответен контекст, съпроводен с коментар и графика, тези стихове от бойното поле демитологизират войната, казват истината за нея, разобличават апологетската военна лирика и нейните героично-романтични клишета. За демаскиране на медиите Пфемферт използва и публицистични средства: широка известност има неговата рубрика „Изрязвам времето", която чрез цитати и монтаж на изрезки от вестниците, на плакати, обяви и други актуални документи показва общата промилитаристична тенденция на обществения живот в Германия, благословена от страна на голяма част от немския културен елит. В тези рубрики липсва коментар поради цензурата, затова пък цитираните текстове и техният монтаж говорят много убедително. Тази публицистична стратегия позволява на Пфемферт да отстоява своите политически убеждения в най-трудните условия на „Burgfrieden" военна цензура и да направи от списание „Акцион" инструмент в защита на най-висшите ценности на европейската култура.

Критиката на милитаризма на страниците на списанието е подкрепена от засилена дейност на издателство „Акцион" и откриване на книжарница под същото име. От 1916 г. Пфемферт издава политическа и художествена литература в няколко поредици („Aktionsbücher der Äternisten", „Der rote Hahn", „Politische Aktionsbibl"), където излизат както текстове на немските експресионисти, така и преводи на френски и руски автори. Не на последно място трябва да спомена и книжарницата и галерия „Акцион", открита през ноември 1917 и ръководена от жената на Пфемферт— Александра Рам. Тя служи по-скоро като клуб за срещи на единомислещи интелектуалци, отколкото като търговско предприятие; тук намираме и следите на Гео Милев. Ето какво пише в спомените си художникът Хайнрих Рихтер-Берлин, близък приятел и сътрудник на Пфемферт: „В края на Първата световна война „Акцион" откри една книжарница на Кайзералее, към която имаше и малка галерия. Там се срещахме обикновено вечер към 7... На тези непринудени срещи и разговори идваха приятели от цял свят. Така продадох една картина за Токио и една за София. Едната картина с размери 1,80 x 1,10 м беше моята „Акробатка", не

мога да си спомня дали тя замина за Токио или за София."[3]

Тук заслужава да кажем няколко думи за Александра Рам, жената на Пфемферт, негов най-добър помощник в редакцията на „Акцион", преводачка на художествена и политическа литература от руски, организаторка на легендарните „революционни балове" на „Акцион", които хвърлят светлина върху стила на живот на берлинската авангардна бохема преди войната. Александра Рам е душата на книжарницата, където често се отбиват пътуващи и живеещи в Берлин руски интелектуалци. В тази книжарница се продават освен изданията на „Акцион" книги на теоретици на социализма, психоаналитична литература, широко е застъпена руската белетристика. От декември 1917 до октомври 1918 Александра Рам урежда изложби, на които между другото се показват картини на Ото Фройндлих, Карл Шмидт-Ротлуф и Егон Шиле, както и на художници от „вражески нации", като напр. една колективна изложба на полската авангардна група „Bunt".[4]

---

[3] Heinrich Richter – Berlin. In: Kunstblater der Galerie Nierendorf, № 12, Berlin, 1974, S. 10.

Хайнрих Рихтер-Берлин (1884–1981), берлински художник, експресионист, сътрудник на „Щурм" и „Акцион"; по време на Първата световна война летец на Македонския фронт: много от неговите скици от Македония са публикувани по-късно на страниците на „Акцион". През юли-август 1918 в галерия „Акцион" е организирана самостоятелна изложба на негови картини, която Гео Милев вероятно е посетил. При избухване на Ноемврийската революция в Берлин Хайнрих Рихтер-Берлин е сред основателите на „Ноемврийската група".

[4] Името на полската авангардна група „Bunt" може по всяка вероятност да помогне за обяснение на едно неясно място в текста на стихотворението „Meine Seele" – в стиха „Meine Seele ist Bunt und Pogrom". Тъй като стихотворението е писано на немски, а в немски съществително „Bunt" няма, много вероятно е Гео Милев да има предвид името на полската група художници: българската дума „бунт" според етимологичния речник е заемка от немски („Bund" със значение „тайна организация", „секта") през руски респ. полски, където значението се променя в „съпротива", „протест", „въстание" = „бунт". Тъй като само на полски тази

Когато през март 1910 започва да излиза списание „Дер Щурм", то запълва една ниша в панорамата на берлинските медии като орган на новите течения в изобразителното изкуство: на кубизма във Франция, на италианския футуризъм, на кубо-футуризма в Русия и на немския експресионизъм. Неговият издател Херварт Валден подчертава общото във възникването на тези течения: всички те отстояват автономията на изкуството спрямо реалната действителност и търсят нова, по-абстрактна форма за изява на нейните вътрешни закони. Валден ги обединява под общото название „експресионизъм"; „Експресионизъм. Обратът в изкуството" е и заглавието на една от неговите най-важни програмни публикации, която намира място във „Везни" и на която Гео Милев се позовава, определяйки разширяването на понятието „експресионизъм" като синоним на модерното изкуство. „Щурм" става водещият представител и пропагандист на модерните течения в Германия. Между 1910 и 1913 г. на страниците на списанието излизат най-важните теоретични статии на Кандински, Маринети, Аполинер, Леже. Още първите броеве на „Щурм" са илюстрирани с рисунки на Оскар Кокошка, който дълги години остава близък сътрудник на Валден. Художниците на експресионистичната група „Ди брюке", чиито гравюри на дърво в началото определят графичния облик на списанието, скоро биват изместени от по-абстрактните експресионисти на „Синия конник", от италиански футуристи и френски кубисти. Още със започващата галеристка дейност на Валден през 1912 става ясна ориентацията на „Щурм" към течения, клонящи към абстракция в изкуството, много бързо се извършва преходът от литературна публицистика към пропагандиране, представяне и разпространение на модерното изобразително изкуство, „Щурм", от списание се превръща в ця-

---

дума се изписва на латиница, вероятно е „Bunt" в „Meine Seele" да цитира името на полската авангардна група. Това би било още едно доказателство за контактите на Гео Милев с кръга „Акцион".

ла институция, чиято движеща сила е Валден и неговата голяма заслуга за ранния модерн е, че той успява да намери редица нови форми за неговото пропагандиране: наред с изложбите в галерия „Щурм" книгоиздателство, театрална сцена и школа и така наречените „Sturm-Kunstabende" – литературно-музикални вечери – всички те са форми на алтернативна художествена практика, които взаимно се подкрепят и допълват.

От пролетта на 1912 до началото на Първата световна война Валден организира в Берлин изложби на всички водещи представители на експресионизма, кубизма и футуризма. Връх в тази изложбена дейност е неговият „Първи немски есенен салон" – септември-октомври 1913, едно от най-значителните художествени събития на ранния XX век – за първи път в Европа тук са обединени едновременните течения на новото изкуство на Русия, Италия, Франция, Австрия и Германия. На изложбата са показани общо 366 картини и пластики. Дали българският студент в Лайпциг Гео Милев, който през 1913 година минава през Берлин на път за Нойрупин, за да посети издателската къща „Густав Кюн", е успял да види тази изложба, можем само да гадаем – в писмо до Мильо Касабов той споделя във всеки случай възторга си от берлинските музеи.

Поради доминиращата роля на изобразителното изкуство в дейността на Валден някак си на заден план остава неговата заслуга за изработването на една характерна за „Щурм" поетика, неделимо свързана с творчеството на Аугуст Щрам. Търсенията на Щрам на един поетичен език, който оптимално да отговаря на симултанността на възприятията и да се абстрахира от последователността във времето го доближават до проблемите на модерното изкуство. Не случайно поетичната теория на „Щурм" носи на немски названието „Wortkunst" – словесно изкуство. По аналогия с изобразителното изкуство словесно изкуство означава възвръщане към основните съотношения на елементите на словото: смисъл, звук и интонация, а то предполага разбиване на традиционния синтаксис и традиционното словообразуване, освобождаване на думата от темпоралните и каузалните вериги на логиката, оголване на корена на думата, който със своето звучене става директен носител на вътрешното преживяване. То предполага радикално скъсяване на изречението и стиха и концентрация върху отделната дума за изтръгване на максимална изразителност. Това определя отношението на Щрам към езика като към материал, който трябва да се обработи, както скулпторът обработва мрамора. Теорията на словесното изкуство се формулира на основата на стихотворенията на Аугуст Щрам, които са негова парадигма. Те са написани за учудващо краткия период от година и половина (април 1914 – септември 1915 г.), жестокият катализатор на това творчество е преживяването на нечуваната бруталност на войната, за което свидетелстват писмата на Щрам до Валден. Интензивното общуване между двамата дава силен тласък за развитието на това словесно изкуство, документирано на страниците на списание „Щурм" – почти всеки брой между 1914 и края на 1915 помества стихотворения на Щрам; последната му стихосбирка, под заглавие „Tropfblut" (Капеща кръв"), най-доброто постижение на автора, що се отнася до сгъстеност и изразителност на езика, излиза посмъртно в редакцията на Валден.

Безспорно е влиянието на два основни теоретични текста за модерното изкуство върху поетиката на Щрам – „Футуристичният манифест" на Маринети и „За духовното в изкуството" на Кандински. Стремежът за връщане към основните елементи („линия и цвят" в изкуството, „слово и ритъм" в поезията) не е просто подчертан аналитичен момент в естетиката, той е по-скоро разрушаване, пречистване на формата; връщането към звуковата стойност на словото не е абстракция, а освобождаване на формалните компоненти от историческите напластявания. В този смисъл Кандински изисква от новото изкуство да замени композицията на съставните елементи чрез конструкция, а словото за него е „вътрешно звучене", което поетът може и трябва да освободи от случайно прикачения му смисъл.

На актуализирането на това вътрешно звучене на поетичното слово чрез произнасяне, четене на глас, рецитиране Валден посвещава своите музикално-литературни вечери, които от септември 1916, когато се организира възпоменателната вечер за Август Щрам, се провеждат през зимния сезон в галерията на „Щурм". Главно действащо лице в тях е Рудолф Блюмнер – фасциниращ рецитатор, може би най-добрият интерпретатор на експресионистичната поезия, близък приятел и съратник на Валден. Той работи и като артист в театъра на Райнхард, преподава рецитация в театралната школа на „Щурм" и взема отношение към теорията на рецитаторското изкуство, като се застъпва за музикалното третиране на словото като съчетание от тонове.

Блюмнер е натоварен от Валден и с административното ръководство на издателството, затова деловите писма, които Гео Милев разменя с редакцията на „Щурм" във връзка с набиране на абонати в България, са подписани от Рудолф Блюмнер. Една малка документална следа за посещението на Гео Милев в галерията на „Щурм" е неговият подпис в книгата за гости на Нел Валден – датата е 20 юни 1918. За нас много по-важни и по-очебийни са връзките между словесното изкуство на „Щурм" и естетиката на Гео Милев, които проличават на много места в неговите теоретични и критични статии, както и в неговата поезия. Показателна е напр. статията „Против реализма", публикувана през 1919 г., където, позовавайки се на Маларме, Гео Милев посочва като основен принцип на модерната антиреалистична поезия метода на „сюгжестирането": „Казвам едно, а то значи друго: нанизвам думи без видима логична връзка помежду им, думи, които чрез своя елементарен смисъл и своята музика изобразяват една космическа идея или емоция..." Гео Милев пише: „...Това изкуство действува само чрез словесен звук ...Това изкуство ... няма

[5] Милев, Гео: Против реализма. В: Гео Милев. Съчинения в три тома, т. 2, стр. 351.

нищо общо с повърхностната действителност..."[5] Статията е забележителна и с широтата на естетическите прозрения на нейния автор: подобно на Херварт Валден той вижда общото в естетиката на модерното изобразително изкуство и литературата – внушаване на познание за дълбинните закони на действителността, не за нейната повърхност.

С края на Първата световна война и революцията през ноември 1918 в Германия настъпват радикални обществено-политически промени: ликвидирана е монархията, работническите и войнишките съвети оглавяват борбата за създаване на нова, демократична държава. Революцията в изкуството от началото на века сега е догонена от социалната революция, която разчиства пътя за изграждане на нов обществен ред и нова култура и която поставя въпроса за мястото на изкуството в нея.

Въпреки изявеното си медийно присъствие по време на така нареченото „експресионистично десетилетие" литературата и изкуството на експресионизма остават в авангардна позиция. В кайзерова Германия те са достояние на малцина и не достигат масовата култура, а военните условия още повече ограничават кръга на тяхното въздействие. Едва Ноемврийската революция създава предпоставките и издига искането за демократизиране на изкуството, за превръщането му от елитарно в изкуство за народа, за довеждането на неговите шедьоври до широките маси, за пречистване и превъзпитание на техните естетически вкусове. Революционният подем обхваща и хората на изкуството, увлича ги и ги обединява в една общност за дейно участие в културното обновление на новата република. По примера на работническите и войнишките съвети още на 9 ноември се създава „Съвет за изкуство"; в десетки манифести, прокламации, плакати и позиви се призовава към преосмисляне на понятията „държава", „народ" и „изкуство", а в края на ноември 1918 в Берлин се основава така наречената „Ноемврийска група", чиито инициатори са предимно художници:

Макс Пехщайн, Хайнрих Рихтер-Берлин, Георг Таперт, Сезар Клайн. Към тях много скоро се присъединяват хора на изкуството от различни естетически и светогледни направления – сътрудници на „Щурм", „Акцион" и „Баухаус", дадаисти и футуристи. Те са обединени от стремежа да участват активно в изграждането на новата демократична култура, без да имат някаква конкретна партийно-политическа програма; цели и задачи на „Ноемврийската група" са преди всичко пропагандиране на съвременното изкуство и архитектура, търсене на нови форми на тяхната обществена приложимост, разгръщане на многостранна художествено-педагогическа дейност за достигане до по-широка публика.

Още в първите месеци след революцията „Ноемврийската група" се превръща в ядро, около което се събират творческите сили на младата република – на нейните изложби в Берлин могат да се видят както малко познати картини на Шлемер, Малевич, Лисицки и Клее, така и работи на неизвестни дотогава художници от новото поколение. Покъсно, с включването на нови медийни форми като филм, фотография, типография, тази събирателна функция на „Ноемврийската група" се разширява и гарантира нейното съществуване до края на 20-те години.

Идейната платформа на „Ноемврийската група" – изтъкването на обществената роля на изкуството – определя другата нейна важна функция: функцията на посредник между художествената творба и публиката. В този смисъл тя има значителен дял в културната политика на новата република.

Революционният Берлин намира отражение в творчеството на Гео Милев не само в „Грозни прози", „Експресионистично календарче" и в стихотворението „Meine Seele"; демократичният ентусиазъм на Ноемврийската революция, окрилящ идеите на „Ноемврийската група", звучи и в девиза на „Пламък": „Където народът, там и ние", с който Гео Милев пледира за обществена ангажираност на интелигенцията в българските условия след септември 1923.

Доц. д-р РУЖА МАРИНСКА

ГЕО МИЛЕВ И МОДЕРНИЗМЪТ В ЕВРОПЕЙСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

Темата за отношението на Гео Милев към модернизма в европейското изобразително изкуство има много аспекти и, макар и предмет на по-ранни коментарии[1], не е била досега специално фокусирана. В рамките на този по необходимост непространен текст ще си позволя да обърна внимание на някои от тях.

Ще започна със списание „Везни" независимо от това, че срещата на Гео Милев с модернизма има по-ранна дата – годините на следването му в Лайпциг, когато той осъзнава себе си като част от модернистичното братство и нарича себе си „български гражданин на света". Защото именно с издаването на „Везни" той пълноценно личностно и обществено реализира това свое верую. Трите годишнини на сп. „Везни" (1919–1922) и естественото им продължение – Алманах Везни (1923) са основният материал, върху който можем да разгърнем своя анализ на проблема. А от днешна, далечна дистанция се откроява действителната стойност на това уникално списание в българското културно пространство. „Везни" прави истински пробив в общественото съзнание, атакува остарелите шаблони, пали душите, събужда умовете, импулсира младите. В атмосферата на следвоенна Европа „Везни" е орган, който само по български език се отделя от онова, което мислят и пишат в другите страни. В литературните и философските текстове, в

[1] Маринска, Р., Гео Милев рисува, т. 2 от юбилейното издание, С., 1995, Маринска, Р., Списание „Везни" на Гео Милев и модерното изкуство, във фототипното издание на „Везни", С., 1999.

критичните бележки и в илюстрациите, публикувани на страниците на „Везни“ има една водеща идея — модерното мислене, новото изкуство, чувствителността на модерния човек с „всички нерви и жаден мозък“.

В областта на изобразителното изкуство това означава въвеждането в публично обръщение за първи път у нас на 25 имена на модерни художници от първа величина. Ще спомена само някои от тях — Едвард Мунх, Егон Шиле и Густав Климт, Ван Гог и Пол Гоген, Паул Клее, Франс Мазерел, Франц Марк, Василий Кандински, Марк Шагал, Луиджи Русоло, Наталия Гончарова, Бернхард Хьотгер и Кампендонк, Оскар Кокошка — все представители на модернизма и такива, в които модернистите виждат свои предвестници. Днес ние се ползваме от историческата привилегия тези художници да са известни и ценени, да са заели безспорно местата си на високите пиедестали. Но тогава дори за Централна Европа техните имена са малко познати и още помалко приети. Те още са в кипежа на страстите, в стихията на случването, в полемиките и битките. Затова е още поважно да оценим избора на Гео Милев като безупречен, изразяващ не само осведоменост, но и изключителна интуиция. Творби от тези автори не просто са отпечатани във „Везни“. Те участват в създаването на цялостния образ на това издание. Заслужават специално внимание синхроните, точно намерени между образ и текст върху страниците на списанието. И макар при тогавашната техника на печат с много по-ограничени възможности невинаги да е бил осъществим оптималният избор, нищо от изобразителната редица в сп. „Везни“ не е случайно или произволно. И още нещо — тя е с широк стилов диапазон. От експресионизма на Мунх, разкъсал европейската тишина с „Вик“, през символистично-сецесионния шлейф на Росети, Томас Хайне и Бърдслей, до футуристичния „Трен“ на Луиджи Русоло, кубизмите на Марк и Вауер, абстракциите на Паул Клее и наелектризираната рисунка на Оскар Кокошка. При внимателно разлистване ще усетим множество съзвучия, които са безспорно доказателство за чувствителност на редактора и издателя Гео Милев към същината на художествените произведения.

Впрочем най-ясно за това говорят съпътстващите текстове за авторите и тяхното творчество, голяма част от които принадлежат на перото на самия Гео Милев. И днес те продължават да правят силно впечатление с точността на характеристиките и с вживяването в образния свят на художника. Не мога да не отбележа и езика на художествения критик Гео Милев. Всъщност осмисляме ли колко нови думи и изрази той въвежда у нас, за да обясни феномена на новото изкуство? И дори когато някои от тях, като „имагинация“ например, не са се задържали в речника ни, все едно, това е проблем сам по себе си интересен като обект на изследване.

Подборът на Гео Милев — няма как да отминем този момент — е изявено германоцентричен, и още по-точно — берлиноцентричен. Това е естествено. Именно в следвоенен Берлин, експлозивно зареден с авангардизъм, Гео окончателно оформя своя възглед. Можем да разберем защо той не споменава Пикасо и Брак, Анри Русо Митничаря или фовистите. Антените му не изключват френското изкуство, но Париж е далеч, а оголените му нерви „на живо“ са се докоснали до произведенията на модерното изкуство именно в Берлин, в галерията „Дер Щурм“. Именно там, в кръга около Херварт Валден в дебатите за новото изкуство се възбужда мисълта му и стабилизират критериите му.

Между всички имена, към които насочва, Гео Милев слага акцент върху три — Василий Кандински, Марк Шагал и Оскар Кокошка. Ще се спра по-подробно на този проблем, защото той разкрива същината на Геовото разбиране за модернизма в европейското изкуство. Защо тези трима? И какво най-вече в тяхното творчество?

За Василий Кандински (1866–1944) Гео Милев помества

авторски текст още в първата година на списанието (кн. 6, с. 178–179). Нека да напомня, че по това време са минали само няколко години, откакто Кандински е направил най-радикалната крачка в света на визуалното изкуство. Към 1910 година повечето от изследователите на неговото творчество отнасят създаването на първите му абстрактни живописни импровизации и композиции. И макар да не използва термина абстракционизъм (тогава изобщо не в обращение), Гео Милев прониква в сърцевината на идеите на Кандински. Поместеният текст е толкова концептуално точен и концентриран, че ние разбираме – авторът му е познавал и теоретичните съждения на Кандински за изкуството. Впрочем за това имаме допълнителни доказателства – в библиотеката на Гео намираме екземпляр от уникалния първи албум на Кандински, издаден в Германия през 1913 година, части от знаменития алманах „Синият конник" (1912), както и сценичната композиция „Жълт звук" (1912). Гео Милев цитира негови мисли, между които не мога да не приведа следната: „Моята цел е да създам чрез средствата на живописта такива картини, които да живеят като чисто художествени същества свой самостоятелен интензивен живот. Моята лична особеност е способността да освобождавам звука на вътрешното чрез ограничаване на външното." Самият Гео Милев не се е познавал лично с художника, защото техните берлински времена не съвпадат. Годината, през която Гео живее в Берлин (1918 – началото на 1919), Кандински е в Русия. В Германия той ще се върне едва в края на 1922 година, когато ще започне новият му германски период, свързан с Баухаус. Но Гео е осъзнал дълбоко, че „Кандински е фокус на всички пътища в развитието на съвременната живопис", и изтъква неговото „значение на нов Колумб в изкуството". Той вижда, че Кандински е достигнал до „последния възможен минимум" в опростяване на изразните средства, до боята и линията – първични елементи на живописта, и така се е освободил от външната форма. И е

във възторг от неговата „абсолютно-музикална краска". В своето проникновено осмисляне и представяне на един от най-дръзките новатори в модерната живопис Гео Милев е не само пръв, но за дълги години остава единствен на българския културен хоризонт. Толкова други български художници и в мюнхенските му ранни години, а и по-късно са имали реална възможност да общуват с Кандински, да се запознаят с неговата теория, но не са го направили. Това е също тема за коментар.

И Марк Шагал (1887–1985) се появява на страниците на „Везни" в първата година на издаването му – в кн. 10, а в следващата вече му е отредено специално място – отпечатано е стихотворението „Марк Шагал" от Блез Сандрар, репродуцирана е една от неговите най-характерни ранни работи и Гео Милев е написал кратка, но точна и изразителна бележка за него. Той подчертава, че ако художественото наистина започва с думата „другояче", то това в най-голяма степен се отнася за експресиониста Шагал. Нека не ни учудва използването на този термин. Както когато пише и говори за Кандински, така и в случая, Гео Милев има предвид едно максимално широко разбиране на експресионизма, което в Германия, а навярно и не само там по онова време, фактически означава модернизъм. Той подчертава у Шагал „преоценяването на предметностите, което е съществено то в абсолютната живопис". И след това, в Алманах Везни, Гео Милев репродуцира друга известна Шагалова творба. Това потвърждава трайния интерес и висока оценка на този художник, чието значение за живописта той сравнява с Бодлеровото за литературата. С Марк Шагал Гео Милев също няма как да се познава лично. След като е показал своята самостоятелна изложба в Берлин през 1914 година, в галерията „Дер Щурм" Шагал се връща в родния Витебск. Едва през 1922 година той напуска Русия и първата му спирка в Европа е Берлин. Естествено в кръга на Херварт Валден неговото име е оставало в центъра на вниманието. Но

по-интересно е как то е присъствало в кръга около нашите „Везни" и Гео Милев. Макар вече да е безнадеждно късно да изясним документално ситуацията. Можем само да посочим някои факти. В тази първа година от издаването на списанието близко до Гео стои Сирак Скитник. Той е негов съмишленик и автор на текстове, които оформят и изявяват позицията на „Везни". А в Русия, в Петербург младият българин, тогава по-известен като поет, е учил в частното училище на Званцева, което е посещавал и Марк Шагал в същите тези години (1908–1910). Сигурно съвсем не случайно в програмното си есе „Зеленият кон" и другият критик във „Везни" през този период Чавдар Мутафов ще призове преобърнатите образи на Шагал, за да докаже правото на художествената измислица.

Оскар Кокошка (1886–1980) е третата капитална фигура, която Гео Милев извежда на преден план. В кн. 11 от първата годишнина на списанието той пише, че Кокошка „стои в началото на цялата европейска живопис от 15 години насам". В Алманах Везни той печата графични портрети на Рихард Демел и Херварт Валден от Оскар Кокошка. В кн. 3 от втората годишнина на „Везни" е публикувана началната страница от книгата „Die Heilige" (Светица) на Димитър Караджов, издадена във Виена през 1920 година. Написано е, че книгата е с илюстрации от Оскар Кокошка. Всъщност драматичната поема на Караджов излиза без илюстрации, а отпечатаната във „Везни" страница, макар и интересна като графичен дизайн (червени букви върху общия текстови масив изчертават кръст), е единственото оформление на това издание и никъде в книжното тяло не е обозначено, че е дело на Кокошка. А всъщност това не отменя нито общуването на Димитър Караджов с Кокошка, нито познанството на последния с Гео Милев. Като личност и като разностранност на творческите изяви Кокошка е най-близо от тримата до Гео. Страстните му увлечения по театъра и музиката, смелите му решения в най-различни пластически жанрове и неудържимият темперамент съдбовно предричат контакта с Гео. Дори да нямахме мемоарни следи за това, ние все едно щяхме да го прочетем в кръстосването на техните биографии. В бурното си придвижване в европейското художествено пространство Кокошка се спира в Берлин именно когато там е и Гео. През ноември/декември в галерията на Паул Касирер той представя самостоятелната си изложба с 30 живописни платна и литографии. И тъй като знаем за неговото близко познанство с Херварт Валден, не е възможно да не дорисуваме картината. Когато в края на 1921 година Гео Милев обявява уредената в дома му експресионистична изложба сред имената е и Оскар Кокошка. Това безспорно доказва, че Гео Милев е притежавал негови оригинални графични отпечатъци. Може би приятелски дар? Един от тях – портрет на любимата актриса на Кокошка Кете Рихтер – беше съхранен в архива на поета. Почти по същото време – през учебната 1922/1923 година – студент на Оскар Кокошка в Дрезденската академия е Бенчо Обрешков. Дали образът на Гео се е появявал при техните разговори? Самият Обрешков след експресионисткия германски шок изпитва потребност от темпериране и продължава школуването си във Франция.

Що се отнася до Гео Милев, той остава неудържим и устремен докрай. И изборът на тези трима го доказва безспорно. Той е за най-крайното новаторство и за новаторство, което извира от дълбините на личността. Представляващи три различни клона в движението за модерно изкуство, Кандински, Шагал и Кокошка са обединени от тоталното си и непознаващо граници отдаване на изкуството.

Може би е имало и други българи, които в европейските художествени центрове са се чувствали привлечени от модерните движения в изкуството, може би и те по вътрешна нагласа са били отзивчиви на тези нови послания, но всичко това си е останало затворено, капсулирано в тях и за тях. Гео Милев е пълна противоположност. Поразяващо

е колко той е обществено отворен. Дори творчеството му, самият акт на създаване, струва ми се, е невъзможно да отделим от обръщането към другите. В този обществен инстинкт той е също тъй невероятно явление в българското културно пространство. Неописуем е този огън да задвижиш средата около себе си, да я просветлиш, да я заредиш с нова енергия и нова динамика.

В този план можем да интерпретираме множеството сказки, изнесени от Гео Милев в столицата и страната. Повечето от тях, ако съдим по запазените анонси и мемоарните свидетелства, са били именно за модерното изкуство. Така той е продължавал – в живо слово – разпространението на имена и явления, непознати за тукашната публика, разтварял е нови, неизвестни духовни територии.

Тогава се ражда и идеята да се уреди изложба, представяща произведения на тези модерни художници. За такава изложба в столицата не се намира зала. Тогава Гео я подрежда в дома си – на ул. „Мария Луиза" 23, на третия етаж. Съобщението за нея е публикувано в сп. „Везни" (г. III, кн. 10). Изложбата представя частната сбирка на Гео Милев и се състои от творби на европейски художници, предимно графични работи (оригинални гравюри, литографии, акварели и др.). Представени са 60 работи – между тях повечето от Кандински, Кокошка, Франц Марк, Кампендонк, Мунх и др. В постскриптум се казва, че на разположение на посетителите стоят и многобройни албуми, списания, каталози, папки и др. с репродукции на експресионистични картини. В кн. 14 научаваме, че „експресионистичната изложба може да бъде посетена и занапред – всеки вторник от 1 до 2 след пладне" и че „посещенията ще бъдат винаги придружавани от кратка обяснителна сказка върху експресионистичната живопис".

Да реконструираме днес тази първа изложба на европейско модерно изкуство у нас е невъзможно. Държавните културни институции не са проявили интерес и творбите са останали в личния архив на Гео Милев. Нека напомня, че в

Белград, в Народния музей всеки може да се запознае с колекцията на Любомир Мицич, който играе в сръбската култура ролята на апостол на модернизма като нашия Гео. Единствената публикация в провинциален вестник и спомените на съвременниците, естествено размити, не ни позволяват да направим точна възстановка. Що се отнася до самите произведения, те не са запазени в цялост. Част от тях, при това без надлежна документация, се съхраняват в Къща музей „Гео Милев" в Стара Загора. Други са разпръснати и изгубени.

А тази изложба и навремето, и от днешна гледна точка, е истинско събитие в българския художествен живот. Като оставим настрана, че е жест на един човек – въпреки всичко, против всичко, тя е първа изложба изобщо на европейско изобразително изкуство у нас. Много по-късно, едва през 30-те години, столичната публика ще има възможност да се запознава с такива изложби, естествено, организирани на държавно ниво. И значението на тази „домашна" по форма на съществуване експозиция не бива да омаловажаваме поради това, че са били представени главно графични творби. Първо, излишно е да подчертавам колко самата печатна графика като изкуство е факт на модерното художествено съзнание. А главното – идеята на Гео Милев е била да покаже новия визуален код и да приобщи културните българи към него. Защото този нов визуален код отговаря на темпото, на нерва, на тревогата на новото време

Това, че изложбата е наречена експресионистична, е естествено и не бива да ни смущава, че тя включва кубистични, футуристични, наивистични и безпредметни произведения наред с чисто експресионистичните. Още е далеч времето, когато дори в художествените центрове на Европа отделните направления в модернистичния поток ще бъдат внимателно анализирани, разграничени помежду си и строго класифицирани. А в онези години те се чувстват не толкова различни и са по-скоро обединени в общото си афронтиране на традиционното и консервативното.

В контекста на темата за отношението на Гео Милев към модернизма в европейското изобразително изкуство особено място заема специализираната по въпросите на пластичните изкуства част от библиотеката на поета. Имала съм вече повод да я коментирам. Днес тя се съхранява главно в две места – БИА на Националната библиотека „Кирил и Методий" и Къща музей „Гео Милев". Трудно е да определя кое в тази библиотека ме удивлява и респектира повече – това, че в нея откриваме много от програмните книги на новото изкуство, отдавна вече високооценени исторически, или че тя съдържа толкова широк интернационален спектър на модернистични издания – книги и периодика.

Крайно време е да осъзнаем, че е необходимо библиотеката на Гео Милев по въпросите на изкуството и наличността от неговата художествена колекция да станат предмет на академично проучване, документиране и публикуване. Подобно изследване не само дължим на паметта на поета. Подобно изследване ни е нужно днес, когато трябва да изявим себе си в полето на междукултурните европейски взаимодействия. То ще разкрие колко този изключителен българин е бил „в час" с най-актуалните процеси в областта на пластическите изкуства, и то в период, когато те са преживявали най-бурната си революция. И как благодарение на неудържимата му енергия и феноменална интелигентност, и в нашата страна се е усетил взривът в света на визуалните форми, който все още – век по-късно – не просто отеква в световното художествено пространство, а продължава да подхранва, да оплодотворява развитието на изкуството.

И сега достигаме до основното – концепцията на Гео Милев за модерното изкуство, а всъщност и за изкуството изобщо.

В кн. 6 от първата годишнина на „Везни", която излиза от печат през януари 1920, Гео Милев пише рецензия за коледните изложби. В нея четем: „Изкуството не е „третиране на формата." Девизът, що времето налага на днешния български художник, гласи: Напуснете Простото Третиране на Формата! Художественото произведение не е формата; не формата живее, създава, изпълва едно художествено произведение, а художникът. В никоя картина на български художник, в никоя изложба, аз не съм видял художника, а само – „третиране на формата"..." Изключително внимание заслужава този текст. Убедена съм, и днес той не е загубил актуалност. Питам се дали са го разбрали тогавашните художници, дали са го чули. Как са възприели изискването му, преди да намерят средствата да осъзнаят света, който носят в себе си?

За Гео Милев и неговите съратници, обединени около сп. „Везни", възловият проблем е „художник – действителност". Не формалната страна на стилистиката, а нейният корен – отношението на художника към света, неговият личностен и пластически възглед е съществен. Тази кардинална идея – в различни вариации, по един или друг повод – минава през всички текстове на Гео за пластическите изкуства.

В кн. 3 от първата годишнина на списанието, на 71-ва страница четем: „..не в природата, не в действителността се крият изворите на изкуството, а в свръхдействителния мир на нашите абстракции, на неизразимото..." А в бележка за Егон Шиле на следващата страница намираме продължение на тази теза. „Не гладката равнина на нашата действителност, а визионерния свят на един потресен от човешкото темперамент" вижда той в рисунките на току-що отишлия си художник. Наскоро след това (кн. 5, г. 1, с. 144) в авторска бележка за Густав Климт Гео отново категорично заявява веруюто си, че „изкуството не е пленник на реалността, на видимата форма, а обратно – видимата форма е пленник – роб на изкуството". Образите на Климт „са винаги видения на нажежената душа, която разчупва и стилизира външната форма в студения блясък на ирреалния символ".

Във „Везни" същата идея намираме и у други автори, близки в този период до Гео Милев – Сирак Скитник, Чавдар Мутафов, Николай Райнов. Сирак Скитник, комуто е съ-

дено да бъде най-ярката фигура на художествен критик през двете междувоенни десетилетия, в един от първите си текстове, публикуван в Геовото издание (кн. 7, г. 1, с. 212), пише: „Мирът — видим — е едно, изкуството — друго. Мирът: видимост, която душата отразява, а изкуството: реалност, която душата създава. И затова: изкуството е преди всичко към душа, а после — изобразена видимост."

Така в българската художествена критика категорично прозвучават идеите на европейската модернистична естетика. И на преден план излиза тезата за изкуството като друга действителност. На страниците на „Везни" се публикуват и преводни материали на чужди автори, които също развиват и затвърждават постулатите на модернизма. В кн. 6 от първата годишнина на читателите е предложен обширният диалог „Упадък на лъжата" от Оскар Уайлд, изцяло посветен на тази проблематика. В него откриваме изкристализирала максимата: „Животът подражава на Изкуството много повече, отколкото Изкуството на Живота."

Естествен резултат от общуването с Херварт Валден и неговото списание „Дер Щурм", чийто официален представител в България е „Везни", са двата текста на Валден. Единият, посветен на експресионизма (кн. 10, г. 1, с. 315–316), разглежда аналитично развоя на изкуството и логичното му достигане до модернистичната му, наричана експресионистична фаза, в която за първи път художествените средства получават своята независимост от природата. Другият, преведен като „Виждането на изкуството" (кн. 4–5, г. II, с. 173–178), е по-разгърнат, но развива същата идея. Тук именно срещаме изкованото „Да бъдеш художник, значи да можеш да дадеш образ на един собствен възглед."

С цялостната си програма сп. „Везни" се оказва онази трибуна, от която за първи път у нас ясно се прокламира основният принцип на модерното изкуство — изкуството е автономна територия, със своя природа, независима от реалността. Така Гео Милев и кръгът около него, освен друго, защитават честта на българската художествена критика. В този момент тя със сигурност върви пред изкуството, пред художествената практика и осветлява пътя напред.

Държа да обърна внимание на още нещо. Нека не мислим като някои съвременници на Гео и негови опоненти, че издателят на „Везни" е заслепен ревностен прокламатор на последния авангарден писък в изкуството. Вярно е, че Гео Милев е страстен апологет на модернизма/експресионизма, но той вижда явлението в неговата историческа закономерност. При това той не просто е осведомен върху историята на изкуството. Той е осмислял и осмислил художествените процеси и това е базата на неговата убеденост. Тази изграденост на възгледите се чувства навсякъде. Без излишен коментар, когато иска да обозначи началото на тези модерни движения, в бележката си за Сирак Скитник той кратичко ще назове „новите посоки в живописта — живописта от Сезан насам" (кн. 2, г. III, с. 23). Двадесет години по-късно Новите художници ще продължават да чувстват необходимостта от доказване значението на Сезан в България, ще издадат паметен лист за него и ще са горди, че изпълняват важна мисия на художествения фронт у нас.

По силата на българските нрави много от имената и явленията, с които Гео Милев запознава родната общественост, бързо се забравят у нас. Ще минават години и следващи поколения на свой ред, но вече със закъснение в часовата стрелка, ще преоткриват асовете на модернизма от началото на XX век. Защото в нашата културна памет следите не остават. Социокултурната и главно институционалната неизграденост не позволяват отлежаване на пластовете и предаване на щафетите. И всеки следващ трябва да преодолее и препятствията на предшествениците. Но това не хвърля сянка върху направеното от Гео Милев и неговите съмишленици — първи проправили път за новото изкуство и новите идеи. А изявеният личностен порив днес повече от всякога е неразколебим идеал за всеки, който живее в изкуството.

Проф. ФИЛИП ПАНАЙОТОВ

ДА ПОМНИМ ИЛИ ДА ЗАБРАВИМ СЕПТЕМВРИ '23?

Размишления по повод постмодерния дискурс за Септемврийското въстание

Преди време, в престижната поредица „Нова българска критика" на издателство „Просвета", излезе изследване, което, по думите на автора, проследява как Септември '44 е моделирал паметта за Септември '23. (Бойко Пенчев. Септември '23: идеология на паметта. С., 2006). В книгата има точни наблюдения и верни преценки, както и естествен стремеж за нов, съвременен поглед върху отминалите събития. Изследванията по тая тема отпреди 1989, включително и моите, в по-малка или в по-голяма степен носят отпечатъка на господстващите тогава идеологеми и критичното отношение към тях е напълно правомерно. Бедата е, че като отхвърля предишните идеологеми, Б. Пенчев се опитва да наложи други върху паметта за 1923 година. Той пише:

„Днес Септемврийското въстание отсъства от културната памет. То липсва в учебниците и в кандидатстудентския изпит по история. Изтласкано е по същия начин от официалната културна политика, както през 30-те години на миналия век. Днес обаче това се случва не поради заплаха за държавността, а защото на равнище научни и образователни стратегии лявата гузност и дясната гнусливост спрямо комунистическото минало щастливо са си стиснали ръцете." (С. 174.)

Можем ли и трябва ли да забравим Септември '23?

Или паметта за тези събития е от значение за днешния и утрешния ни ден?

Да, тя е от значение, ако престанем да робуваме на старите („деветосептемврийски") идеологеми, с които наистина

е обременена, но и на новите („постмодерни") идеологеми, които сега ѝ се натрапват.

Освен с „кървавата бразда", Септември '23 е свързан и с други събития, за които Б. Пенчев не споменава нищо.

1. „Интелигенция в България наричат хората, които поради излишък на знания са загубили способността си да бъдат честни и почтени".

Тези жестоки думи принадлежат на Хемингуей. Те са от едно негово есе, написано след посещението му в София през 1922 година.

Драматичните събития през 1923 г. обаче показаха, че в България има и друга интелигенция, която притежава и гражданска доблест, и самостоятелно критическо мислене, и готовност докрай да отстоява най-важните общочовешки ценности, дори в условията на ожесточена гражданска война. На 12 ноември 1923 г. вестник „Лъч" отпечата един Апел на Антон Страшимиров, който гласеше:

„До Българския учителски съюз,
До Дружеството на писателите в София
и до Дома на изкуствата във Варна

Не бива да останем безучастни пред страшното бедствие от току-що потушената гражданска война в страната. Стоят безпомощни — хулени и гонени често от най-близките си — хиляди семейства на избити и арестувани. Нито тези, които подгавриха надеждите на народните маси и забегнаха, нито тези, които клаха народа си, както и турчин не го е клал — нито едните, нито другите ще помислят за тълпите жени и деца, оставени на произвола пред зима. Да се конструират комитети с двояка задача:

1. Да се установи числото на озлочестените по селища (истината се забулва и досега, очевидно, тя е ужасна, та има уплаха от чудовищността на деянията и страх от потресената обществена съвест) и

2. Да се пристъпи към събиране на средства чрез утра и вечери, кинемо-спектакли, концерти, художествени изложби, литературни сборници и книжовни лотарии. За една книжовна лотария оставям на разположение библиотеката си и своите издания — книги за 75 000 лева.

С почит: А. Страшимиров

В този Апел бе изразена една нова гледна точка върху Септемврийското въстание, която не съвпадаше нито с гледната точка на Георги Бакалов (т.е. на Комунистическата партия), нито с гледната точка на Йордан Бадев (т.е. на официалната сговористка власт) — Страшимиров с еднаква сила осъждаше както водителите на въстанието — Васил Коларов и Георги Димитров, така и неговите потушители — деветоюнските управници, начело с проф. Ал. Цанков. Какво го бе накарало да заеме такава крайна позиция спрямо едните и другите? Нямаше да има никакво въстание през септември, ако не бе извършен превратът през юни. Той пък нямаше да успее, ако Комунистическата партия се бе присъединила към юнското народно въстание, когато над 100 000 души се вдигнаха да защитят от превратаджиите законното земеделско правителство, ако тя бе хвърлила всичките си сили за смазване на заговорниците. Вместо това БКП обяви неутралитет и остана да наблюдава събитията „с пушка при нозе". Два месеца бяха нужни на Коминтерна да я принуди да промени политическия си курс и да се заеме с подготовката на въоръжено въстание, което трябваше да поправи фаталната, вече непоправима деветоюнска грешка. Следвайки указанията на Москва, Васил Коларов и Георги Димитров го обявиха, макар че то предварително бе обречено на неуспех. Нещо повече: и след жестокото му потушаване, те, установили се във Виена, наложиха на БКП да се заеме с подготовката на ново въоръжено въстание. Това всъщност до голяма степен доведе до безумието на 16 април 1925 г. и до Вартоломеевите нощи, когато бяха умъртвени и редица именити български интелектуалци.

Всичко това обяснява защо Страшимиров подбира най-силната, най-тежката дума, за да осъди поведението на Коларов и Димитров. Те не просто са „излъгали" или „измамили" народните маси — те са „подгаврили" техните надежди.

Двамата комунистически функционери не успяха да скрият своето раздразнение от тези негови оценки. Те нямаше как да не публикуват в „Работнически вестник" Апела му, но го придружиха с такъв коментар:

„Трябва да се констатира със съжаление, че българският писател Антон Страшимиров, който е имал куража да подеме една тъй навременна инициатива, си е позволил, очевидно поради недостатъчно информация върху фактическото положение, да постави на една дъска водачите на народните маси през Септемврийското въстание с „ония, които клаха народа си, както и турчин не го е клал".

По-късно, след 9 септември, Димитров и Коларов си позволиха нещо друго — да потулят знаменития Апел на писателя. За него се споменаваше само мимоходом, но затова пък винаги се цитираше — и от тях самите — само половинката на едно негово изречение: „клаха народа си, както и турчин не го е клал".

В много редките случаи, когато все пак Апелът се цитираше изцяло, той задължително се придружаваше от ей такъв коментар:

„Идейните възгледи на писателя са съвсем аморфни, липсват му обективни, прецизни политически преценки и мерки за събитията. Страшимиров е пределно искрен в заблудата си — той е все още много далеч от идеите на комунистическата партия, а това ще проличи по-късно и в романа „Хоро". (Симеон Правчанов.) Неуморимият обвинител. С., 1986, с. 108–109.)

Страшимировата „заблуда" се оказа жестока истина.

Не по-малко сурова е присъдата на писателя над потушителите. За да си обясним защо, би трябвало да вземем предвид една друга негова публикация — „Българската тра-

гедия“ (1931). „През Септември 1923 г. не може да се говори за спонтанно избухване на недоволството у народните маси, ако беше настъпил такъв момент, избухвания можеше да има преди всичко в многолюдните центрове. А те пасуваха.“ Въстанието според Страшимиров е чисто политическо. То би могло да успее само при достатъчно добра военна подготовка. А такава подготовка отсъства. „Във въстанието, което Васил Коларов и Георги Димитров вдигнаха във Врачански и Видински окръг участваха (по общопризнати данни) 20 000 бойци. Но тези маси са разполагали само с 1600 пушки. Всички други са вървели с вдигнати нагоре (изтръгнати с корените) слънчогледи, за да плашат войниците, които са били изпратени срещу тях.“

„И тъй даже в сектора Враца-Видии не може да се говори за революция в България. Софийското правителство не е могло да не вижда – и да не преценява – същинското положение. Но очевидно подражателят е винаги лош майстор. Въодушевени от италианските успехи на фашизма, софийските заговорници се нахвърлиха върху беззащитните селски маси. Последвалото е известно на културния свят.“ Страшимиров изрично подчертава чий пример са следвали деветоюнските управници и това не бива да се забравя от ония автори, които днес отричат каквито и да било фашистки импулси в действията на потушителите.

Цялото съчувствие, всичките симпатии на Страшимиров са на страната на народните маси. Водени от надежда за свобода, справедливост и достоен живот, те се вдигат на борба, за да спрат бруталното настъпление на реакцията, започнало на 9 юни. Срещу тях той не изрича нито един упрек.

От в. „Лъч“ (15 ноември 1923) научаваме: „Позивът на писателя Антон Страшимиров, публикуван в по-миналия брой на „Лъч“, намери отзвук в част от нашия печат. Пръв се обади официозът „Сговор“, който нарече този позив на човеколюбие „безсрамен“.

„Народ“ го възпроизведе цял, изказа пълно съчувствие

към благородната инициатива на Страшимиров и обещава подкрепата на социалдемократическата партия. Той е уверен, че Българският учителски съюз ще вземе тая инициатива в свои ръце. „Народ“ направи упрек на „Лъч“, че е забавил с две седмици обнародването на позива. Ние приготвихме този позив за печат още на другия ден след получаването му, ала по независещи от нас причини („Народ“ ги знае много добре) трябваше да отложим публикуването му. Позивът на А. Страшимиров се подкрепя също тъй от „Епоха“. От органите на Демократическия сговор се отзова съчувствено, ала и с упрек само „Радикал“. Упрекът се прави на г. Страшимиров, загдето казвал в позива си, че народът е клан, „както и турчин не го с клал“. „Мир“, „Демократически сговор“, „Пряпорец“, „Слово“, „Независимост“, „Утро“, „Дневник“, „Зора“ пазят гробно мълчание по този позив. Завинаги ли ще го премълчат?“

Само два дни след като Апелът бе публикуван, Йосиф Хербст го препечата в първата книжка на своето списание „Вик за свободни хора“ под заглавие „Documente humain“ и го придружи с не по-малко вълнуващи думи.

„Заемам позива на Антон Страшимиров от в. „Лъч“: От мен е заглавието. И мотото аз избрах (параграф 37 от конституцията: „Господствуващата в българското царство вяра е православнохристиянската от източно изповедание“. Ако зависеше от мен, бих променил адресите. „Човеци“ – така бих адресирал позива и вместо „с почит“ бих подписал: „с трепет“.

Всеки позив към благотворителност е същевременно и протест против някаква наредба, против някой обществен недъг, против нещо гнило. Всеки позив към благотворителност е обвинителен акт. Които се отзовават на такъв позив, все откупват било свои, било чужди грехове. Откупват ги. Не ги извиняват.

Антон-Страшимировият дискос е пуснат в обиколка и той не може, не бива празен да се връща. Поети – публицисти не отправят позивите си, за да угодят някому. И Зо-

ла не бе написал „Аз обвинявам“, и Толстой – „Не мога да мълча“, за да угодят някому.“

Това сравнение, направено от Хербст, е многозначително. То разкрива не само значимостта на Страшимировия позив, но и европейските измерения на неговото послание.

Незабавен и задъхан е и откликът на Гео Милев във в. „Възход“:

„В България станаха работи, които потресоха целия свят. Писателят Антон Страшимиров отправи един позив на милосърдие посред тия времена на жестокост и безсърдечие. Писателският съюз мълчи. Дълбоко под народа тътнат може би близки трусове, над народа пищят заплахите на утрешния ден. Писателският съюз мълчи.

Докога ще мълчи?“

Но не всички мълчат.

Във време, когато правителството открито се заканва, че ще изтреби с огън и меч останалите неизтребени още „антидържавни елементи“, а Комунистическата партия люто се кълне, че ще отмъсти жестоко за хилядите жертви и няма да отпусне ръце, докато не победи, група български интелектуалци, обединени в общия помощен комитет, се обръщат към настръхналото от страх, ужас и омраза общество със следния позив:

„Граждани и гражданки,

Да се издигнем над страстите, които хвърлиха в траур страната ни.

Зовем ви към човечния дълг да изравните в сърцата си челядите на метежници и неметежници.

И да помогнете на най-безпомощните.

Баща и майки,

Не ви зовем към благотворителност.

Пред понеслата се за момент из цялата страна кървава коса не богати се призовават да помогнат на бедни, а човечността налага възмогнатите духом да поделят залъка си с жертвите на заслепени от страсти врагове, каквито в гражданските войни нерядко са син срещу баща и брат срещу роден брат.

Братя и сестри,

Дайте и залъка си на озлочестените. Само така ще спомогнем може би да умекчим клетвите и сълзите на стенещите сред нас хиляди майки и бащи, жени и сираци.

Обръщаме се към всички по градове, паланки и селения да ни подпомогнат в трудното дело на човешко помирение, като образуват клонове от Общия помощен комитет и влязат във връзка с него.“

Под тези думи стоят подписите на представители на Българския Червен кръст, на Женския съюз, на Общия съюз на дружествата на инвалидите, сираците и родителите на убитите във войните, на Общия работнически синдикален съюз, на Софийския митрополит Стефан, на групата „Ново общество“, на Българското младежко дружество, на Организацията на ратниците на свободата, на Студентския помощен комитет, на Студентите от Музикалната академия.

Позивът е подписан още от Екатерина Каравелова, Ст. Страшимирова, Антон Страшимиров, Петър Габе, Р. Х. Маркъм (американски журналист, редактор на „Зорница“), Йосиф Хербст, Емануил Попдимитров, Христо Ясенов, Стефан Гендов, Владимир Димитров-Майстора, Стефан Киров, Иван Ганчев, Тодор Боров, Наум Златаров.

Посочваше се и адресът на комитета: Екатерина Каравелова, ул. „Ангел Кънчев“ № 10, София.

Този позив бе подкрепен и от Анна Карима, Сергей Румянцев (той посвети специално стихотворение на Антон Страшимиров), в. „Възход“, в. „Родина“, в. „Обнова“ („Страшимиров е спасител на честта на народа ни, на интелигенцията ни, на България“), в. „Народно единство“ (той препечата не само Апела от „Лъч“, но и коментара на Хербст от „Вик за свободни хора“), в. „Развигор“, начело с Александър Балабанов и Елин Пелин, в. „Звезда“, („Банков и търговски служещ“ (той веднага внесе 3000 лева), в „Учителско единство“,

в. „Работническо единство“, „Младежки вестник“ и други.

Правителственият печат не закъсня да се нахвърли по най-груб начин върху Общия помощен комитет и да отправи обичайното си обвинение, че той бил „прикритие на Комунистическата партия“. В Университета набързо бе свикано студентско събрание, което порица Страшимиров и отхвърли неговия Апел. „Варненска поща“ оплю писателя, тъй като той бил нанесъл тежка обида на всички ония, които „през комунистическите метежи изпълниха дълга си и съдействаха за тяхното потушаване“.

Властта побърза да създаде официален „помощен комитет“ само и само да намали ефекта от инициативата на Антон Страшимиров. Но нищо не бе вече в състояние да заглуши гласа на разума, призива за човешко помирение, апелът да се помогне час по-скоро на пострадалите.

Тази вълнуваща проява на толкова много български интелектуалци няма аналог в нашата история, а е и сред малкото в европейската. Това беше и първият призив за национално помирение. Не бе чут нито от едната, нито от другата страна, но това съвсем не намалява неговото значение.

През зловещата 1925 г. бяха умъртвени и едни от най-известните български интелектуалци — участници в помощното движение — Гео Милев и Йосиф Хербст, Христо Ясенов и Сергей Румянцев, както и Иван Ганчев, редакторът на в. „Лъч“, дръзнал да публикува Апела на Антон Страшимиров.

И писателят отново се изправи срещу обезумялото ни общество. Той поименно посочи най-видните жертви на белия и на червения терор и с еднаква сила осъди политическото насилие, какъвто и цвят да има. „Стига жертви! Шепа народ сме!“ — ще напише той в своя вестник „Ведрина“. И пак никой няма да го чуе. „Кървавата бразда“ ще продължи да се задълбочава и от двете страни — и в навечерието, и по време и след края на Втората световна война.

Българската интелигенция може да се гордее, че е имала такъв предходник като Антон Страшимиров, когото Владимир Василев нарече „везна на българската съвест“. Тя би трябвало да помни и да припомня гражданското поведение на всички ония, които се присъединиха към неговия Апел, особено в дни като нашите, когато е напълно обезличена, унизена и всекидневно употребявана за какви ли не съмнителни цели, когато придобиват все по-голяма актуалност думите на Хемингуей, казани през 1922 година. Преди да се роди поемата „Септември“, в която въстанието е обрисувано и като трагично, и като величаво събитие, Гео Милев пише за него в своята нажежена до бяло публицистика. Тъкмо в нея, както при Ботев, се натрупва оня мощен експлозив, който по-късно с такава неистова сила ще избухне в поемата му.

Един от първите отзиви за нея се появява във в. „Наши дни“. Той е на Ангел Каралийчев, който тогава използва псевдонима Жандарм № 2.

Едно дрипаво хлапе донася купчина жълто-черен „Пламък“. Будкаджията го поема и го стоварва върху пресните вечерни правителствени вестници. „Мир“, „Народ“, „Свободна реч“ и „Демократически сговор“ почват да негодуват. „Пламък“ се изправя и ги стрелва с кървавите си цифри 7 и 8 (в тази книжка е поемата „Септември“). „Нощта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба“ — им съобщава той. „Народ“ се потулва зад широкия гръб на „Мир“, „Свободна реч“ почва да се кръсти. Когато „Пламък“ извиква: „Долу бог!“ главата на „Демократически сговор“ пламва в ужас и пламъците лизват голото теме на „Мир“, „Народ“ напълва гащите, а будкаджията надава истеричен вик. „Пристигна тозчас литературно-критическата полиция, констатира престъплението, арестува „Пламък“ и го откара в участъка.“

След списанието в ареста е прибран и редакторът му. Хербст пише по този повод в новия си вестник „Ек вечерен“: „Гео Милев с окошарен. Арестуван е за поемата си „Септември“, която преди месец беше арестувана заедно с всичките ѝ съседи от литературното общежитие „Пламък“. Ако представи гаранция, Гео Милев ще бъде освободен заед-

но с мислите си. Ако остане в затвора, мислите му няма да бъдат арестувани. Защо е целият масраф?“

Големият публицист все още не допуска, че за да премахнат опасните мисли, управляващите просто ще започнат да премахват постелите им, както ще сторят по-късно с Гео Милев и с него самия.

Когато се появиха първите творби, посветени на въстанието, Йордан Бадев написа, че и неговите потушители имат нещо като своя „правда и светлина“, затова и те заслужават да бъдат възпети в стихове. И наистина – едновременно със „Септември“ се появи и „Песен за безумието на комуната“, чийто автор се бе скрил зад псевдонима Динамов. Тя е публикувана изцяло в книгата на В. Пенчев. Ето няколко куплета:

„Сега ще платиш жестоко
за туй глупо въстание,
че сгази лука дълбоко
и човешкото си призванье!
Ти днес намери батя си
със гърди едри, космати!
Той по-зъл е в инатя си,
кога му се кефа разклати.

.....
Тъй гине всеки предател
и всеки злодей коварен!
Тъй мре и всеки зложелател
и враг отечествен, олтарен!“

Любопитен е коментарът на Б. Пенчев:

„Тук също имаме транспониране на публицистичния образ на въстанието в плоскостта на фикционалното, както е в поемата „Септември“, но този превод се е оказал невалиден, несполучлив.“ (С. 102)

А можеше ли да бъде друг?

Защо при толкова много даровити поети по онова време не се намери ни един, който да възпее подвига на потушителите в по-сносни стихове? Факт, останал все още необговорен в постмодерния дискус.

Не „Песен за безумието на Комуната“, а поемата „Септември“ влезе и ще остане завинаги в българската и в световната поезия, защото тя е нещо повече от „транспониране на публицистичния образ на въстанието в плоскостта на фикционалното“.

Точно това създава много грижи на Б. Пенчев. И той се залавя да ѝ търси кусур след кусур. И да ѝ предявява едно от друго по-страшни обвинения.

„Онова, което смущаващо липсва в „Септември“, е съзнанието. Поемата, напълно в духа на левия авангард от този период, взривява модела на припомнянето, върху който се е крепяла символистката лирика. Авангардистите са по-верни на Маркс от Ленин и болшевишкия опортюнизъм.“ (С. 58)

Не липсва и несръчно прикрит „донос“ до съответните инстанции:

„В ситуация, когато Септемврийското въстание е извадено от учебниците по история, а „Септември“ продължава да стои в училищния план, четенето на поемата става доста проблематично.“ (С. 59–60)

Че колко му е да бъде „извадена“ и поемата „Септември“? Не беше ли зачеркната по едно време дори Ботевата публицистика? Ако ми е позволено да използвам днешната вестникарска лексика, бих сравнил книгата на Б. Пенчев със самоделно взривно устройство, натъпкано с по-дребни и по-едри постмодерни „конструкти“, грижливо укрито в академична опаковка и предназначено да порази де що има произведения, зачислени в т.нар. септемврийска литература. Попаденията са безразборни и „жертви“ стават и „виновни“, и „невинни“, и талантливи, и посредствени творби. Най-убийствените постмодерни идеологеми обаче са

приготвени за поемата „Септември“ и за Гео Милев. Всеизвестно е, че постмодернистите изобщо не могат да търпят модернистите, а Гео Милев бе най-изявеният сред тях.

„Нужна е обаче – пише Б. Пенчев – такава проблематизация на очевидностите, която да разкрие техните граници. Една такава фалшива самоочевидност е понятието „народ“.“ (С. 176)

Зашеметяващо откритие, което най-сетне разкри фаталната заблуда на толкова много поети, писатели и общественици, които не само вярваха, че народът съществува, но и му посвещаваха живота си, а някои дори загинаха за него.

Слава Богу, че днешните възпитаници на родната Алма Матер ще бъдат предпазени от тази заблуда, тъй като има кой да им отвори очите за това постмодерно откровение.

(Но защо ли самият Б. Пенчев в своите вестникарски публикации и телевизионни изяви продължава да си служи с понятието „народ“ и след като го обяви за „фалшива самоочевидност“?) Щом няма народ, какво всъщност остава от публицистиката на Гео Милев и от поемата му „Септември“?

„Но над Властта и Държавата – пише той, над всичко стои Народът, свещеният народ. Съмнението на завойната епоха може да низвергне всички ценности, всичко, освен едно: Народа. Ето защо интелигенцията не може да остане безпристрастна към това, което народът преживя през септември не само от проста човечност, но преди всичко от ревност към народното дело. Пролятата от сърцето на народа кръв пада като огнена роса в нашите сърца.“

Колко се е лъгал Гео Милев! Могъл ли е да предположи, че ще настъпи такава „завойна епоха“, която ще „низвергне“ всички ценности, дори „свещения народ“!

„Фалшива самоочевидност“ ще се окаже страховитият стих „...хиляди, маса, народ!“, както и цялата поема!

Б. Пенчев, за да бъде напълно сигурен, че наистина е поразил целта си, изстрелва и втори (контролен) „конструкт“ право в главния герой на поемата – поп Андрей. Той, види-

те ли, съвсем не бил такъв, какъвто го описвал Гео Милев. „Между „последния снаряд“ и „телеграфния стълб“, които в поемата са слети, в разказа на Йордан Попов се разгръща един пикаресков сюжет, в който героят бяга, крие се, намират го, иска хляб и в крайна сметка бива хванат.“ (С. 81)

Ако на Б. Пенчев са нужни още компромати срещу поп Андрей, има и други публикации. В една от тях например се говори как някаква бабичка втъкнала в ръката на обесения свещеник стрък зелен лук, понеже го подозирала, че преди време ѝ бил обрал зеленчуковата градина. (Нали бил вече мъртъв, нямало как да повтори думите на Ян Хус: „О, свещена простота!“)

Що се отнася до последните дни и часове на поп Андрей, много неща за тях може да се научат от публикацията „Червеният поп от Метковец“ (в. „Неделно утро“, 29 октомври 1923). И в нея има достатъчно „компромати“. И едно ново сведение: „Заловен от собствените му хора, те го докарали на гара Метковец.“ (Тук сюжетът придобива библейски характер.)

– Какво треперите бе! – обърнал се той към палачите си. – Вас не бесят!

И повдигнал с едната си ръка брадата, надянал примката на врата си и ритнал подпората под краката си, за да увисне по-бързо на въжето.

Но съдбата се разпоредила на екзекуцията да присъства и един художник.

Тихомир Коджаманов, учител по рисуване във Видинската гимназия, бил мобилизиран и се оказал в Метковец точно когато поп Андрей трябвало публично да бъде обесен.

Подполковник Захов, началник на Видинския гарнизон, разрешил на художника да направи „портрет от натура“ на поп Андрей, който, завързан за телеграфния стълб, очаквал всеки момент да бъде екзекутиран. Както разказва сам художникът, свещеникът с презрение го заплюл, защото помислил, че това е поредната гавра над него от страна на

победителите. Изглежда, че дори подполковник Захов е бил поразен от мъжеството на Червения поп, защото е отбелязал в служебните „релации":

„Свещеник Андрей Игнатов умря със стоицизъм."

Скицата, направена от Коджаманов, също е публикувана във въпросния брой на „Неделно утро", а по-късно е препечатана в редица български и европейски издания.

С много голяма степен на увереност може да се предположи, че разказът и рисунката в „Неделно утро" не само са били добре известни на Гео Милев, но и са му послужили като фактологическа основа, за да обрисува поп Андрей в последния му миг. (Несериозно звучи упрекът на Б. Пенчев, че авторът на една експресионистична поема не бил казал „всичко" за своя герой, както бил направил това Захарий Стоянов за поп Грую в „Записките".)

Не е отмината и крилатата фраза „Септември ще бъде май".

Та каква вина има Гео Милев, че някакви си партийни функционери след време са обявили, че техният СЕПТЕМВРИ не бил нищо друго, освен осъществен неговия бленуван МАЙ? Разбира се, че поетът е писал и мечтал за съвсем друг МАЙ, и то за целия свят.

Дали човечеството ще го доживее обаче, става все по-проблематично. Все още я има „мъртвата утроба" и „вековната злоба на роба". Само че сега е еднакво възможно хората да свалят на земята „небесния рай", но и да пренесат на небето „земния ад".

(За това говори в последното си интервю починалия неотдавна Станислав Лем.) Ето защо днес творби като „Септември" помагат на Човека да съхрани поне малко от последната си Надежда.

Проф. ИВАН ЦВЕТКОВ

С ПОГЛЕД КЪМ ЕВРОПЕЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА

В своето есе „Опит върху Чехов" от 1954 година Томас Ман изразява учудването си как е могъл един 30-годишен писател да проникне така дълбоко в психологията, в душевните терзания на 60-годишен застаряващ учен като Николай Степанович от „Скучна история", как е могъл да разкрие всичките му изповеди и страдания от това, че се е разминал с голямата обща идея на своето време и с младото поколение. Ние също се учудваме днес, когато се докосваме до творчеството на Гео Милев, как е могъл тъй млад, ненавършил тридесет години, да обхване със своя поглед толкова огромни духовни пространства в родината си и в Европа по време и след Първата световна война, да лансира толкова нови идеи, които биха могли да обновят българската литература и изкуство, цялостния ни духовен живот. Той е не само целият една пламенност, както го нарича Емил Верхарн при срещата им в Лондон, но и нещо много повече: — една рядка за времето си ерудиция, проницателност и далновидност, способност за най-точна и обективна оценка на културното наследство, една непрекъснато избликваща енергия за духовно творчество.

Гео Милев не робува на никакви пристрастия или предвзети идеи, той е напълно свободен дух. Въпреки че е смятан в някаква степен за последовател на Пенчо Славейков, на неговите новаторски идеи, които предизвикаха „дирене на нови художествени пътища и по-високи цели", той се противопоставя рязко на Боян Пенев и на неговите съмишленици да поставят автора на „Кървава песен" на първо място в българската поезия. „Въпреки пламенното желание на някои негови поклонници — пише Гео Милев, — той не

би могъл да бъде поставен над Яворова, нито дори над Ботйова или Вазова.

Но това не пречи на Гео Милев да цени високо значението на Пенчо Славейков за развитието на българската литература заради неговите естетически позиции или, както се изразява Гео Милев, „заради неговата естетическа проповед".

„Неговите естетически изисквания за по-съвършена поезия закърмиха цялата генерация по-млади поети, които дойдоха след него, за да възведат стиха и езика на българската поезия до абсолютно съвършенство, и това определя значението на Пенчо Славейков като втори етап в развитието на българската поезия — пише Гео Милев в своята „Кратка история на българската поезия" през 1925 г.

А оценката му за Вазов, за националното значение на неговата лирика, за мястото му в историята на българската литература, е уникален образец на проницателност, на зрелост на критическото мислене. В нея той се издига над всички свои съвременници — и над кръга „Мисъл" с неговата едностранчивост, и над марксическата критика в лицето на Георги Бакалов, с нейния догматизъм и ограничен кръгозор. Гео Милев е една от най-високите точки, един от най-високите върхове в развитието на българската критическа мисъл през 20-те години на миналия век. Можем да кажем, че той бе мярката, най-вярната перспектива пред нашата литература с усилията му да я обнови и издигне до равнището на най-развитите европейски литератури. Тази перспектива бе пресечена с неговото жестоко убийство и това се отрази трагично върху цялостното ни духовно развитие.

В този контекст бих желал да се спра на един цикъл от негови статии, написани през юни-юли 1921 година и публикувани в „Еко дьо Бюлгари". Те са писани на френски език и са преведени за тритомното издание на поета, изд. „Български писател", С., 1975. Тук се проявява „европеецът", творецът и интелектуалецът със широки европейски кръгозори, запленен от най-новите и най-дръзките художествени идеи на Европа.

Без да е изучавал специално науката „сравнително литературознание", и тук Гео Милев изявява висотата и зрелостта на своето критическо мислене.

Още в краткото въведение към цикъла от статии Гео Милев излага своя методологически подход към разглеждания проблем. „Родена и развита твърде късно, когато в средата на миналия век литературите на другите народи имаха зад себе си голяма и богата традиция — пише той, — българската литература е била предопределена, така да се каже, да започне и продължи развитието си не върху оригинален терен, но подпомагана от различни чужди литературни влияния." И той сочи редица примери от историята на европейските литератури. Много важно е продължението на тази мисъл: „Но това не означава, че българската литература е лишена от всякаква индивидуална красота, че тя е само имитация на чуждите литератури. Под чужди влияния в българската литература ние разбираме не литературните влияния в областта на идеите, но по-скоро влиянието на готови литературни форми, заимствани от чуждите литератури." И целият въпрос е в това, че българската литература е лишена от нормално непрекъснато развитие след попадането ни под османско робство, че редица предренесансови явления в нея или погиват, или се пренасят в други страни. Гео Милев обръща внимание, че през епохата на нашето Възраждане наблюдаваме преди всичко влияния от литератури, близки до нашата, близки до идеите и чувствата на българина през онази епоха. Когато говори за Любен Каравелов и Тарас Шевченко, той изтъква, че тези влияния се характеризират преди всичко със сродни елементи, с известна прилика между творческата природа на българския писател и тази на чуждестранния автор, който е упражнил влияние върху него. И пример за това, че той не преувеличава, не абсолютизира чуждите влияния върху българските писатели, са блестящите му разсъждения за поезията на Христо Ботев. Те са образец на проницателност и, бих казал, на гениалност.

„И все пак има един български поет, при когото не може да става дума за очевидни чуждестранни влияния: Христо Ботев... Всички творби на българския поет във всеки свой ред открояват ярки български черти и преди всичко една голяма индивидуалност.

Като поет Ботев извиква чувство за нещо съвсем оригинално. Така е с всяка творческа индивидуалност; дори ако един поет от този мащаб е повлиян от друг чуждестранен поет, следите от това влияние ще се заличат от многостранността и богатството на неговата собствена природа. Като всеки гений Ботев се влияе преди всичко от съвременната му българска действителност и от българската народна песен.

Естествено, Гео Милев започва с влиянието на руската литература върху българската. Това влияние той обяснява с културните отношения между България и Русия, които датират от много отдавна, с близостта между двата славянски езика, с историческите обстоятелства, които укрепват у българина особена вяра в мощта на големия славянски народ, с формирането на нашата интелигенция в руските учебни заведения — факт, подчертаван и от Пенчо Славейков, и от Боян Пенев. Основната мисъл на Гео Милев е формулирана така: „Може да се каже, че всеки български писател е започнал своята дейност от руската литература. Пушкин и Лермонтов са първите учители на всеки български писател, защото всеки интелигентен българин чете техните произведения от първия клас на гимназията."

От нашите писатели класици Гео Милев се спира главно върху творчеството на Вазов, като и тук наблюденията му са много прецизни и отмерени. Той говори за „пушкинския тон" в някои от поемите на Вазов, за благотворното влияние на Пушкин при описанието на природата, за романтичната страст и романтичния патос в южните поеми на Пушкин, за влиянието на Лермонтов върху любовната лирика на Вазов, за социалните мотиви у Некрасов, които в

една или друга степен подсилват социалната отзивчивост на нашия поет.

Още по-интересни са наблюденията на Гео Милев за осезателното влияние на руската поезия върху младото поколение български поети в началото на XX век. Става дума преди всичко за модерните руски поети Балмонт, Брюсов, Бели, чието влияние е най-силно в творчеството на Христо Ясенов, Емануил Попдимитров и особено у Людмил Стоянов. „Този български поет носи най-силния печат на руската литература; може да се каже, че той е израснал под сянката на руската поезия" — подчертава Гео Милев.

В областта на белетристиката руското влияние е разгледано по-сумарно, само с назоваването на някои български писатели като Алеко Константинов, Елин Пелин, Йовков и др. Но у Гео Милев срещнах за първи път конкретни наблюдения за влиянието на Леонид Андреев върху българския писател Владимир Мусаков, загинал по време на Първата световна война.

На голямото и благотворно влияние на френската литература върху нашата е посветена втората по ред статия от споменатия цикъл. „Няма съмнение — пише Гео Милев, — че след руската френската литература е упражнила най-голямо влияние върху нашата. Това започва с Вазов и продължава до наши дни, като се забелязва по-специално в младото поколение поети." Още в далечната 1921 година той изказва мисли за „могъщия призивен патос" и за „огнените акорди" в „Легенда на вековете" от Виктор Юго, които нашият национален поет е наследил и които отекват най-вече в „Епопея на забравените". Следват наблюдения за френското влияние в сатиричната и философската поезия на Стоян Михайловски, за новата френска поезия и очевидното ѝ влияние върху Димчо Дебелянов и Николай Лилиев. Гео Милев смята, че „тръпката на световното страдание" в поезията на Бодлер и Верлен намира най-силен израз у Яворов, който е наречен „най-блестящата проява на чистия национален гений". Поетите на

френския символизъм допринасят много за обогатяването на поезията на нашите модернисти.

Не е така обаче с присъствието на немската литература в нашия културен и духовен живот. Гео Милев е прав, когато започва с констатацията, че „въпреки голямото си богатство немската литература не се радва в България на такава голяма популярност както руската и френската литература". Тук централни фигури са Пенчо Славейков и в по-ново време Теодор Траянов и самият Гео Милев. Пенчо Славейков обогатява нашата литература с многобройните си преводи на немски поети, събрани в един том „Немски поети", 1911 година. Дълбокото му усвояване на немската култура и философия се отразява в „Островът на блажените" и в „Епически песни", „където поетът изоставя лирическия тон и минава към широки психологически концепции, нещо, което става често в неговата подчертано философска поезия". Най-силно е влиянието на философа Ницше и на лириката на Хайне, а по-късно и на някои от немските драматурзи.

Няма да анализирам подробно следващите статии за влиянието на английската, италианската и скандинавските литератури върху нашата литература и театър. Известно е в най-общи линии влиянието на Шекспир или Ибсен, на белетристи като Хамсун, на драматурга Стриндберг, превеждан и поставян в Народния театър от самия Гео Милев. Широкият поглед на Гео Милев върху европейските литератури проличава и от картината, която той разгръща на преводите от чуждите литератури у нас, както и на преводите на българските автори на чужди езици – един проблем, който е актуален и днес за дейците на българската култура. Той продължава да следи новите явления и новите идеи, които идват от Русия в областта на литературата и театъра. Той развива своите възгледи за връзките с европейските литератури и върху конкретен материал: как се превежда на български свободолюбивата лирика на Байрон, как е преведена и как е подбрана българската поезия в антологията на руския емигрант А.

Фьодоров „Антология болгарской поэзии". В полемиката си с Владимир Василев, новоназначения директор на Народния театър след превратата от 9 юни 1923 г., той изтъква преди всичко непознаването от негова страна на европейската драма и театър.

Цикълът от статии на Гео Милев за влиянието на чуждите литератури върху българската респектира със своята обективност и зрелост. Той олицетворява вечния устрем на българина към Европа и света, към богатствата и постиженията на европейската култура. И в същото време Гео Милев подчертава: „Да бъдем познати в чужбина – това не е само празно желание. То има по-дълбоки мотиви. В името на всеобщия мир, който всички желаем (това е казано след края на Първата световна война – бел. моя), ние искаме светът по-добре да познава нашите културни ценности и националната ни душа. В устрема към всеобщ мир ние трябва да се познаваме едни други."

Тези думи сякаш са казани днес.

И в този случай стигаме до една мисъл, до едно тъжно заключение: през май 1925 година бе убит не просто един от големите български поети. Бе убита душата на българския авангард, който предвещаваше европейско развитие на нашата литература и изкуство. Бе прекършен устремът на най-добрата част от нашата творческа интелигенция към новите върхове на европейската култура.

Доц. ВЛАДИМИР ЯНЕВ

НЯКОИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ СЪДЪРЖАТЕЛНО-СТРУКТУРНАТА ИРОНИЯ ПРИ КОНСТРУИРАНЕ НА АВАНГАРДНАТА ПОЕТИЧЕСКА СТРАТЕГИЯ НА ГЕО МИЛЕВ

Гео Милев е сред творците, които се съпротивляват на опитите да бъдат въведени в ясна и прозрачна перспектива на четенето им. Затова е и така упорито разчитан с надеждата, че ще се намери код за разбирането му. Неговият собствен творчески кодекс обаче не включва представата за такава надежда – целта на разрушаването на *„логични мостчета“*[1], на запращането на Бога *„мъртъв надолу // вдън вселенските бездни // беззвездни“* не е да се достигне до някаква висша логика, до нова и затова по новому заробваща йерархия. След като идеалът е *„Без бог! без господар“!*, ясно е, че на словото, на изкуството, на духовността изобщо се вменява мащабната цел да бъдат плуралистични, изменящи се, предлагащи различни прочити. Да посочим само перипетиите на рецепцията на „Септември“: от възприемането ѝ като реалистична и дори социалистически реалистична творба (Георги Бакалов, Васил Колевски), през системното обвързване на фактическото и фикционалното (Радосвет Коларов, Петър Велчев) до в известен смисъл игнориращите социалната ѝ мотивираност тълкувания на Никита Нанков и Пламен Антов. Четенето на същата поема през призмата на модернизма и експресионизма (Едвин Сугарев, Светлозар Игов, Иван Сарандев) задава други перспективи на многообразната до безкрайност семиотизация на „Септември“.[2]

Така или иначе: поставянето на творчеството на Гео Милев в историческите и културните определяеми на епохата отдавна ангажира усилията (и постиженията) на българските изследователи. Сега изясняването на така наричаната от пражките структуралисти „извънтекстова реалност“ (предшестващи знания и представи, обусловени от социалните и историческите норми, социокултурният контекст, породил текста и пр.) едва ли е най-главният кахър на „геомилевознанието“. Тази извънтекстова реалност е достигнала до колективната рецепция. Това, от една страна, е похвално, но от друга крие опасностите от създаване на устойчив и изглеждащ лесен за разшифровка код за възприемане на Гео Милев. Въпросът обаче не е в това, поетът да бъде подреден – този автор никога не е целял това; творчеството му е от такова естество, че е против подредбата. Той следва да е „надреден“ и актуализиран съобразно изис-

[1] **Г. Милев.** Фрагментът. Везни, г. I, кн. 4, ноември 1919; с. 96.

[2] Споменатите интерпретатори са публикували своите статии през различни години. Те са събрани в по-лесно откриваемите сборници от последните десетилетия: Българската критика за Гео Милев. Под ред. на **Ив. Сестримски,** 1971; Българската литературна критика за Гео Милев. Под ред. на **Г. Марков,** 1985; Гео Милев. Нови изследвания и материали. Съст. **П. Велчев,** 1989; Страници за Гео Милев. Творчеството на писателя в българската литературна критика. Съст. **П. Анчев,** 1992; Гео Милев. Място и роля в българската култура, 1993; Гео Милев – неудържимата пламенност. Нови изследвания. Съст. Г. Янев, 2001; Гео Милев – жрец на истината и свободата. Нови изследвания. Съст. **Леда Милева,** 2005; Гео Милев през погледа на българската литературна история и критика. Съст. Д. **Танев, Андр. Андреев.** 2005. Работите на един от споменатите автори, невключени в посочените издания, могат да се прочетат в **Н. Нанков.** (1) Гео Милев – шарлатан и шаман. Сп. Страница, 2002, № 1. (2) Баснята за блудния син: Гео Милев, европейският модернизъм и българската лява критика. Сп. Литературна мисъл, 2003, № 1–2. Вж. също и: **Св. Игов.** (1) История на българската литература, 2000. (2) Кратка история на българската литература. Посл. изд. 2005. **Ив. Сарандев.** Българска литература (1918–1944); т. I: 2004; **Н. Нанков.** В огледалната стая. Седем образа на българския литературен селоград. 2001. Като справочни източници от полза са **Е. Фурнаджиева.** (1) Гео Милев. 1895–1925. Био-библиографски указател, 1985. (2) Гео Милев (1895–1925). Летопис на неговия живот и творчество, 2005.

кванията за по-различно ниво на възприемането, стимулирано както от сложността на авторовите интенции и инвенции, така и от собствената ни индивидуална и колективна ситуация.

Върху подобни разбирания построих статията си за автора „Гео Милев и „Гео Милев" (Семиотика на музейното и художественото пространство)"[3], където едно от твърденията е, че при този автор ирониятa поставя под въпрос еднозначната определимост на текстовата структура. За да илюстрирам наличието на подобна съдържателно-текстова ирония, ще припомня манифестно изграденото „Възвание към българския писател" в списание „Везни", което завършва по уайлдовски парадоксално: *„Зная, писателю: ти си готов да се съгласиш веднага с всичко, що казах – и там е твоята гибел."* Акцентът пада върху нежеланието на авангардиста да се съгласява, съответно – да се съгласим „веднага" и „с всичко". Щом сме съгласни, значи сме мъртви. Несъгласен съм – значи съществувам!

Структурната ирония на Гео-Милевите текстове, тяхната своеобразна „игровост" е налице в почти всеки един от тях, независимо от жанровата му номенклатура. Тя е и в сблъсъка на символистични и експресионистични образно-стилови отрязъци в „Жестокият пръстен", и в антидискурсивната организация на „Експресионистично календарче", и в „авангардизацията" на фолклорното в „Иконите спят".[5] Да не говорим за статии като „Небето", „Фрагментът", „Против реализма", съставени от парадокси под обвивката на система, на „теория". В „Септември" съдържателно-структурната ирония е един от организиращите принципи на експресионистичната творба. Невиждането или несхващането на този принцип води до буквализиране на поемата, до неволните ѝ преводи в посоки, които не са ѝ вътрешно присъщи. Неотчитането на структурно-стиловата ирония от изследователите (често използвано и ефектно оръжие на Гео Милев при очевидния му преход от символизъм към авангардизъм) скрива обяснението защо той отрича традицията, защо предлага срещу сериозността и самоувереността ѝ, получила най-цялостен израз в постигнатото от символизма музикално съвършенство, вече лесно постижимо от читатели и епигони, „атоналността", „додекафонията" на своята поетика.

Естетико-теоретическите и художествените „удари на изненадата" се нанасят от Гео Милев със значителна доза ирония. Трагическа ирония – висшите художествени проявления на ироничното са от трагически порядък. (Когато се разрушава канонът, и причините, и последствията са принципно трагически – *Лъжа // е Виргилий"; Данте беше andante: // страх и терор без надежда. // Ний сме presto"; „Прекрасно: // но – що е отечество?"; „Ахил беше стар генерал // на Н. Ц. В. цар Агамемнон"* – не са просто акт на антиестетизъм, на затворена в своите рамки художествена революция!) Гео Милев борави с пряко посочвани и подразбиращи се исторически, митологически, културни парадигми. Те се преназовават, актуализират, техният класически сложил се и установен ред се престроява и разбърква. Достатъчно е да си припомним поне последната част на „Септември", където „безредието" е строго спазвано и разиграно на междутекстово равнище.[6] Но не само там – в цялостното творчество на авангардиста се появяват по-големи или по-малки фрагменти и детайли, спорадично, без ясно забележима или точно установима закономерност. Те подсказват, че поетът се стреми да създава непрекъснато нови ситуативно-образни контексти, да депрагматизира конвенциите. От-

[3] Публикувана в сб. Гео Милев - Неудържимата пламенност. Нови изследвания. Съст. **Г. Янев,** 2001, с известни корекции вж. във **Вл. Янев.** Българска литература след Първата световна война, 2002.

[4] **Г. Милев.** Възвание към българския писател. Сп. Везни, г. III, № 4 от 5.XI.1921.

[5] По въпроса вж. **Вл. Янев.** Фолклорно и авангардно. Размишления върху стихотворението „Змей" от „Иконите спят" на Гео Милев, 2005: // /Internet, bg/publish13/v_ianev/geomilev.htm

[6] Вж. в тази посока Кл. Протохристова. Несъвършени изречения, 1990: Литературни реминисценции и цитати в поезията на Гео Милев.

ново чрез доминацията на съдържателно-стиловата ирония!

Така се разширява хоризонтът на авангарда, усилват се до крайност бунтарско-разрушителните тенденции на новото изкуство. В известен смисъл това се разкрива в дълбоката книга на Мая Горчева върху „Иконите спят".[7] Според изследователката *„петте вариации на „Иконите спят" са режисирани в единна постановка"*, в тях е провокирано *„сценичното единство с прескока /.../ към далечни пространства, което дава право на възприятието да изживее лиричните образи като киноспектакъл"*; като именно чрез кинопохватите *„поетичното слово открива магиката на баладичните преображения, чудодейни в народната песен"*, за да се достигне до ефекта на пределната напрегнатост на всеки *„настойчиво фокусиран"* образ. Тук може да се добави, че подобна фокусировка е в духа на умишлено разбъркания пъзел (за да се разбие представата за подражателност), но при всички случаи подобен род удачни аналогии водят към времето, когато авангардизмът още не е разпознат като естествен модус на живота и изкуството. Тогава ферментират началата на тоталната цивилизация, която ще включва в себе си подлежащото на префункционализиране, а това означава — всичко или почти всичко. Това е време на разрушаване на действителните или въобразени граници във всички области — тогава у нас се осъзнава и *„генеративната енергия на фолклорното да провокира авангардистки форми на творене"*, което не влиза в неразрешим конфликт с младенческия блян на Гео Милев за излизане на българската литература *„вън от себе си"*[8]. Тогава Панчо Владигеров ще обяви, *„че творецът може да си набави от народното творчество онова, което дават и модерните изразни средства"*, тогава ще се осъзнае от художниците ни, че *„фолклорно-митологично и авангардно стават взаимозаменими в изказа на света"*. Тогава в танцовото изкуство на Мария Димова (блестящо представено от Константин Константинов в „Път през годините") ще се провиди, че *„езикът на родното е намерен тъкмо в авангардистката изразителност на жеста"*. Тогава предвестникът и участникът в поривите на новото създава дело, опитващо се да обедини *„всички изкуства, чрез които се изговаря творческият дух, изкуства, над които рефлектира аналитичната мисъл на Гео Милев и в теоретични разработки, и в оперативни рецензии, пък и в практиката му на режисьор и художник"*.

На този фон изследователката се стреми да разчете втората стихосбирка на поета, като заявява, че *„текстът на „Иконите спят" показва свят без икони — света на спящите икони"*. Недостатъчно — тук се показва бушуването, разбунтуваността на неиконичното! На „християнския" символизъм поетът противопоставя „паганистичния" авангардизъм, екстазно изразяващ действеното си, тоест „варварското", според експресионистите, ерудитство. Ценното в изследването на Горчева е, че то индиректно внушава идеи за колебателността на цялостния художествен текст на Гео Милев, включващ в себе си авангардистично претълкувания опит на първите български модернисти, на символистите, на философски и религиозни систематики. Тази колебателност обаче има своя стратегия. Същностна за нея (нека се върна към вече споменатата теза) е в съдържателно-текстовата ирония на Гео-Милевите подходи.

И точно тук си самозадавам въпроса, който отдавна ме терзае: не сме ли твърде осериознили автора, не сме ли го превърнали в педант, който се занимава само с високи материи, зад които очевидните гаври със сакралиите от всякакъв порядък някак помрачняват и се стаяват. Изкуството е територия на хомо луденса, да не забравяме това. На играещия, но не със стъклени перли творец! На изнамиращия (да си при-

[7] **М. Горчева.** „Иконите спят" от Гео Милев: превъплъщенията на модерната душа, 2006.

[8] **Г. Милев.** Посоки и цели. Сп. Везни, г. 1, 1919, № 2. Срв: *„Трябва българската литература – както всички други – да излезе вън от себе си, защото настава ера на пълното унифициране на изкуството: това е най-важният процес в историята на съвременното изкуство, българската литература не трябва и не може да остане изключение: тя трябва да унифицира себе си с другите литератури, трябва да достигне другите литератури. Това значи да напусне традицията на националното, съвременното, популярното; да престане да бъде битова литература."*

помним неговото *„аз изнамерих себе си най-сетне“)* нови виртуални реалности. Разбира се, това е игра, която (и Гео Милев е трагическо доказателство за това) съвсем не е безхаберна, която скъпо се заплаща. Ако ние лишим поета от радостта, от усмивката, от пародията и от гротеската, само посочвайки или систематизирайки ги, ще снижим напрежението на текстовете му единствено до относбата им с неговото наистина изключително противоречиво, жестоко време. Гео Милев е човек на идеите, но най-висша сред тях е идеята за свободата от всякакъв род конвенции. Революцията за поета винаги е конкретна, защото е текстова, защото я преправя, а и подиграва. Храбростта на преправянето и подиграването — в писмата до баща му — с Гьоте и с професорите; в творчеството му — с Ахил, Данте, Вергилий, не е разправа с класиката, а със съвременността. Тя затова е и храброст! Да отречеш хармонията и мъртвата поезия не е частен, само естетически проблем. Това е тотален проблем за отричане на лошата йерархия, на умъртвяваща власт. Да не забравяме, че имаме среща с анархист, с авангардист, в чиято система водеща е антисистемността. Деформативното начало не е формален, а структуро и духовно определящ акт, поразяващ не само стиховата, а екзистенциалната материя. Тук взирането и описването на отделни отрязъци е важно и наложително, но срещу *„страхотния марш на топора, ударил о кокал“* се воюва не само на конкретно историческо ниво. Тук не се разпопва поп само заради естетическия ефект. Тук има насмешка, ирония, гавра със закостенялата, с убиващата традиция от всякакъв порядък. Ще обърна внимание на една „грешка“: поп Андрей *„бързо нахлу“* въжето. Явно е, че го нахлузва, а не го нахлува. Но когато нахлува смъртта, това е без значение, от значение е нахлуването в територии, строго охранявани от триглавите Цербери на античовешката традиция. Стратегията на Гео Милев не е чисто естетическа, а насочена срещу ада, в който е превърнат човешкият живот.

СВИЛЕН КАРОЛЕВ

ГЕО МИЛЕВ И ЕРНСТ ТОЛЕР[1]

През последните две години от трагично прекъснатия му живот, период на стремително идейно-естетическо и художествено развитие, изпълнен с типичната за него трескава активност, Гео Милев отдава изключително внимание на творчеството и личността на немския писател експресионист Ернст Толер. Нито един български или чужд автор по това време не е обект на такъв съсредоточен интерес от негова страна, прераснал в творчески диалог, в който Гео Милев изявява разностранната си дарба на поет, преводач, режисьор, редактор и издател.

Той превежда широко известната навремето пиеса на Толер „Маса-човек“, пише и предговор към нея, а експерименталната му постановка на пиесата от края на април 1923 г. в театър „Ренесанс“ разбунва духовете сред софийската културна публика и предизвиква силен отзвук. По-малко от година по-късно той издава „Маса-човек“ като първи номер на Библиотека „Пламък“, снабдявайки я вече и с послеслов (където между другото погрешно е посочено, че пиесата е играна през май 1923 г.). Само ще спомена тук, че и двата текста — на предговора и послеслова — са малко известни и едва бегло са споменавани от отделни изследователи на Гео-Милевото творчество, въпреки тяхната идейно-естетическа стойност.

В кратко време той превежда и издава като номер трети на библиотеката хоровата поема на Е. Толер „Ден на про-

[1] Докладът е изнесен за първи път през ноември 2005 г. на юбилейна научна конференция, посветена на 110-годишнината от рождението на Гео Милев, организирана от секция „Нова и съвременна българска литература – Институт за литература – БАН“.

летариата", посветена на Карл Либкнехт, а във фаталния брой 7–8, 1924 г., на сп. „Пламък", където излиза поемата „Септември" и от който (след конфискацията от страна на полицията на предишния брой 6) рязко ескалира гонението срещу него от страна на властите, завършило с гибелта му, публикува в свой превод, придружен със специално написана за случая бележка представяне, „Позив" на „немския революционен писател". „Позивът" е обръщение „към работниците от цял свят (интернационала)", което авторът, току-що излязъл от петгодишен престой в затвора за революционна дейност, пише по повод 10-годишнината на „всесветската война". Гео Милев обявява също в бележката си към „Позива", че наскоро ще излезе и пролетарската трагедия на Толер „Хинкеман". Откъс от трагедията в свой превод, придружен с кратко представяне, Г. Милев е поместил вече в брой 2 на „Пламък", но цялостното ѝ публикуване в библиотеката си остава едно неосъществено намерение поради зловещото му убийство от страна на фашистките, по военному отлично организирани, но оказали се иначе... „неотговорни елементи" през 1925 г., жертва на които стават и редица други прогресивни български интелектуалци.

Тези факти говорят за силното му привличане към творчеството на немския експресионист. Но при Гео Милев, както знаем от контактите му с други известни имена на съвременната европейска литература и увлечението му по техните идеи и изяви, от особено значение е и притегателната сила на личността на Е. Толер, неговата драматична лична биография на писател и революционер едновременно. Той го вдъхновява с особеното съчетание на естетическите, гражданските и политическите си възгледи за големите проблеми на съвременността. Впечатлява го с позицията си за ролята на твореца в модерното изкуство, с отношението си към човека и човечеството, определяни и от двамата като крайна цел на творчеството на писателя, с гневното си отрицание на войната, от която сам Г. Милев се завръща страшно осакатен, с революционната си дейност и с мнението си за социалната революция и ролята на масите и на личността в историята... Гео Милев чувства много близък своя немски връстник и събрат по перо и открито му се възхищава. Името на Ернст Толер той чува за пръв път през 1918 г., когато е в Германия и сътрудничи на сп. „Aktion".

„Ернст Толер – пише Г. Милев в предговора си към „Маса-човек" – е едно от новите, но големи имена в днешната немска литература. Той е още млад – роден 1895, но имаше време да остави едно голямо име и в литературата, и в живота. Защото Толер е еднакво бележит както като човек на перото, така и като човек на делото. През революционните месеци в Германия (1918–1919 год.) той бе председател на Централния съвет на революционните комисари в Баварската съветска република (Мюнхен), а после – в редовете на баварската червена армия. След смазването на революцията Толер бе осъден на доживотен затвор. Той и до днес – вече 5 години – продължава да лежи в затвора, въпреки многото застъпвания за него – включително и това на Герхарт Хауптман. Затворническата килия е писателският кабинет на Толера; но затова пък може би плодовете на този писател затворник са доста различни от всички досегашни плодове на литературата... Неговите „Затворнишки сонети", неговите хорови поеми в памет на загиналите в германската революция („Ден на пролетариата"), неговите драми (...) – всички негови произведения са отражение на един силен борчески дух, крепен от дълбока философска мисъл, дух, който не иска да се предаде, въпреки насилието, въпреки ужаса на доживотния затвор."

Привеждам този дълъг цитат, за да се усети автентичното възхищение на Гео Милев, да се открои основата на неговата привързаност към делото и личността на немския писател. Нека добавя за фактологична пълнота, че на петата година Толер е пуснат от затвора, но след време, когато на власт идва Хитлер, емигрира. Завършва живота си със

самоубийство в Ню Йорк през 1939 година. Над неговия трагичен край светлина хвърля Иля Еренбург в книгата си със спомени „Хора, години, живот". „Помня Ернст Толер в Лондон – пише той, – който се задъхваше от мъглите и лицемерието; той не издържа живота в изгнание и се самоуби."[1]

Гео Милев стига до идеята да преведе и постави пиесата „Маса-човек", след като сам става свидетел на революционния кипеж по време на престоя си в Берлин през 1918–1919 г., и пресъздава впечатленията си от бурните събития и въстанието на спартакистите в своите „Грозни прози" и „Експресионистично календарче за 1921". Успоредно с това е оформял и своите театрални възгледи, зародили се още навремето в Стара Загора, за което свидетелства статията му „Театрално изкуство", увличал се е по експерименталните постановки на известния немски съвременен режисьор Райнхард и е изучавал неговата театрална теория. Непосредствено след своето завръщане в България, решил с типичните за него плам и всеотдайност, характеризиращи всяко негово начинание, да се посвети на театъра, той поставя в Народния театър „Мъртвешки танц" от Аугуст Стриндберг.

Друг важен факт от творческото и личностното развитие на Гео Милев, преди да се заеме с „Маса-човек", е неговото прочуто „Възвание към българския писател", посрещнато с изненада от кръга около сп. „Везни", в което той формулира дефиницията си за целта на литературата – човека и човечеството, оказала се обединяваща го с възгледите на немския му събрат по перо. Георги Цанев с основание смята, че „Възвание към българския писател" е убедително свидетелство за новите позиции на Гео Милев по основните естетически и обществени проблеми на епохата, в която живее.

От гледна точка на естетиката и поетиката на експресионизма, които Гео Милев приема съвсем млад за свое

[1] И. Еренбург. Хора, години, живот. С., 1966, с. 72.

творческо кредо, пиесата на Толер му е близка с отказа на автора да изобразява действителността за сметка на нейното изразяване, със съзнателното отхвърляне на уподобяването ѝ, за да бъде максимално откроена експресивността на авторовата идея. Акцентът тук е върху духовната същност на драматическия конфликт и борбата на идеи, а не върху противопоставянето на индивидуалности и характери. По замисъл ритъмът е от фундаментално значение за художественото въздействие на всички нива – от идейното послание до езика на пиесата. Основният естетически и художествен принцип – експресията – се долавя още в заглавието „Маса-човек", с това необичайно тире, разделящо, противопоставящо, откъсващо масата от човека. От обикновен препинателен знак, тирето е натоварено с концептуални характеристики, превърнато е в носител на смисъла, както често е и у самия Гео Милев.

Пиесата на Толер е за конфликта между, от една страна, обективно назрялата и събрала мощ сред масите обществена идея за премахване на социалното потисничество по революционен път и, от друга – индивидуалния възглед у конкретната личност за неприемане на насилието, което тази идея потенциално носи в себе. В този смисъл основно в творбата на Толер е мирогледното противоборство между неизбежното и неумолимо като стихия дело на масите, което е двигател на социалния живот, и мнението на една отделна личност за неприемливата от хуманна гледна точка цена за неговото осъществяване. Верен на експресионистичните си разбирания за доминиране на изразяването над изобразяването, авторът съзнателно лишава от индивидуални характеристики героите си (без това да се отнася за главната героиня), за да бъдат ярко откроени експресията на идеите и идейният конфликт. Поради това по замисъл в пиесата е подчертана художествената условност, която улеснява и засилва въздействието на този конфликт и служи, образно казано, като улей, по който той, неотклоняван от несъщест-

вени детайли, буквално да връхлети върху публиката.

В „Писмо до режисьора" при поставяне на пиесата му в Германия, Толер пише, че тъй като образите на героите без Соня са лишени от индивидуални черти, то единственото реално нещо в драма като неговата е „само душевното, само духовното дихание". Той изрично подчертава, че се е стремял към създаване на политическа драма, дело на писател, който „чувства отговорност за себе си и за всеки свой събрат в човешкото общество". Толер откроява идеологическата и политическата същност на своята пиеса още в посвещението — „На пролетариите", и в мотото в стихове (цялата „Маса-човек" е в стихове):

Всесветска революция
Родилка на новия размах
Родилка на новите народни общества
Пурпурен свети века
Кървава заря на виновност
Земята се кръстосва

Пиесата освен политическа и идеологическа насоченост има и философски подтекст, който придава мирогледна и художествена дълбочина на тази актуална в обществено-исторически смисъл творба и доизяснява десетилетия след създаването ѝ причините за интереса към нейното поставяне в различни страни на Европа. Философският проблем за борбата между масата с нейната мачкаща като валяк безмилостна воля за дело и човека с присъщите му ранима етика и стремеж към хуманно устройство на битието е разрешен от автора с гибелта на човека. Той е слабият, уязвимият в този конфликт и затова загива. Но като отдава дължимото на неудържимата, справедлива в устрема си маса, Ернст Толер същевременно изразява и внушава чрез образа на Жената дълбока любов и симпатия към човека, към неговата етична непримиримост и жертвоготовност,

стигащи до богоборство в името на един нов морал в бъдещото обществено устройство, в името на другите, на човечеството. Жената, по думите на Безименния, който олицетворява масата, е „дошла в живота твърде рано", когато „още няма човек", когато идното хуманно човешко общество изглежда още безкрайно далеч. Поради това масата оцелява въпреки всичко, макар и революционният ѝ порив да е смазан с кръв, а Жената, човекът загива...

Дори и от позицията на този обобщаващ поглед, който няма за цел да изчерпи идейно-естетическите и художествените характеристики и качества на „Маса-човек", ми се струва, че не сме вече далеч от отговора на логичния въпрос: Защо Гео Милев превежда и поставя пиесата на немския драматург и писател? Без да се впускам в подробни паралели, ще отбележа, че между „Маса-човек" и бъдещата поема „Септември" на Гео Милев има редица сходни черти, които засягат както проблематиката, така и характера на драматическия конфликт. На драматическия, а може би — на поетическия, защото, както посочих, „Маса-човек" е писана в стихове, а и двете произведения, и пиесата, и поемата са експресионистични драматически поеми в своята същност.

Но преди да продължа със сходствата, нека да откроя и очевидните различия — топонимната и историко-хронологичната точност на опоетизирането на въстанието в поемата „Септември" на фона на „Маса-човек", където революцията, съзнателно лишена от много от своите фактологически характеристики, би могла да се случи не само в Германия, но и другаде в разбунена Европа на XX век.

И в двете произведения присъстват революционната атмосфера и нейният основен носител — разбунтувалите се, обладани от идеята за предопределеното си дело гневни маси, устремени към премахване на социалното потисничество. И в двете творби има по един главен герой — Соня и поп Андрей, които, съпоставени с безименната маса, прите-

жават своите индивидуални отлики и черти — име, белези на досегашния си живот, изявяват се като личности със своите възгледи не само за случващото се в момента и далечната перспектива пред делото на революцията, но и преди всичко за смисъла на човешкия живот. Срещу революцията са силите на аморализма, мракобесието и потисничеството, гротескно „загрижени" за отечеството в опасност, които безмилостно леят реки от кръв в стремежа си да запазят социалното статукво. И двамата главни герои от социални бунтари се превръщат в богоборци в един момент на трагично търсене на нов морал, на нови скрижали за бъдещото човечество. И двамата накрая загиват, не отстъпили от своя идеал, а масата, макар и удавена в кръв, все пак оцелява. Идеята, че в бъдеще на земята ще има рай, и извисяващата вяра в него присъстват откроващо се в двете творби, при това на едно и също място — в самия им край.

Гео Милев поставя пиесата новаторски при трудни условия — в един дъсчен, паянтов квартален театър, с актьори, повечето нешколувани, които не оставят име, с изключение на Вела Ушева (бъдещата съпруга на Ангел Каралийчев), и с участващи в колективния образ на масата хористи от партийния хор „Георги Кирков", които се явяват на сцената в работническите си костюми. Техническите и финансовите средства са крайно ограничени, но ангажираните с представлението работят с огромно желание, заразени от Гео-Милевия неизчерпаем творчески плам и ентусиазъм, както свидетелстват спомените на Вела Ушева и други участници и съвременници.

Успехът на постановката е спорен — очевиден за някои, отразен в част от отзивите в печата, но и несъществуващ според други, за които представлението е провал. Интересът очевидно е бил значителен и на някои от репетициите е идвал Христо Смирненски, а в залата по време на трите представления са присъствали и други, предимно леви интелектуалци. Голяма част от публиката е била от работници.

Критическото възприемане, както може и да се очаква в този период от следвоенното ни историческо и културно развитие, характеризиращ се с остра политическа и идеологическа борба между буржоазията и пролетариата, включително и в полето на културата, неизбежно е било белязано с идеологизиран естетически подход и разделение на тази основа на лагери „за" и „против", но, справедливо е да отбележим — не изцяло и безусловно. И пиесата на Ернст Толер, и постановката на Гео Милев са изисквали сериозно естетическо отношение и поради това, за тяхна чест, идеологическата принадлежност на критиците не е била определяща. Георги Бакалов например не одобрява постановката, подобно на други автори на отзиви в печата за това представление извън средите на левите интелектуалци като И. М. Даниел и Сирак Скитник, които, особено първият, критикуват Гео Милев от професионални позиции, но обективно подчертават и положителното в спектакъла — играта на Вела Ушева, за която не пестят комплиментите си.[2]

Сам Гео Милев е бил наясно за себе си с резултата от постановката на сцената на театър „Ренесанс". В послеслова към изданието на „Маса-човек" в Библиотека „Пламък" той подчертава несъвършенствата на спектакъла в ансамблово и техническо отношение, характеризира собствената си режисьорска работа като „един тежък опит да се направи театър без средства — човешки и технически".

Убеден съм, че при тези условия някои ремарки на Ернст Толер в пиесата му са били просто неизпълними от постановъчна гледна точка, например:

[2] Вж: Бакалов, Г. Ернст Толер. Маса-човек. – Нов път, I, 1924, №14, с. 438-439; Даниел, И. М. Две театрални престъпления. – Хиперион, 2, 1923, №3, с. 179–185; Сирак Скитник. Masse-Mensch. – Слово, 2, №312, 28 апр. 1923, с. 4.

„Мълчание иска тежко да падне над залата“
„Тишина тръпне в треска“
„Тишина залита в шемет“
„Тишина се разпростира нежно около жената“
„Тишина се люлее“ и т.н....

Но самокритичен към собствената си постановка, Гео Милев няма никакви колебания за достойнствата на пиесата – за него тя „със своя сбит ритъм и картинно напрежение съдържа едва ли не всички елементи за подавляющ сценичен успех“. Сюжетната връзка на пиесата на немския експресионист с действителните революционни събития, философско-социалната и екзистенциалната ѝ проблематика, характерното съчетание на „сбит ритъм и картинно напрежение“ – колко близко е всичко това на Гео Милев, към което той се стреми и в теоретическите, и в художествените си творби, в цялостната си пламенна духовна дейност, за да се излее в шедьовъра му – поемата „Септември“. В този смисъл неговото възприемане на пиесата „Маса-човек“, многостранната му целенасочена работа на преводач, автор на текстове към нея, постановчик, редактор и издател е несъмнено белег на неговото идейно-естетическо развитие и определяне в идеологически и политически смисъл и явно творбата на Толер е важен етап по пътя му на ляв интелектуалец и бунтар, воюващ със социалната и духовната действителност в България, път, който скоро ще го изведе и до трагичния му край. В средите на тесняците социалисти, където случайни и непроверени хора трудно са проникнали, ангажираността на Гео Милев с комунистическите идеи в този последен период от живота му е била факт, вън от съмнение, известен отдавна и анализиран неведнъж от литературно-историческата ни наука. В краткия си отзив за постановката на пиесата например, корифей в комунистическите интелектуални среди като Тодор Павлов пише за „режисировката на др. Г. Милев“. За образования читател това „др.“ тук не се нуждае от повече коментари.[3]

На този фон на разсъждения, литературоведските опити през последните петнадесетина години след 10 ноември 1989 г. да се естетизира и същевременно деполитизира и деидеологизира Гео-Милевото радикално самоопределяне в последния етап от живота му, когато поставя „Маса-човек“ и създава „Септември“, да се изолира неговото бунтарство единствено в областта на естетиката и поетиката, на художествените търсения са некоректни и несъстоятелни от научна гледна точка. Тъжно е, че убийците му се оказаха и негови проникновени „критици“ и не си позволиха лукса да го оставят жив. Задействаното съдебно преследване срещу него заради „Септември“ и евентуалното му тикване в затвора, готвената му бъдеща участ, подобна на Ернст Толер, намери типично по нашенски своето решение по бързата процедура в този мрачен период от националната ни история.

Но казаното тук съвсем не означава, че съдбата на Гео Милев щеше да бъде лека, ако бе доживял 9 септември 1944 г. и годините на догматизма и естетическия нормативизъм. За него, най-яркия ни модернист и авангардист, поставен в рамките, стегнат в обръча на наложени граници и условия за творчество, това би било също неминуема гибел, макар и духовна. Проявите на неговата белязана от гениалността пламенна личност, краткият му, подобен на изгарящ метеор път в българската култура, оставил ни изключително духовно наследство в различни области, неминуемо навеждат на мисълта за евентуалната му бъдеща нерадостна участ.

Интересно и показателно е, че когато е подготвял своята писмена защита за процеса, заведен срещу него след публикацията и инкриминирането на поемата „Септември“ по повелите на „фамозния Закон за защита на държавата“,

[3] П-в (Павлов, Т.). – Младеж, №51,10 май 1923, с. 5-6.

Гео Милев изписва в ръкописните си бележки и името на Ернст Толер. В тях той търси подкрепата на неговия жизнен пример, аргументира се с личната съдба на немския писател и революционер, когато замисля и гради своята защитна теза, че углавното преследване срещу него е първото съдебно дело от този род – заради поетическа творба, което представлява съдебен прецедент, че „никой не осъден за поезия" (правописът е запазен), че на съд са били „Викт. Юго, Толер, Уайлд, Верлен, но не за поезия". Той, блестящият интелектуалец с европейско образование и манталитет, някак си наивно от днешна гледна точка смята, че казусът би представлявал „голям въпрос за съда". [4] Но не и за българския съд в онези години, както се оказва...

В началото отбелязах, че освен „Маса-човек" Гео Милев превежда и други творби на Ернст Толер – хоровата поема „Ден на пролетариата" и „Позив към Интернационала". Заглавията на тези произведения на немския експресионист говорят сами за идейната им определеност и насоченост. В случая важно за темата на настоящото изследване, посветено на творческия диалог между двамата писатели, е, че Гео Милев пресътворява и тях на български език. В „Позива", появил се именно в съдбоносната книжка 7–8 на сп. „Пламък", където е публикувана и поемата „Септември", Е. Толер призовава пролетариата да се „събуди", „съедини" и „изкопае нови основи" на живота, но го и укорява, упреква мъжете и жените на народа, че са допуснали изобщо войната, не са ѝ се противопоставили и така са станали „жертва на бляскавата лъжа и на жаждата за злато, облечена в мантията на патриотически фрази". Както в пиесата „Маса-човек", така и тук Толер съвсем не е безкритичен към масата, към нейния исторически обективно предопределен, могъщ, но безличен поход. Човекът, отделната ярка извисена личност, вибрираща в общия колективен устрем, вдъхновена от мощната енергия на разбунените тълпи, осветява пътя на масата, придава духовни измерения на делата ѝ. Сходен е подходът и на Гео Милев, който в „Септември", при цялото му възхищение от масата, въвежда елементи на гротеската в нейния страховит колективен образ, на чийто фон поетът монументално откроява личността на поп Андрей – „велик, / сюблимен, / непостижим!"

[4] Фурнаджиева, Е. Гео Милев (1985–1925). Летопис на неговия живот и творчество. Пловдив, 2005, с. 211 (факсилиме).

В статия за пиесата „Маса-човек", публикувана през 1922 г., т.е. година преди превода на Гео Милев, авторът Иван Перфанов закономерно повдига един от основните въпроси, които извиква творбата:

„Не е ли страшно тъмен, бих рекъл невъзможен, пътят на масата без интелигенцията?

Не е ли безмилостно самотен, почти безжизнен пътят на интелигенцията без масата?" [5]

Отговор на този фундаментален проблем в историята на човечеството по свой начин дават и Гео Милев, и Ернст Толер – със своето творчество и с цялостното интелектуално, социално ангажирано и хуманистично излъчване на техните личности, включително и в задочния им диалог, на който са посветени тези редове. Убеден съм, че отговорът, който ни е оставил Гео Милев, е по-талантливият и само националната му принадлежност към една литература с тесни езикови рамки като българската все още пречи името му да се въздигне на своето заслужено достойно място – сред най-големите литературни постижения на експресионизма в Европа.

[5] Перфанов, И. Ернст Толер – Masse-Mensch. – Златорог, 3, 1922, №7–8, с. 509–511.

ПЕТЪР КАРААНГОВ

ЕДНА ПОЛСКА СТУДИЯ ЗА ГЕО МИЛЕВ

Ще започна с уговорката, че не си поставям задачата да говоря за писаното за Гео Милев в Полша през последните пет десетилетия, а още повече – преди това, тъй като не разполагам с достатъчно информация. Ще напомня само, че в голямата антология на Анна Каменска и Анатол Стерн „Земя гореща", издадена във Варшава през 1968 година, започваща с „Хаджи Димитър" на Христо Ботев и завършваща с Ваня Петкова, няма преводи на Гео Милев. Нямам обяснение на този факт, при положение че още през 1954 г. Северин Поляк превежда и представя поемата „Септември". Трябва да спомена, че през 1997 г. авторитетното издателство „Видавництво литерацке" в Краков издава малко, но изящно томче на големия наш поет, под заглавие „Поеми и лирична проза". Изборът, преводът и послесловът са на известния приятел на нашата литература и култура Войчех Галонзка. В послеслова си Галонзка пише: „Трудно можем да се освободим от усещането за бурна спонтанност и взрив от емоции, които оставят у нас творчеството и биографията на Гео Милев. Неговият живот и делото му се движат между поредица от натрупващи се идейни и емоционални крайности, които не ни позволяват да очертаем еднороден и статичен портрет на този неспокоен дух в българската поезия, който е искал да бъде съвест на народа и морален законодател от негово име, програмист и корифей на литературата, критик и поет, издател и меценат, преводач, художник, режисьор и театровед..."

Това, с което искам да ви запозная по-подробно, е една академична публикация от професор Тереса Домбек-Виргова, дългогодишна преподавателка по българска литература във Варшавския университет.

През 90-те години на миналия век Варшавският университет публикува в отделни сборници рефератите от научните симпозиуми, които факултетът по полонистика и приложни обществени науки организира периодично на терена на университета. Симпозиумът „Категорията свобода в славянските култури" се е състоял на 8–10 ноември 1994 година. Това е четвърти симпозиум от цикъла, посветен на културните категории, функциониращи в областта на славистиката.

Рефератите в този сборник засягат избраната проблематика и тема по материали от различните национални култури и литератури (полска, руска, украинска, чешка, словашка, хърватска, сръбска, българска и македонска). Те се отнасят предимно за явления от XIX и XX век, но засягат и далечното минало – литературни текстове и исторически факти, както и най-нови и актуални социологически изследвания. Редактори на тези сборници са професорите от Варшавския университет Тереса Домбек-Виргова и Анджей Маковйецки, които участват и като автори в сборниците. Проф. Виргова в трите сборника, с които аз разполагам, участва като автор със следните три теми: „Утопията за свобода на Гео Милев" в сборника „Категорията свобода в славянските литератури", 1994, „В аквариума на Константин Павлов", в сборника „Категорията зло и добро в славянските култури", 1994 г., и „Народните светци в „Епопея на забравените" на Иван Вазов" в сборника „Образът на глупака и безумеца в славянските култури", 1996 година.

Нас ни интересува тук споменатата в началото студия на проф. Тереса Домбек-Виргова, отнасяща се до Гео Милев.

Искам да направя една уговорка. Не съм литературен изследовател и не се наемам да утвърждавам или опровергавам постановките на именитата авторка, която във Варшавския университет се ползва с изключителен авторитет

на учен. Искам да кажа обаче, че съм дълбоко респектиран от нейното име и личност, познато у нас и в родината ѝ като име на високоерудиран изследовател, учен – българист и славяновед. Проф. Виргова отлично познаваше историята на новата българска литература, следеше отблизо творческите прояви на съвременните автори, анализираше процесите, тенденциите и явленията в тези прояви, активно превеждаше най-изтъкнатите автори, с някои от които бе в близки приятелски отношения. Преживяла дълги години у нас като преподавател в Софийския университет по полски език, тя е автор на една от първите истории на българската литература, издадена в началото на 70-те години във Вроцлав. Освен като славяновед-литературовед тя бе свързана с България и емоционално – обичаше България, отлично познаваше нашия език, литература, история, обществен живот, вълнуваше се от всичко, което се случва у нас – и в миналото, и в най-новите времена.

Студията ѝ „Утопията за свобода на Гео Милев" представлява интерпретация на творческия път на Гео Милев, съотнесен към родния му културен контекст, която, по думите на самата авторка, прави тази интерпретация малко едностранчива. Навярно защото творчеството на Гео Милев не може да бъде откъснато от контекста на европейския, и по-специално на немския експресионизъм, станал израз на духовната, социалната, нравствената и културната криза в Европа след Първата световна война, предизвикваща философски и естетически възгледи за залеза на европейската художествена и цялостна ценностна система. Ето защо авторката анализира особеностите в творческия път на Гео Милев на фона на „литературно-културната ситуация и мястото в нея и на литературния европейски авангард".

Авторката обръща внимание на това, че десетилетието, в което се случват най-големите творчески изяви на големия наш интелектуалец, е бурно, наситено с изключителни историко-социални движения, борби, събития – двете балкански войни, Първата световна война, революцията в Русия, призоваваща развита индустриална Европа към радикална промяна, събития, които засегнаха и промениха, или по-точно определиха личната съдба на големия поет. Без да се увлича в биографични екскурзии, проф. Домбек-Виргова споменава биографични факти, които влияят върху формирането и развитието на неговия млад талант – по-специално студентството му в Лайпциг – за разширяването на общо художествени и конкретно литературни интереси – първите преводи на Бодлер, Маларме, Верхарн – поетите, които авангардът в Европа признава за свои предшественици. Пребиваването му в Германия (Лайпциг) му дава възможност за пряк контакт с кипежа на новите художествени движения, обусловени от търсенето на промяна в художествения и социалния мир, след банкрута на хуманизма в XIX век, при залеза на духовността под грубия натиск на нелепата, свирепа, върховна реалност. Тук Гео Милев намира връзка с „младите" от поколението на Пенчо Славейков, които след краха на ценностите от Възраждането първи противопоставиха на историческия порядък един метафизичен порядък, като идентифицират етиката с естетиката.

„За дошлия от една културна периферия, живеещ още с мита за Европа, кризата на европейската култура се нарича американизъм. Заливащият стара Европа американизъм – както пише през 1914 г. Гео Милев до баща си – е материалната наука, практичното, техниката, машинарийството, фабричният черен дим, с една дума, заникът на духовния елемент, унищожаван от материалистичната реалност."

Тереса Домбек намира, че индустриалната заплаха става постоянен компонент в поетическите образи на Гео Милев – всемогъщество на парите, контраст между света на буржоите и на нищетата, фалшива демокрация, опираща се на насилие.

Известно е, че в пламъците на Първата световна война изгарят много от илюзиите на интелектуалните кръгове в

търсеща Европа – светът на сигурността, за който пише Стефан Цвайг в знаменитата си книга „Светът от вчера", е разрушен. „Реалността излезе много по-могъща, отколкото можеше да се вярва", пише Гео Милев до Николай Лилиев. Тереса Домбек подчертава, че в това писмо Гео Милев решително отхвърля поезията на „големите идеалисти" – модернистите второ поколение, които наричат себе си символисти, отхвърля тяхната импресионистично-лирична поезия. Но в писмото си от 21 май 1917 г. до Николай Лилиев Гео Милев има предвид разрушаването от войната на личностното „аз", унищожаването и разрухата на достойнството на личността. В много от творбите си по-късно Гео Милев утвърждава това чувство за могъществото и вездесъщието на злото. Тереса Домбек смята, че разпадът на моралния ред след войната е главна тема на цялата българска литература от това време, но че като цяло тя, българската литература, остава далече от експресионистичната картина, рисуваща човека, заблуден в непознаваемия свят, обсебен от ирационалното зло.

При нарастването след войната на антибуржоазния анархизъм в тези трескави години, люлеещи не само България и Русия, но и Европа, е невъзможно да се избяга от въпроса: обновление на хуманизма ли вещае революцията или неговия окончателен крах? За Гео Милев втората теза не е била приемлива и авторката обяснява това с доминирането на хипнозата от развихрилата се революция. Оттук Тереса Домбек прави заключението си: „казано опростено, Гео Милев доизгражда своята ценностна система в светлината на двата големи мита от началото на XX век – мита за заника на Европа и мита за революцията. Като при това следвоенното творчество на поета може да се третира като адаптиране за домашни условия постулатите на немския експресионизъм". Затова Домбек-Виргова подчертава голямата роля на пребиваването на поета в Германия за лечение след тежката рана, получена край Дойранското езеро през

Първата световна война. „В експресионистичен Берлин поетът намира образци, които следва и популяризира в своето списание „Везни" – единствен програматор на раждащото се в България авангардно движение. Програмата на новото изкуство авторката свежда до няколко точки: първо – творецът, скъсвайки с подражателното изкуство, се освобождава от оковите на материалното и става пълномощник на абсолюта. Второ – той е длъжен да провъзгласи новата духовност, да открие етически обусловения човек, който ще разшири своето аз до границите на човечеството и вселената. И трето – новото изкуство е експресия на душата на света, разбирана като цел и идеал на човечеството (Съчинения, том II, 177–179). Истинската история се развива в „борбите на човешкия дух. Борби със себе си, борби за завоюване на хармонията, за сливане с Бога". Тук се долавят контурите на историографията на българските „млади", на вярата в мисията на великата личност, в еволюцията на духа, на стремежа към хармония и морален ред. Гео Милев поставя знак на равенство между естетиката и етиката и изгражда цялата си програма върху изключителната неограничена свобода на творческата личност. Дискусията около ролята на твореца в създаването на новото изкуство, подчертава Тереса Домбек, не е в абстрактните понятия, а в конкретната реална действителност, характерна с определени условия относно практическото приложение в духовния живот. В новото списание на Гео Милев „Пламък" 1924–1925 г. Тереса Домбек намира, че проблемите на изкуството са изместени от борбата с тоталитарния режим след септемврийските събития. Независимо от всички белези на политизиране обаче, Тереса Домбек намира, че списанието не признава наличието на граница между морала и политиката, като проповядва вярата на редактора му в моралния дълг на твореца. Така той прави от „Пламък" трибуна на съвестта и воден от убеждението, че свободата е най-висша ценност, клейми и громи насилието, следвайки импе-

ратива за любов към ближния. Тук авторката цитира Мильо Касабов – бащата на Гео Милев в „Гео Милев. Живот и творчество": „И когато всички поети и писатели отидоха на страната на властващите, за да получат щедри синекури и облаги, Георги отиде по пътя на страданието на страната, на народа. Той беше справедлив, милозлив и вярваше в доброто, и очакваше блажения земен строй, ако и да не беше от организираните работници, ако и да не беше комунист."

Тази морална характеристика на бащата обяснява важни особености в творчеството на поета. Светът е човешки пъкъл, свят дегенерат, скъсал с природата и Бога. (Виж „Експресионистично календарче, 1921" и поемата „Ад".) Работникът е хиперболизиран до чертите на мъченик и светец. Авторката третира богоборчеството на поета, като го свежда до обвинението към Бога за нечувствителност към хорските страдания. Детронирането на целия пантеон богове тя разбира като алегория за гибелта на стария свят, но революцията е осветена с кръст. Тук Тереса Домбек намира разлика между пролетарските поети и Гео-Милевата революционна стихия – тълпата е безформена маса („Септември"), изтерзано човечество. „Докато пролетарските поети получават литературните си теми от победилата революция, Гео Милев прави това от победената революция, смисълът на която е да бъде изкупителна жертва в осъществяване на най-висшите етични ценности – похода на разгневените маси към небето или щурма на справедливите пак към небето."

Тук ще цитирам изцяло един съществен в съдържателността си възглед: „В унисон с духа на епохата у Милев тази универсална символика, която заедно с народната символика е изграждала „вторичния речник" на българската литература, е особено сгъстена и изпълнява ролята на основен носител на оценъчност. Повтарящите се образи на милосърдната Богородица, на разпнатия Христос, Голгота и Апокалипсиса, възкръсването на Лазар или Обетованата земя служат за класифициране на новия исторически опит и също както в творчеството на новия европейски авангард придават на революционната утопия смисъл на етичен мит. Споменатото вече „Експресионистично календарче" или фрагментите от цикъла „Грозни прози", 1924 г., както и преводната антология „Кръщение с огън и дух", 1923 г., са изразителен пример за преживяване на революцията като пречистващ акт, отварящ пътя към самоспасяване на човешкия род."

По-нататък Тереса Домбек разнищва и доразвива по-подробно отношението на Гео Милев към християнската мисъл и мислене, като подчертава, че в зрялата си публицистика (навярно под влияние на анархизма) той многократно се връща към спора с религията. Защото още като студент през 1914 г. в Лайпциг води епистоларен спор с баща си, в който става дума за предотвратяване на Исусовото милосърдие (макар още в ранни години да търси в Библията потвърждение на правото на човека на свобода): „Ядката на Христовото учение е: човек е слаб да живее сам, затова има нужда от чужда помощ... Дай сърцето си на мене, иначе ще ти го откраднат... Или дяволът ще ти го вземе, или Исус... Но нали на човека е дадена собствена воля, която да му бъде кормило? Е, Исус иска това кормило да бъде в негови ръце. Защо съм тогава аз?... Църквата санкционира злото поради липса на вяра в човека: Човекът от памтивека е зъл. Свободата на избор между добро и зло се свежда до моралната отговорност на личността."

Така Гео Милев проектира царството Божие на земята. Това той прави в кръга на неясни и противоречиви универсални ценности – човешко братство, всеобщо равенство, духовна свобода. Така той създава една етична утопия – всяко ограничение на свободата заплашва същността на духовното. Премахването на ограниченията освобождава етичния човек.

Събитията от 1923–1925 година създават по-реална основа от метафизическите спекулации за мост между изключителния аз и колектива. Цялата интелигенция се убеж-

дава в окончателното разрушаване на идеалите на националното възраждане. Аналогията между социалната и народната революция дава на поета изходна точка към диагнозата за краха на интелигенцията и към отхвърляне на индивидуализма за сметка на колективното поведение. Поетът смята 1923 г. за преломен момент в „пробуждането на народа", в еволюцията от „стадо" в „народ" и обявява поражението на индивидуалистичното „аз", което трябва да се претопи в „майката-народ" (Гео Милев, Полицейска критика. Списание „Пламък", брой 7–8). Тереса Домбек смята, че може много да се говори за сложното отношение на Гео Милев към националните традиции. Тя намира, че разплащането на поета с миналото никога не засяга националните авторитети.

След войната, завършила с национална катастрофа за България и увеличила въпросите за смисъла на националната идеология, Гео Милев не може да намери един-единствен отговор. Но поемата „Септември" и публицистиката в „Пламък" дават основание да смятаме, че след 1923 г. и след актуализирането на националните митове отказът от националния дълг става невъзможен. Последните броеве на списание „Пламък" са своеобразен коментар към поемата „Септември", тъй като в тях Гео Милев говори с езика на националните идеолози от XIX век, които делят националната общност на народ и потисници. Двойственото отношение към традицията – отречена, но и видяна като образец през призмата на мита, намира свой дословен израз в отвореното писмо на поета до господин Борис Вазов, брат на големия национален писател. В това писмо авторката намира, че апелирайки към съвестта на управляващите, редакторът на „Пламък" се позовава на ценности като дълг, труд, порядъчност, добро, любов, чест, истина, свобода, справедливост: стари, ала безсмъртни човешки идеали, изразител на които е Иван Вазов, последният представител на отдавна забравеното вече поколение от времето на Българското възраждане.

ДАНА ХРОНКОВА

ЧЕШКИТЕ ПРЕВОДИ НА „СЕПТЕМВРИ"

Първият чешки превод на „Септември" е вероятно и първото представяне на Гео-Милевата поема в чужбина. Той възниква във времето на белия терор в България след бомбения атентат в софийския храм „Света Неделя". Преводач на произведението е Ненчо Николаев, тогава студент по медицина в Прага. По време на своето пребиваване в Прага е сътрудник на Международната комунистическа студентска фракция (КОСТУФРА), приятел на редица чешки радикални интелектуалци с леви убеждения и нередовен кореспондент на пражкия и виенския революционно ориентиран печат. Покъсно Н. Николаев става варненски лекар гинеколог и политик, а в Прага се връща за кратко като първи български посланик в Чехословакия след Втората световна война. При нашата среща във Варна през 1959 г. той сподели с мене, че неговия превод внимателно прочел и редактирал големият чешки поет Йозеф Хора, който е бил сред неговите добре познати чешки писатели и публицисти. Преводът не е печатан, а е разпространяван в машинописен вариант, включително и между рецитаторите – малък фрагмент от един препис пазя в архива си.

Деветоюнският преврат в България през 1923 г., терорът, арестите и масовите убийства след Септемврийското въстание и след атентата в „Света Неделя" събуждат силно възмущение в чешкия демократичен печат. В Прага (където тогава намира подслон задграничното ръководство на БЗНС) в защита на жертвите на братоубийствената гражданска война са организирани големи протестни акции. Именно в Прага, присъединила се от самото начало към европейското движение против терора на Балканите, прозву-

чава през втората половина на 20-те години за първи път на чешки Гео-Милевата поетическа визия. Неговият „Септември" е включен в репертоара на известния актьор от пражкия Народен театър Роман Тума – внушителната му рецитация на възторжено приетата поема споменава в книгата си „Български дневник" („Bulharsky denik, 1947) прозаикът Франтишек Купка, който е първият чешки посланик в България след Втората световна война. По лични свидетелства на театрала Ян Зора, създател на революционната рецитаторска група „Сините блузи" („Modre bluzy"), по време на протестните събрания в края на 20-те години на миналия век поемата на Гео Милев заедно с чешкия превод на Ботевия „Хаджи Димитър" е имала голям успех в изпълнение на хоровата декламация на неговата група.

Вторият чешки превод на „Септември" е дело на изтъкнатия чешки поет, писател, драматург и преводач Лудвик Кундера. Отличен познавач на авангардизма и един от най-добрите чешки преводачи на модерна поезия (експресионистична, дадаистична, Г. Тракл, Х. Арп, Б. Брехт и др.), Кундера превежда през 50-те години на миналия век в сътрудничество с чешките българисти и българска поезия – Смирненски, Вапцаров, народни песни. През 1956 г. той публикува превода си на Гео-Милевия „Септември" в сп. „Световна литература" („Svêtovà literatura", 1956, кн. 4), а през 60-те години неговият превод е няколко пъти препечатван и рецитиран по радиото. Това е и първото представяне на българския авангард в Чехия.

Аз преведох поемата „Септември" през втората половина на 60-те години. Опитах се да прозвучи на чешки нейният суров и същевременно монументален език, нейният ударен, отсечен ритъм в различните му комбинации, редуването на стихотворна метрика, пренебрегването на точността на римите в търсене на тяхната асиметричност. Неговата поетика ме привличаше, тъй като съответства на професионалните ми литературни интереси. Привличаше ме и

пъстрата творческа биография на автора. Подготвих чешкия превод на Гео-Милевите избрани творби – малка книжка със заглавие „Ден на гнева" („Den hnêvu", изд. Одеон. Прага, 1973), с два автопортрета на Гео Милев, с „Експресионистично календарче" и поемата „Ден на гнева", с откъси от „Грозни прози" и „Жестокият пръстен". Изданието завършва със „Септември". За мене този превод има особено значение: Освен приятното чувство, че книжката излезе, тя ми донесе радост от извоюваната възможност да се подписвам под своите преводи, което поради несъгласието ми с окупацията и с наложения тоталитарен модел на управление ми беше забранено след събитията от 1968 година. По-късно преводът на „Септември" е неколкократно препечатван, а в антологията „Българската поезия на 20. век" („Bulharskà poezie 20. stoleti, изд. Одеон, Прага, 1983) излезе с известни промени, които смятам за последната негова редакция.

По превода на поемата Чехословашката телевизия засне през 1976 г. черно-бял филм, чиято премиера се състоя в края на същата година. Сценария на филма подготвихме с режисьорката Мария Манолова-Мотейлова, оператор на филма е Йозеф Мотейл, актьорите – две жени и трима мъже – са от пражките театри, танцовата трупа е на известната хореографка Ева Блажичкова. Филмът се придържа напълно към текста на поемата, която е инсценирана като антична трагедия, пренесена в съвременността. Някои телевизионни зрители потърсиха в символиката на текста знак на надежда за рухване на тогавашния режим. Днешните телевизионни средства са далече по-модерни, но въпреки това, за наша радост, преди десетина години този стар черно-бял филм, чието копие подарихме на музея Гео Милев" в Стара Загора, е включен в „Златния фонд" на новосъздадената Чешка телевизия.

СВЕТОСЛАВ МИЛЕВ
ГЕО МИЛЕВ В СЛИВЕН

Взаимоотношенията на Гео Милев със Сливен следва да търсим в няколко посоки:

- СЪТРУДНИЧЕСТВО НА СПИСАНИЕ „ВЕЗНИ"
- ДЕЛОВИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ
- ПОЧИТАТЕЛИ.

Сътрудничество

Сътрудник на списание „Везни" от Сливен е Сирак Скитник. Той е емблематично име за родната ни култура, затова всеки факт, свързан с него и Гео Милев, е от изключително значение. Има немалко факти, които са известни на българската общественост, и поради тази причина аз няма да ги припомням. Само ще отбележа, че архивът на Сирак Скитник е разпилян и недостатъчно проучен. В Сливенския държавен архив той отсъства.

Делови взаимоотношения

Деловите взаимоотношения на Гео Милев със сливенци са свързани със списание „Везни". В тетрадката, съхранявана в ДБКМ – БИА, фонд 26, а.е. 30, се споменава за двадесет абонати. Сред абонатите от Сливен са били Владимир Василев и актьорът Стефан Киров.

Известно е, че сливенският книжар Марко Иванов е бил негов разпространител.

Заедно с това е имало и свободна продажба. За нея споменава ямболският ученик и бъдещ критик Кирил Кръстев, закупил си *от една книжарница в Сливен брой първи и втори на списание „Везни" и стихосбирката „Жестокият пръстен"*.

За друг сливенец Гео Милев споменава в свое писмо

до Мильо Касабов (от 18 ноември 1919 г.). Това е стопанинът на списание „Земя" и бъдещият основоположник на модерното изкуство в Южна Америка Никола Абрашев.

„За „Дружеството", работата съвсем не се е развалила още. Напротив, реди се. Чакам тези дни отговор на стопанина на списание „Земя", който иска да слее своето списание с нашето, понеже двете били с еднаква тенденция. Казах му, че това е възможно само ако влезе като акционер в „Дружеството", тоест да погълнем списанието му, а не да се слеят. Той има пари и хартия, но обещал да я подари на поетите и художниците (наивен човек), та сега щял да види как да им откаже. Тия поети и художници впрочем са сами на мнение да се слеят двете списания. Николай Райнов ми говори още преди месец и половина, също и Сирак Скитник и Трифон Кунев, та и тая работа ще стане. Днес този господин Абрашев сигурно ще ми даде отговор..."

Формирането на „Дружеството" не се е състояло по неизвестни нам причини.

Почитатели

През 20-те години на XX век списание „Везни" и стихосбирките на Гео Милев са извънредно популярни сред младежите от Мъжката гимназия в Сливен. Списание „Везни" се е следило с подчертан интерес от неговите читатели. То издига нови кумири, отстоява нови територии в името на европеизирането на българската култура. Младите хора го приемат възторжено, докато традиционалистите – като предизвикателство на здравия разум заради невижданата си екстравагантност. Известното вече стихотворение „На *Гео Милев – блян бленуват очилата...*" е със сливенски адрес и своеобразен отглас за популярността му сред младите.

В сливенския държавен архив открих този памфлет във фонд Мишо Тодоров, „Дневник – разговори насаме" (Фонд 409К, а.е. 1–5).

То е посветено: „за *интимния живот на симпатичните*

мои писатели — Гео Милев и др.

На Милев (Гео) блян бленуват очилата
На Райнов (Николай) ризата сапун мечтай
Димчо (Дебелянов) спомня си сметната палата,
тъй както някога за Китай
Живеем не живот, а резил
и пропяваме в декадентски стил и пак, и пак-
ний приличаме на срутени бараки...

Този памфлет вероятно е писан преди 1916 г. — смъртта на Димчо Дебелянов.

Той е дело на сливенските „кводаисти" (според определението на Георги Арнаудов). Неговата програмна платформа е:

„В тия дни на тежки изпитания, когато всеки пъшка от гнета и грижата за утрешния ден, под кошмара на национален трагизъм нашите „Весели страници" идат да внесат малко разтуха на читателите."

(Весели страници, Бр.1, 1919 г.)

Редактори и сътрудници на този седмичник, излязъл в два броя, са ученици от Сливенската мъжка гимназия. Под псевдонимите им Вечним, Перчигин, Хичилагин, Гошка, Пиер и Веселяк се крият Иван Бунарджиев — отговорен редактор, и сътрудници Никола Фурнаджиев, Петър Драгоев, Стефан Султанов, Русчо Симеонов, Христо Стратев.

Някои от тези имена ще срещнем по-късно. Те са свързани с поканата, отправена към Гео Милев за изнасянето на сказки през 1922 година.

Навремето имах възможност да общувам със Стефан Султанов (издател), Георги Арнаудов (адвокат), Русчо Симеонов (художник). От тях знам за посещението на Гео Милев в Сливен. Опитите ми за повече информация, свързана с това посещение и най-вече за същността на изнесените лекции, не дадоха сериозен резултат. Моите стари приятели се измъкваха под претекста за изминалото много време от тогава. За щастие бившият главен редактор на в. „Сливенско дело" Камен Васевски е бил по-настоятелен от мене и е успял да извлече ценна информация публикувана във в. „Сливенско дело" (бр. 6 от 16.01.1975 година.).

С разрешението на автора ще си позволя да цитирам любопитни пасажи от нея:

„По онова време в гимназията имаше литературстващи ученици, между които бяха Никола Фурнаджиев, Петър Драгоев, Стефан Султанов, Русчо Симеонов, Христо Стратев и др. Ние следяхме с жив интерес литературния живот в страната. Силно ни привличаше списание „Везни" — рупор на модернизма в България. Във връзка с това у нас се зароди идеята да поканим в града редактора му и той да изнесе сказки за модерните течения — символизъм, експресионизъм и футуризъм. Отпратихме писмо до него Петър Драгоев и аз. Гео Милев се отзова на тази молба. На 23 май 1922 г. той пристигна от Ямбол в Сливен."

(Христо Стратев — правист)

Петър Драгоев си спомня:

„Гео Милев е идвал в нашия град през 1922 година. От запазеното писмо в архива на Гео Милев се вижда, че той се е готвил да изнесе две сказки, но аз си спомням само една. Сказката му за Яворов и внушителна рецитация, която той направи на стихотворението „Нощ".

В ученическата квартира на Христо Стратев заедно с него съчинихме писмото покана до редактора на списание „Везни". Като сега си спомням, че аз саморъчно го написах. Тогавашното читалище „Зора" нямаше нищо общо с организирането и разгласата на това събитие. Разгласата, в какво се е изразявала тя: В съобщение по страниците на излизащите по това време вестници във вестникарски Сливен —

нищо подобно. Изданията остават слепи за този факт. Към идването на Гео Милев в Сливен бездушно се отнасят буржоазните репортери. В. „Правда", който има най-дълъг живот в периодиката на Сливен, е пълен с какво ли не: „Г-н Х няма да приема на именния си ден", статии за котерийни борби, съобщения за убийства", но за гостуването на нашумелия редактор и преводач, нито дума."

Не по-малко любопитен е и споменът на Русчо Симеонов:

„Нарисувах един афиш върху парче хартия и с кабърче го закачих върху кепенците на книжарница „Българско знаме". Моят приятел Петър Драгоев ми рече: Гледай хем да направиш буквите по-модерни", и аз се опитах доколкото ми позволяваха силите, сетне отидох в салона на „Зора". Още го виждам и още го чувам — среден на ръст, по-скоро нисък, с необикновена глава — едър кичур падаше над едното му око. „Какъв смисъл има — обръща се той към нас, стоящите в салона — да рисуваш една крава във вид, в който я виждаш навън на поляната, като пасе?"

Прави са ония, които твърдят, че той беше в Сливен през пролетта на 1922 година. Тогава го видях за първи и последен път и бях щастлив. Щастлив съм и сега, че пътят ми е минал покрай такъв бележит човек."

След повече от половин век по настояване на редактора на в. „Сливенско дело" Русчо Симеонов е реконструирал по спомен някогашния единствен афиш от рекламата за изнесените лекции в Сливен.

Гео Милев изнася две лекции в Сливен, на 23 май 1922 г. — лекцията „Футуризъм, кубизъм, експресионизъм", и на 24 май 1922 г. — „Символизмът в изкуството".

Сказките на Гео Милев в Сливен въпреки недостатъчната реклама са предизвикали голям интерес сред гражданите. Салонът е бил пълен. На подрастващите не е било разрешено да ги посетят поради крайно модернистичните и декадентски разбирания, на които бил носител Гео Милев. Нещо повече: директорът на Сливенската гимназия е издал заповед забрана, а впоследствие на нарушителите било намалено поведението.

Един от потърпевшите — стоматологът Михаил Йорданов, който е стенографирал една от сказките, е цитиран във в. „Сливенско дело" — „Гео Милев в Сливен" от Деян Парпулов, бр. 7 от 16 януари 1966 г.:

„Записвайте добре, че стенограмата ще ми е нужна. На сутринта аз го намерих в клуб „Христо Ботев" заедно с двама души, които не познавах, и му предадох всичко, което до късно, на газена лампа бях дешифрирал. Сказката на Гео Милев имаше ярко заглавие: „Футуризъм, кубизъм, експресионизъм"."

Разминаванията от спомените на цитираните автори се дължат на дългата дистанция във времето. Рецитацията на Гео Милев на стихотворението „Нощ" на Яворов, която е направила впечатление на Петър Драгоев, можем да обясним с две причини — сказките са изнесени в навечерието и в деня на славянската писменост и култура, както и факта, че през 1899 г. народният поет Пейо Яворов работи като телеграфист в телеграфо-пощенската станция в Сливен. Рецитациите на Гео Милев не са епизодичен факт. За такива негови изяви споменава и изкуствоведът Кирил Кръстев в книгата си „Културният живот между двете световни войни". През 20-те години в Офицерския клуб в София е бил изнесен странен литературно-музикален концерт от сливенски, ямболски и старозагорски изпълнители. В смесената програма са участвали: композиторът Мишо Тодоров, в изпълнение на клавирни пиеси по стихове на Сирак Скитник (в присъствие на автора) и тенорът Георги Господинов от Ямбол. Куриозното е, че към тази провинциална вечеринка се е присъединил и Гео Милев с рецитация на „Гарванът" от Едгар По.

Краткотрайно ли е било пребиваването на Гео Милев в Сливен, си задава въпроса Петър Драгоев и сам си дава отговора:

„Два дни и две нощи. Отседна в хотел „Търговски“, хотелът беше на баща ми. Хранеше се у нас. Разхождахме се из града. Отбивахме се в ученическата квартира на Христо Стратев. Срещахме се с неговите почитатели. В навечерието на заминаването му за София ние, младите му приятели от Сливен, дадохме вечеря в негова чест в неговата стая в хотела. Нашият младежки възторг и великолепното домашно вино (цяла кофа) създадоха изключително благоприятна атмосфера, в която гостът се почувствува много честит. През цялото време от осем часа вечерта до полунощ той отговаряше с готовност на многото ни въпроси. Разказваше ни как се е запознал с големият поет Емил Верхарн, как е станало раняването му край Дойран. Говореше увлекателно за наши и чужди писатели. Пускаше шеги и сам се смееше като дете. Помня, че камериерът идва при нас два или три пъти да ни моли да не шумим толкова, но при онова радостно и възторжено настроение мъчно можехме да изпълним молбата му... младост. От Сливен Гео Милев замина направо за София. Изпратихме го сутринта на гарата. Един от нас му купи билет и досега чувам гласа му: „Довиждане, приятели! Довиждане, приятели!“

Лекторската дейност на Гео Милев и сказките, които той изнася в редица градове в страната, са негова гражданска позиция, изразена в едно негово писмо до Мильо Касабов:

„Сега се ражда нещо ново в литературата и всички изкуства. Аз искам да съм негов херолд. Никой в България не познава по-добре от мен символизма, експресионизма и футуризма – това са нови течения, бомба в сърцето на старата култура, младите ще тръгнат след мен.“

Цитираните спомени на част от сливенските „кводаисти“ показват, че те са били готови да следват неговия път, но, уви, прекъснат от Съдбата.

ПРИЛОЖЕНИЕ

БОЙКО ЛАМБОВСКИ

ГЕО СИ ИСКА ОТЕЧЕСТВОТО

(Слово, прочетено на тържествената вечер в Драматичния театър „Гео Милев“ в Стара Загора, 2007 г.)

Уважаеми г-н кмете,
Драги сънародници на поета,
Скъпи жители и гости на Стара Загора,

Тази година ми се падна особената чест да прочета слово на Гео-Милевите дни, 2007. Прието е в такива случаи да се казва, че човек се вълнува. То е естествено, но по тази причина и безинтересно, затова ще ви го спестя.

Ще кажа друго – аз имам късмет. На всички нас ни се налага често да говорим, понякога жертвайки добрия вкус и искреността в угода на куртоазните словоизлияния. На мен обаче случаят, а в случая случаят е в облика на уважаваната от всички нас Леда Милева, ми предостави великия шанс да говоря за някого, когото уважавам и обичам.

Това действително е късмет.

Защо изпитвам такива чувства към Гео Милев? Заради искрометните му „Ад“ и „Ден на гнева“ или за непостижимо метежната „Септември“? Заради преводите му на Маларме, Демел, Верхарн, Блок, Ницше?

Заради „Везни“ и „Пламък“? Или заради симпатиите му към Стриндберг и Людмил Стоянов, Оскар Кокошка и Николай Райнов?

А може мъченическата смърт на Гео Милев да е факторът, който осиява лика му с неповторим ореол, и вие, както и аз, да свеждаме глави пред жертвата? То всяка жертва, начиная със Сократ и Христос, отеква като най-значим

аргумент във всеки вътрешен спор между оцеляването и героизма...

Всичко това го има. Но когато запитвам сам себе си защо уважавам мъртвия и живия Гео с неизменна сила, то отговорът е — защото Гео Милев е велик труженик.

Какви ли бесове на модерното съзидание бяха овладели младежкия му дух, та той — вече инвалид от войната, с глава — кървав фенер с разтрошени стъкла", според мотото от Саша Чорний, не се зае кротко да стриже дивидентите от военната си слава, както биха сторили хрантутниците на родния шовинизъм, а продължи — към „Везни", „Пламък" и голготата си!

Гео Милев не си харесваше отечеството каквото е. Той си искаше отечеството не като „голяма и страшна химера", която праща безсмислено синовете си подобно Димчо Дебелянов на смърт, а като ярка и модерна част от човечеството, орисано на „безконечен възход нагоре, нагоре"...

Поетът употреби гигантски усилия с впечатляваща и до днес енергия — да отмести булото на идилията и пасторала от взорите на българския творец и да пусне вътре новото — онова, което оплодотворяваше трескавия ритъм на препуснала към изпитанията си Европа. Ние не можехме да съзерцаваме през „свилен кенар", по израза на Николай Райнов, цял XX век драмата на Белчо и Сивушка, защото бяхме и сме част от континент, повлякъл като локомотив света напред. Гео Милев естетически задърпа България към Европа така, както почти век по-късно се сети да го направи родната политическа класа. Той употреби за това свръхчовешки усилия — този болен, неистов човек писа и превежда дори когато имаше истинска опасност за зрението му, а негови колеги по перо кротко влизаха в обезпечената ясла на чиновничеството.

Хвърлете поглед само върху прекрасния петтомник, издаден през тази година от изд. „Захарий Стоянов", и ще почувствате в какъв гигантски труд е минал краткият, метеорен живот на Гео.

В нашата поезия, театър, изобразително изкуство, критика, преводаческо и антологично дело Гео Милев няма аналог.

Ще ми се да дадем дължимото обаче и на една заслуга на Гео Милев към тема, която живо ме вълнува. Той полемично и трезво отстоя правото на писателя да бъде преден пост на българския език — основното сечиво на всяко литературно съзидание. Гео никога не се би в гърдите, че тъкмо той е еталонът, най-ревностният страж или най-звънкото изделие, излязло от струга на родния език. Но защити функцията тъкмо на писателя да разработва езика чрез художеството си така, че той да става общонародна норма, а не филологическа схема.

В полемика с Александър Теодоров-Балан настоя: „...бедата е там, че има мнозина, които мислят, че нашият литературен език трябва да се реставрира. Нямаме право да реставрираме, а трябва да създадем, да установим създаденото."

Гео Милев беше толкова готов да създава, че самото му съществуване се оказа неудържим дразнител срещу силите на мракобесието. Тези сили не умеят да създават, затова, понеже изглеждат безсмъртни, търсеха колая на живия Гео, търсят колая и на мъртвия Гео, макар вече с телената примка на псевдоаналитичната деидеологизация. Но нямат шанс по една проста причина. Те изглеждат безсмъртни, а са само празни. Те само изглеждат безсмъртни, а Гео е.

НИКОЛАЙ ПЕТЕВ

Председател на СБП

ПРИВЕТСТВИЕ

Уважаеми дами и господа,
Уважаеми домакини и гости,
Драги приятели и колеги,

За тези, които носят огъня, спокойният живот е несъстояло се минало. Изглежда пренасянето на огъня също е вид изгаряне. Да го запалиш, да го съхраниш, да го раздадеш на другите – ако думите ти горят, то и пръстите ти ще са нажежени.

Затова – да мислим за Гео Милев – това означава да си вземем от огъня – от огъня на всенещотърсещия човешки дух, на ерудицията, подчинена на съзиданието, на нежността като код за разбиране на човешкия гняв, на честността да мислиш за народа си, на надеждата, че само по пътеките на човечността си, човекът ще достигне до чудесата.

Затова – да съхраним паметта на Гео Милев – това означава не просто да се сгреем на пламъчето, а да го споделим с тези, които ще срещнат бъдещето с нажежени пръсти.

Радостно е, че и днес един от поетите на България, които знаят добре как се изстрадва раждането и съхраняването на пламъка, ще бъде удостоен с честта да бъде назован продължител на Гео-Милевото духовно наследство.

Нека е светъл празникът, скъпи приятели!

ГЕОРГИ КОНСТАНТИНОВ

НАШИЯТ И МОЯТ ГЕО МИЛЕВ

(Слово след получаване на националната награда „Гео Милев", 2007 г.)

Дълбоко съм развълнуван и от сърце съм благодарен, че точно на мен е отсъдена тази литературна награда, носеща името на нашия гениален и, бих казал, най-европейски поет — Гео Милев. Благодаря на Фондацията „Гео Милев", благодаря на уважаемото жури, благодаря на романтичния град Стара Загора, съхранил своята истинска любов към поезията.

Получавал съм и други награди в живота си, но въпреки самолюбивата мисъл, че може би те са заслужени, понякога съм си казвал, че случаят е могъл да ги поднесе и на някой друг... Че малко ли са талантливите поети в България! Убеден съм. че истинските поети у нас са повече от добрите политици, от способните бизнесмени, от доморасли рицари на крадливата ни пазарна икономика. А тъй като говорим в момента за знаците, отбелязващи действителната поезия в България, ще прибавя и това: жалко, че поетическите награди у нас се възприемат в последно време повече като социална придобивка или приятелско потупване по рамото, отколкото като висок знак за талантливо вдъхновение.

Виждали сме немалко случаи от този род. Ала всички знаем, че поетическата награда „Гео Милев" е едно от щастливите изключения в нашия литературен живот. Мисля, че към наградените с „Гео Милев" имена може само да се прибави едно или друго име, но не и да се отнеме. Строгата обективност на хората, учредили и връчващи тази награда, ме кара да мисля така.

Сигурно затова чувствам вълнение и гордост пред вас в този момент. Сигурно затова. И не само затова...

Защото едва ли има друг поет в живота ми, когото мо-

га да нарека — освен наш — и лично мой. Моят Гео Милев.

Защото много стихове са съпътствали и вълнували моите юношески години, но истинско, почти физическо разтърсване усетих за пръв път при четене на поезия от онези думи:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба,
своя пурпурен гняв —
величав...

Разтърсване дълбоко, подземно. Почти земетръсно — преди още да съм усетил действителен земетръс в живота си. И с планетарна всеобхватност — преди да имам представа за нощите и дните на планетата отвъд родния мизийски хоризонт.

И заедно с това — извисяване небесно. Отвъд моята плаха представа за Бог и Вселена. Извисяване, дошло да ме убеди, че човекът страдалец може да бъде небесен ковач на своята земна съдба:

По небесните мостове,
високи безкрай,
с въжета и лостове
ще снемем блажения рай
долу
върху печалния,
в кърви обляния
земен шар.

Думи, изречени от човек, имащ рядката дарба да се чувства син на цялата планета. Гениална дарба, избликнала от невидимите дебри на българския дух и устремена към целия свят.

Защото винаги съм усещал, че словото на Гео Милев,

понесено от експреса на модерното изкуство, е родено от раните и драмите на живота; поетическо слово, дъхтящо не на мастило, а на земни ветрове, взривена земя и изтекла кръв:

Главата ми —
кървав фенер с разтрошени стъкла,
загубен през вятър и дъжд, и мъгла
в полунощни поля.
Аз умирам под кота 506
и възкръсвам в Берлин и Париж.
Няма век, няма час — има Днес.

Днес, написано с главна буква. Четеш и чувстваш, че това слово не е флирт с хартията, не е само литература — то е вечното Днес на човешкия дух. То е неспирният стремеж към истина, простор и свобода. То е стремежът и на онази „танцуваща вода" на дъжда, и на онзи вик за духовна разкрепостеност и човешка справедливост в статиите му, и на негови преводи от десетина езика, и на артистичните му рисунки и портрети, и на поетическата стихия във върховата му творба — поемата „Септември".

Макар че посредствени литератори и ограничени политици се опитваха да го „опитомят", да го сложат в някакви свои рамки, авангардизмът на Гео Милев се е изправял винаги пред мен жизнен и нов. Дори понякога си казвам с тъжна усмивка, че неговият смел авангардизъм все още изглежда подранил — особено на фона на множеството сегашни постмодернистични имитации, които обикновено повтарят чужди експерименти и нямат връзка с вълненията на живота ни, пък и с истинската литература. А за многобройните прояви на нашенската литературна чалга да не говорим — бих рекъл, че те са на светлинни години от духовната планета на големия български и европейски поет.

Наричам Гео Милев поет, защото във време на различ-

ни забрани, бариери и политическа теснота той не е престaвал да ме възхищава с духовната си безграничност. Почти еднакво неразбиран и от старите догматици, и от новите псевдодемократи, Гео Милев се е извисявал в моята лична ценностна подредба като светъл и независим връх — връх на модерното естетическо мислене в българската поезия през последното столетие. Винаги е бил пред очите ми като пример на вдъхновен български творец, обичащ земята си и духовните трепети на своя народ, но надскочил всякакви регионални представи за литература и изкуство.

Наричам го „мой" поет, защото цялото му творчество е един драматичен път към истината — независимо от овластената лъжа, приготвила смъртен клуп за вдъхновената му глава. Близка и съпричастно понятна ми е онази жестока ирония, с която Гео се обръща към българските властолюбци: „Лъжата лъже, лъжата управлява, лъжата краде. И тия гении на злото, които са „управлявали" до днес българския народ... които го разориха, които го превърнаха в гнил труп — плячка за лакоми гарвани; и винаги в името на народа... Всички до днес управлявали партии са вече окончателно дискредитирани в очите на народа. Тяхното безчестие ги обединява в една обща гнила купчина слама, която трябва да се изгори... Един е изходът: обединяване на народните сили. А това обединяване ще се извърши само под знака на един лозунг: труд и честност."

Тези думи звучат достатъчно силно и днес. Онова вечно Гео-Милево Днес с главна буква...

И накрая (макар че това можеше да бъде и някъде в началото): Наричам го „мой" поет и заради легендарното списание „Пламък". Списанието, създадено от него в онази бурна 24-та година и което аз и моите колеги продължаваме да издаваме, въпреки всичко, близо четвърт век. Да, големият поет е облъчил и мен с частица от онова чувство за мисия в днешното, също нелесно време. „Пламък" не е обикновено литературно списание. Неговият неугасим светлик е кауза. Топли ме мисълта, че и аз допринасям с нещо за това — Гео-Милевият „Пламък" да живее и през този век, и до този ден. Нали точно в „Пламък" се появява за пръв път земетръсната поема, която поражда и смъртта, и безсмъртието на великия поет? Трябва да съм лишен от памет и сърце, ако възприемам без силен личен трепет близостта с такава продължаваща легенда.

Ето защо изпитвам гордо вълнение от наградата „Гео Милев". Може някой да ме укори, че често отправям поглед към такъв висок връх. Ала гледайки поетическия връх Гео Милев, аз имам завидната възможност да живея с вдигната глава.

Доц. д-р РУЖА МАРИНСКА

ГЕО МИЛЕВ И ХУДОЖНИЦИТЕ ОТ НЕГОВИЯ КРЪГ

(Лекция на изложбата в Софийска градска художествена галерия – януари 2005 г.)

Избрах тази тема, защото ми се ще освен за обективната страна на нещата – определен кръг от произведения и автори, да се замислим и за субективната страна – за самите художници, за това, как те са се чувствали, как са работили и живели в онези времена, и най-вече как ние намираме пътя към тях.

Задавали са ми въпроса откога се занимавам с тези художници и с този проблем. Мога да дам два отговора. Единият, непосредствено свързан с темата „Гео Милев и художниците от неговия кръг", е – петнайсет години. От тогава действително издирвам, събирам и се опитвам да въведа в научно обращение имена забравени, слабо познати или съвсем неизвестни, обединени около изданията на Гео Милев. Но на същия въпрос мога да дам и втори отговор, и той за мен е по-важен. Бих могла да отговоря, че имам осъзнато отношение към тази тематика повече от три десетилетия – от времето, когато се завърнах след следване в чужбина и се сблъсках с един тревожен и непонятен тогава за мен феномен. Когато се пише за българското изобразително изкуство, се споменават двайсетина значими имена. А разлистим ли пожълтелите вестници, потопим ли се в мемоарната литература и в други свидетелства от времето, изплуват толкова много имена, за които ние нищо или почти нищо не знаем. Този въпрос ме смущаваше и тогава, и години наред по-късно. Той събуждаше размисъл за това, как изобщо ние пазим културната си памет – как съхраняваме онова, което е създавано през годините, как почитаме онези, които са имали действително присъствие в българския културен живот. Защо сме толкова небрежни, така нехайни към паметта за тях? А след години и десетилетия трябва да се положат неимоверни усилия, за да се извадят на бял свят имена, не по-малко достойни и заслужили за България от онези, с които сме свикнали от популярните книги и енциклопедиите. Така че моето внимание към този кръг от проблеми има дълга предистория.

Излишно е да подчертавам, че огромна част от художествения материал, който виждате представен на изложбата „Гео Милев и българският модернизъм", до немного отдавна е бил неизвестен и във всеки случай непознат на културната общественост. Затова работата по тази тема включваше две неща, еднакво важни и взаимопомагащи си в процеса на изследването. Първият момент, разбира се, беше издирване и подбор на художествения материал. Това, уверявам ви, никак не е лесно в българските условия. Задачата беше да се намерят самите произведения. С издирването им изскачаха нови имена, което водеше след себе си търсене на нови творби и документи. Вторият момент, не по-маловажен, беше свързан с осмислянето на този художествен материал. Защото не е достатъчно да откриеш в антиквариат или в частна колекция една или повече работи от даден забравен автор. Главното е да ги оцениш, да видиш в тях проблема и чрез тях да осмислиш един цял кръг от въпроси, процеси, протичали някога в българското изкуство. Тези два момента взаимно се индуцираха и през годините, които вече се натрупаха, мисля, че се събра достатъчен материал, за да можем да покажем и коментираме проблема, който обсъждаме днес.

Бих искала за онези, които не са изкушени в нашата професия, а също така и за младите изкуствоведи, които сега тръгват по този труден път, да споделя някои епизоди от моята издирваческа работа.

Преди петнайсетина години у дома дойде приятелка

на семейството и дъщеря на известния литературен критик и издател на сп. „Хиперион“ Иван Радославов и обичайно ме попита с какво се занимавам в момента. Доста съкрушено ѝ отговорих, че у нас е толкова трудно да се работи в тази професия, защото островчета документирани художествени факти едва се показват сред пропасти от изгубен изобразителен материал. Д-р Лилия Радославова ме погледна учудено и попита какво по-конкретно имам предвид. Казах, че от години издирвам следите на Иван Бояджиев и все без резултат. Нейната реакция абсолютно ме стъписа: „Ама ти мен не си ме питала за Ваньо!“ И така, в един миг, по случайното хрумване на съдбата стана чудо. Оказа се, че Иван Бояджиев има семейство, наследници, че има и други места, където могат да бъдат видени негови произведения. Забележете – до този момент беше известна една-единствена негова картина в колекцията на Националната галерия и всички мои питания увисваха във въздуха. Последваха вълнуващи издирвания, открити бяха голям брой произведения на този отдавна забравен художник, чието име някога за съвременниците е стояло редом с имената на Иван Милев и Сирак Скитник. Успях да събера по-голямата част от неговото творчество и дори да го покажа в една ретроспективна изложба, съпроводена с малък каталог. Така той се превърна в автор, без който вече нито един специалист, занимаващ се с изкуството от първата половина на XX век, не се разминава.

По друг начин се разви издирването на работите на Петър Дачев, още един художник, присъстващ в нашата експозиция. Петър Дачев е брат на големия български балетмайстор Анастас Петров. И тъй като той е роден в Добрич, то сестрата, която остава последна и която решава, че именно Анастас Петров е гордостта на фамилията, дарява целия архив и цялото наследство на Историческия музей на град Добрич. Тогава в Добрич още е нямало художествена галерия. Така че аз, в търсене следите на младия Петър Дачев,

активен сътрудник на Гео Милев, се запътих към Добрич. В голямото по обем дарение се числяха и около 2000 творби на художника. Наложи се да преровя един куп от късни и не особено интересни, макар и добре изпълнени пейзажи, докато, както често става, достигна до същинското откритие – голяма и грижливо обособена от останалите неща папка. Това бяха работите, показани на първата самостоятелна изложба на Петър Дачев, уредена през 1924 година и получила възторжен отзив от самия Сирак Скитник. Запазена от автора като нещо свидно за сърцето му, но никому по-сетне непоказвана, заровена сред стотиците пейзажи, тази папка върна към живот паметта за художника и въведе името му – надявам се твърдо – в историята на българското изкуство. Неотдавна в Националната художествена галерия ние възстановихме тази изложба и за много днешни творци тя прозвуча като откритие.

Трети вариант представлява случаят Цанко Лавренов. Той сам ни беше подал „сламката“ – в мемоарната си книга „По стръмната пътека“, връщайки се към младините, описва срещите си с Гео Милев и дори привежда автографа, който поетът оставя в неговата „Златна книга за гости“. Но нищо повече. Дори в голямата монография, посветена на творчеството на Лавренов, в която някои от тези ранни опити са репродуцирани, те са оставени без надлежен коментар и практически извън реалния контекст на българския модернизъм. По отношение както на Цанко Лавренов, така и на други художници от показаните тук беше общоприето мнението, че тези техни младежки работи са едва ли не заблуждение, увлечение по някакви химери, преди да стъпят на собствения си път. Познаването на този факт от биографията на художника обаче не означаваше достъп до самите произведения. Достъпът се оказа възможен доста покъсно. За щастие Цанко Лавренов, като истински европеец, се беше добре погрижил за архива си и го беше запазил за бъдещите изследователи. В това число и за ранни-

те си модернистични работи. Така получих, благодарение на наследниците на художника, възможност да се запозная с тези безценни материали. Първото им въвеждане стана в рамките на голяма ретроспективна изложба на Лавренов, организирана в Националната галерия. Последваха други експозиции и публикации. А в сегашната изложба зрителите са изумени от скритото богатство в декоративната корица на „Златната книга" и опусите на музикална тема. Винаги трябва да сме благодарни на наследници и притежатели на ценни архиви и колекции, които са готови да поставят уважението към културната памет над меркантилно-комерсиалните интереси. Всяка находка предизвиква верижна реакция и води до нови имена и творби. След Цанко Лавренов не губя надежда да достигна до първите творби на другите двама от знаменитата тройка „Дечев — Лавренов — Бабаков", навремето скандализираща пловдивската публика с необичайни картини. Днес Бабаков продължава да бъде затворена страница в българското изкуствознание. Нямаме идея и за ранното творчество на великолепния живописец Данаил Дечев.

Имам основание да включа в тази експозиция и Николай Абрашев, въпреки че в неговото проучване все още има бели петна. Той действително на младини се е познавал с Гео Милев и по тези следи по-късно рисува неговия портрет. През 1919 година той, практически синхронно с Гео, издава, макар за кратко, списание „Земя". Между двете издания, без да ги сравнявам, защото Абрашев емигрира и това слага край на „Земя", има много общо. На страниците и на двете срещаме едни и същи имена — и на пишещи, и на рисуващи. Животът на Николай Абрашев е достоен за авантюрен роман. След като напуска страната, той се озовава в Италия, Франция, прекосява океана и ето го в Бразилия и Аржентина. По-късно се установява в Щатите. Но забележете, че през цялото това околосветско пътуване той носи със себе си един графичен отпечатък — „Маска" от Сирак

Скитник. Колко ще да му е бил свиден този образ! В залата присъства човек, който е бил близък на Абрашев в последните му години. Благодарение на него аз разполагам с точна информация за този удивителен художник. Надявам се, той да изпълни едно свое обещание и напише книга за Николай Абрашев въз основа на значителния архив и колекцията, които притежава.

Последната щастлива находка от поредицата е свързана с името на Георги Велчев. Във Варна, родния град на този художник, съществува къща музей „Георги Велчев". Там висяха негови морски пейзажи и нищо повече. Съвършено случайно във Варненския държавен архив преди година и половина се натъкнах на писмо, което младият Велчев изпраща на свой колега от Бремен в края на 1923 година. В него той съобщава, че е поканен във Ворпсведе — да рисува в знаменитата художническа колония и дори да излага там. Това за мен беше пълна изненада. В единствената монография за Георги Велчев такъв факт не се споменава. Веднага се обадих в музея и се оказа, че на тавана на същата тази къща се пазят десетки ранни творби, създадени в Париж, Мюнхен и Ворпсведе в началото на 20-те години. Две от тях — „Парк Монсо в Париж" и „Портрет на млад мъж", виждате тук днес експонирани и се убеждавате колко те са съотносими с известни произведения от нашата живопис. И става ясно, че картината на нашето художествено развитие е много по-богата и многопланова.

Между българските имена в кръга около Гео Милев има и едно немско — Макс Мецгер. Който от вас се е загледал във фотопортретите в началото на експозицията, сигурно е обърнал внимание, че за разлика от останалите, представени във възрастта, отговаряща на времето на създаване на модернистичните им творби, единият образ е почти детски, на границата с юношеството. Това е Мецгер. Не разполагахме с друг, а много исках той да присъства. Защо държах на Мецгер? Ето сега, в рамките на юбилейните тържества издателство „Заха-

рий Стоянов" издаде знаменитата антология на българската поезия на Гео Милев. Портретите в нея са дело на Макс Мецгер. Негов е и известният портрет на поета, изпълнен в линорез. Върху името на Мецгер години наред тегнеше не забрана, а някаква смътна мълва, че след като напуска България във втората половина на 30-те години, той влиза в редовете на нацистката партия. Говореше се за някаква снимка в униформа, което е провокирало реакцията на Ламар във в. „Щит". Колкото и да съм разпитвала доскоро живите свидетели на художествения живот от онези години, никой не е признал, че е виждал тази фотография. Така или иначе, когато се връщаме към Гео Милев и неговите издания, не можем да не забележим, че един от най-близките му съратници, особено в „Пламък", е именно Макс Мецгер. Мецгер е многостранно надарен — музикант, художник, публицист. И най-смелият сценограф, изявил се на сцената на Народния театър. Вече след смъртта на Гео Хрисан Цанков, режисьорът, най-категоричен в своите модернистични театрални възгледи, кани Мецгер за постановката на „Благородникът" от Молиер. Макс Мецгер създава необикновено за времето и за нашите условия сценично решение на този спектакъл. Костюмите и декорът са изцяло в модернистичен ключ. Публиката и критиката са шокирани и тази постановка остава като уникална за българския театър. Но ние нямаше да разберем всичко това, ако следата беше само словесна. За щастие Хрисан Цанков е съхранил албум с фотографии, които документират визуалния образ на „Благородникът" и, което е по-важно, заедно с целия си архив го предава в Централен държавен архив. Той има съзнанието, че всичко това е част от българската културна история. Ето това държа да подчертая. Дори когато ни се струва, че документи и други материали не са много важни, че им е минало времето, дори когато събитията, за които те говорят, не са официално признати или са осъдени от критиката, да не забравяме, че те са следи от нашето минало. И да се погрижим за тях. Културата се изразява и в това, да се пази и предава информацията. Така благодарение на културния

жест на Хрисан Цанков, достатъчно обругаван и отричан през различни етапи на българското театрално развитие, ние днес притежаваме безценно свидетелство. А самият режисьор неотдавна — по случай юбилея на Народния театър — с право зае своето място в галерията от забележителни дейци на театъра. Що се отнася до самия Мецгер, то доскоро ние не знаехме дори кога е роден, гадаехме дали е бил по-млад, или обратно, по-възрастен от Гео и нямахме представа за по-сетнешната му съдба. И едва в последно време настойчивите издирвания по различни пътища се увенчаха с успех. Стигнахме до синовете от немския брак на Мецгер. И получихме информация и различни материали за тази интересна личност от кръга на Гео. Между другото и снимката, за която стана дума. Вече знаем кога е роден и починал, знаем за широката му обществена дейност в следвоенна Германия, особено в полето на художественото образование.

Особено място в експозицията заема самият Гео Милев, неговото лично изобразително творчество. Бих се радвала, ако вие го възприемете като органична част от цялото, защото това за нас, организаторите, е едно от достойнствата на тази изложба. Вярно е, че в литературния архив, издаден преди години, са публикувани много от рисунките на Гео, но главно от детския и юношеския му период. Те са били репродуцирани и в други издания. А малкото оцелели творби от краткия му зрял, модернистичен период така си и лежаха в архива, някои съвсем незабелязани и дори неописани. Излизането им от забрава се случи едва преди десетина години, по повод на 100-годишнината от рождението му, и така започна тяхното въвеждане в обращение. И ето сега ние виждаме Гео Милев не само като централна фигура в един модернистичен кръг, но имаме възможност да го оценим като човек с голяма художническа дарба.

Споменавам само тези няколко примера, но те са представителни. Изненадите, откритията винаги са възможни и ние трябва да живеем с това чувство и да предизвикваме съдбата

в нашата издирваческа и също творческа работа. Преди години нещастно се разминах — буквално за дни — с последния жив брат на Марио Жеков. А този художник, известен изключително като морски пейзажист, не само е бил част от кръга на Гео Милев, но ни е оставил негов графичен портрет. Впрочем, преди да пристъпя към изследванията си върху Гео Милев, този портрет се числеше като автопортрет. Възстанових авторството, но за съжаление се разминах с възможността да видя събрани наедно други ранни творби на художника. А буквално тези дни, когато изложбата вече беше открита, Весела Радоева ме зарадва със съобщението, че в една частна колекция са ѝ показали модернистична работа на Марио Жеков, датирана от 1925 година. Виждам тук, в залата, няколко колекционери, които познавам, и апелирам към техните собствени търсения. Защото съм убедена, че макар и все още формиращ се, нашият художествен пазар е извор за попълване картината на българското изобразително изкуство.

Искам да обясня още нещо, свързано с темата „Художниците от кръга на Гео Милев". Не бих искала да си представяте някаква стройна организация, сплотена за каузата докрай, някаква константна, с дълъг живот във времето формация. Не само кръгът около Гео Милев, но нито едно известно подобно явление в европейския художествен живот няма такава структура и такава съдба. Главното е, че има ядро, което създава обкръжението. Причастността към този кръг се мотивира от вътрешно желание. И може да бъде за кратък период, а след това да настъпи отчуждаване и оттегляне. Причастността към този кръг в никакъв случай не означава ограничаване на личната воля, на личната свобода, на личните пристрастия и контакти. За нас е важно, и за мен този факт се очертава все по-ясно и категорично, че Гео Милев като един мощен мотор, мощен генератор на енергия в следвоенна България е привличал новаторски мислещите, всички онези, които са искали да намерят свой път в изкуството, а да не вървят по познатите отъпкани пътеки. Това се отнася не само за художниците, а

също за поетите, литераторите, музикантите, критиците. Така че, казвайки „кръга Гео Милев", аз имам предвид, и бих искала така да се възприема, една свободна структура, която обединява хора от една кръвна група. Можем да дискутираме защо не съм склонна да включа в този кръг някои автори, които също са имали своите модернистични опити, и обратно, защо съм показала други, които не са могли по житейски обстоятелства да бъдат част от него. Уверявам ви, във всеки конкретен случай съм имала сериозен аргумент и, най-важното, съм се опитвала да поставя акцент върху типа личност, породата — обичам този израз — човеци, за които Гео Милев е бил притегателното ядро.

В българския живот, в българското обществено и културно развитие поколението на Гео Милев и съратниците му е особено поколение. Родени в края на XIX век, съвсем млади те минават по фронтовете на войните, а в следвоенното време имат дарени няколко години да дадат най-доброто от зрялата си младост. Когато се занимавах с всеки един от тези автори, ми беше интересно да констатирам изключителни биографични синхрони в съдбите на много от тях. Какво имам предвид? Да започнем със семейната среда. Гео Милев израства в будно учителско семейство. Бащата Мильо Касабов е просветител в най-истинския смисъл на тази дума. Първо учител, а после книжар и издател, той пренася щафетата от възрожденските времена. Потапяйки се в архивите за много от художниците, аз непрекъснато се натъквах на подобна семейна ситуация. Бащата на Георги Велчев произхожда от възрожденски балкански род, а след Освобождението се преселва във Варна и открива там първата за морския град книжарница. И също така има своя издателска практика. Бащата и чичото на Николай Дюлгеров още в началото на XX век имат широка и модерно ориентирана издателска дейност. Неотдавна в разговор с проф. Мурдаров научих за неговия проект да издаде Шницлер и Хофманстал. А тези автори са били издадени още в зората

на века, и то не в София, а в провинцията, в Кюстендил. Бащата на Иван Бояджиев е архитект, получил образованието си в Германия, а сетне строил много от първите жп гари. Мога още дълго да продължа това изреждане.

Войната е голямото изпитание за това поколение. Съвсем млади, изпратени да воюват, те остават белязани за цял живот с преживяното по фронтовете. И тук говоря не само за зловещия белег, за пръснатия череп и стъкленото око на Гео. Говоря „белязани" в преносен смисъл. Това всъщност е първото българско поколение, което преживява тази страшна голяма, европейска война, която историците по-късно ще нарекат Първа световна. Жесток катаклизъм, а за преминалите през нея — жестока травма завинаги. И когато се заровим по-надълбоко в тяхната съдба и потърсим отговори за характера на тяхното творчество, ще видим очи в очи — войната. Тя окончателно е измела от съзнанието им патриархалния модел и е внушила съвсем различно виждане за света. Свят, оголен в драмите и дисонансите си, каквито са станали след преживения ужас и техните сетива и души.

Често ме питат как са се чувствали тези художници, как са се възприемали самите те в тогавашна България, били ли са свои в средата на колеги и близки. Не мога да поема риска да говоря от тяхно име, но все пак ще си позволя да кажа нещо, което е важно, ако искаме да ги разберем. Те всъщност са били шепа бунтари, шепа будни млади интелектуалци, които са следвали своето призвание въпреки средата, за която те са били чужди и която винаги по-скоро е клоняла към един консервативен традиционализъм. Но въпреки това — думата „въпреки" в случая е ключова — те са следвали своя път и са ни оставили живи следи от тяхното горене. Именно тях сме длъжни да издирим, да осмислим и представим.

Понякога мои явни или неявни опоненти казват, че тези младежи фактически са повтаряли образци, създадени и утвърдени вече в Европа. Иван Милев бил просто един български Густав Климт и т.н. Не мога да приема подобно твърдение. Знаем, че много от тези художници, писатели, музиканти са били в различни европейски художествени центрове — Париж, Берлин, по-близката нам Виена...Но нали там са били и други българи, в това число и хора от тяхното поколение, но те не са възприели модерния говор и не са го донесли у нас. Някога Плотин е казал: „Трябва да си слънце, за да видиш слънцето." Мисля, че тези наши млади интелектуалци са носели жар в себе си, порив към новото и затова са го видели и открили там, където ги е носил корабът на живота. Те са почувствали модерното като съзвучно на своята вътрешна нагласа. В Берлин Гео Милев би могъл да не избере кръга на „Дер Щурм" и Херварт Валден, би могъл да не се възпламени от изкуството на Оскар Кокошка, на Кандински и Марк Шагал. Същото се отнася и за другите наши герои. Важно е да осмислим, че те са припознали себе си не в други, а тъкмо в тези европейски образци, които са носели новото — новите идеи и новите образи, излезли на културната сцена на Европа в началото на XX век.

Мотивите да покажем не оригиналните произведения, а многократно увеличени техни репродукции, бяха различни. Но един от тях е главен. Замисляйки тази изложба с уважение и почит към делото на тези художници, ние искахме да донесем до съвременния зрител техния мощен енергиен заряд. Всички, които са изкушени от визуалния образ, знаят, че подобно увеличение е рисковано, че далеч не всеки образ издържа на това изпитание. И само онзи образ, който е изведен със силен импулс, устоява, нещо повече, разкрива се в пълнота при вдигане в мащаб. Избраните от нас автори и творби издържаха на този риск и това е доказателството, че става дума не за произволни младежки увлечения, а за мощен, оригинален, автентичен творчески импулс. Публиката, която тези дни препълва залите на Софийска градска галерия, го доказва. А за нас, създателите на този проект, изложбата е поклон пред тези удивителни младежи от страшното време на следвоенна България.

ВИОЛЕТА ДЕЧЕВА

ТЕАТРАЛНИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА ГЕО МИЛЕВ

(Лекция в СГХГ – февруари 2005 г.)

Във „Воден знак" Йосиф Бродски описва любимата си Венеция през зимата и между другото пише:

„В този град, казва той, окото се сдобива с автономност, подобна на тази на сълзата. Единствената разлика е, че то не се откъсва от тялото, а изцяло го завладява. След известно време – на третия или четвъртия ден – тялото започва да се възприема единствено като носител на окото, като подводница, подчинена на своя перископ, който ту се издига, ту замижава. Разбира се, независимо накъде се насочва, експлозиите му са вътре; потъва твоето сърце или умът ти; а окото изкача на повърхността."

Зад мен виси един от най-интересните автопортрети на Гео Милев. Едно синьо, автономно око поглъща наблюдателя на картината. То е насочено като перископ над света. Тревожността, която излъчва автопортретът, очевидно твърди, че този свят съвсем не е красив като Венеция. Тоест образът, който е създал Гео Милев, ни говори за онова, което окото е видяло „независимо накъде се насочва". „Експлозиите му са вътре", както казва Бродски. И още по-ясно на друго място, в стихотворението си „Доклад за симпозиум":

„Присвито, окото отплува след
кораба, хвръква от клона заедно с птичката,
забулва се в облак от сънища
като звезда; окото никога не вижда себе си самото."

Ще се опитам да проследя тъкмо тази „автономност на

окото" и „експлозиите вътре" в текстовете на Гео Милев и да разсъждавам върху значението на образа в неговите разбирания за изкуството и в частност за театъра.

„Абсолютната ireалистика", любимо понятие на Гео Милев, е реалистика/реалност, изградена от абстрактни образи. Те са въплъщение на духа и неговото въздействие върху извънхудожествената реалност, е толкова по-силно, колкото те са организиране в определен ритъм. Да се създава въздействащо изкуство, означава да се изгради ireалност от абстрактни образи, чийто ритъм е сърцевината. Той задава образа и изразява по този начин отношението, което създаденият от твореца поет образ носи към света, към реалността, наблюдавана от окото. Непосредствената цел на всяко изкуство, независимо от елемент и форма, е ритъмът.

Абстрактният образ, казва Гео Милев, не е някакво особено сложно съчетание, а елементарност. Тази на пръв поглед парадоксалност на неговата мисъл е повече от логична в посоката на модерното изкуство. Елементарност в смисъла на непосредствено предаване на чувството, на търсене на пътя към това да се намери изказ на отношението към света – в жест, в емоция, които изразяват чистия дух. Бих могла да потърся паралели между органичния и неорганичния образ на Ворингер и понятията, с които говори Гео Милев като абсолютна ireалистика, ритъм и пр... Но тук по-важно е, че той говори за примитивността на линията, за нейната пълна органика. Примитивността и чистотата на чувството намира най-прекият си израз в линията, в чистотата на формата, която носи абстрактното изкуство.

Когато говорих за зрението и начина, по който светът се стопява в образа, в пластическия ритъм, в движението на фигурата в пространството, разсъждавах върху понятията на Гео Милев „виждане" и „видение". Ако виждането е това, което произвежда чистотата на линията в сценичното пространство, то видението, както би казал Бродски, е като окото, когато спи. Гео Милев много говори за пестеливост-

та на формата, за чистата линия, подобно на Хуго фон Хофманстал, който казва: „Невероятна е икономията на съня".

Именно Хофмансталовата „Електра" е имал намерение да постави в Народния театър, но не получава възможност. Ние познаваме само неговия режисьорски план. Видението, икономичността на образа, който носи силния заряд на чувството, е в основата на желанието за въздействие.

Не по-малко важно понятие в неговите възгледи за театъра е фрагментът. Фрагментът също присъства от театрална гледна точка, в разбирането му за изкуството като реалност/цялост или абстрактна ireалистика. Целостта като съчетание на образи, съчетание на парчета от свят, които изразяват света. Тази въздействаща върху зрителя цялост може да преобрази света.

Има още няколко важни понятия в теоретичните възгледи за театъра на Гео Милев, които го правят централна фигура по отношение на възгледите в театралното изкуство и крехкия български модернизъм. Това са: фигурата на живота, на преображението, също и ритъмът, стилът, целостта.

„Преображението" е ключов образ в цялостното настроение, в цялостната, както бихме казали днес, медийна среда на 20-те години на миналия век. „Преображението" е основна фигура в цялостното разбиране на българските модернисти за света. То е онзи зов, който от името на цялата следвоенна действителност те отправят. Почти няма да намерим текст, в който да не се говори за новото време, новия човек, новите форми, новото изкуство. Почти няма да намерим текст, в който този зов за преображение да не е водещ мотив. Това е фигурата, която поглъща и театралното изкуство, тоест неговата основна цел — преображение, възможност да се предизвика чрез неговата ireалност радикална, изначална промяна. Театърът е възможност чрез преображение да се създаде отношение към тази реалност — чрез образ...

В студията си „Театрално изкуство" Гео Милев говори за преображението, концентрирайки се върху актьорската фигура. Няма защо да търсим в него собствено театрална теория или методология на актьора — тоест как трябва да постигне това преображение. Като всеки манифест, а това е неговият театрален манифест, театърът е използван повече като метафора и фигура на живота. И именно актьорът е онзи терен, онази пресечна точка, в която българската култура може да направи своя опит за преображение. Когато говори за актьора, който достига до преображение, Гео Милев няма предвид нито въплъщението, нито превъплъщението в конкретната тогава практика на Станиславски. Подобни възгледи бихме могли да срещнем в работите на Исак Даниел — един от първите модерни режисьори в България, друга фигура, която има важно присъствие в изключително експлозивния български културен живот по това време. Няма да открием някакви особено детайлни разсъждения на тема: как актьорът би трябвало да достигне до преображение. Преобразяването на актьора е абстрактната, чистата форма чрез която театралното пространство трябва да въздейства.

Друга основна фигура в текстовостта на българския модернизъм от 20-те години е фигурата на живота. Животът като опозиция на смъртта. Животът като опозиция на бъдещето към миналото. Смъртта, която е останала някъде преди войните, преди новото начало, за което през 20-те години са имали изключителното предчувствие, че стои пред българската култура. Той е нов, непознат, плашещ, търсещ своя изказ в изкуството на поета — в дума, ритъм и стил според Гео Милев.

„Ритъм", „стил", „единство" и „синтез" са понятия, които можем да срещнем почти във всичките му текстове. Те се използват и от други български модернисти като Сирак Скитник или Чавдар Мутафов. В тях се описва и случващото се в театъра. В театралните рецензии се говори за ритъм на актьорите, на представлението, както и за това, че не е постигнат стил например. Критиката изисква от представленията стилистично единство, синтез на изразните форми, ансамбъл или цялост.

За нас е важно каква е разликата между понятията, с

които си служи българската модернистична текстовост, и тези на Гео Милев, за да видим неговата различност в разбирането за значението на образа в театралното изкуство. В крайна сметка тъкмо заради тази си различност той поставя само едно представление в Народния театър. „Моят глас не срещна ехо", както сам казва по този повод.

Ритъмът, стилът за него са чистият израз на абстракцията, на формата. А това е твърде далеч от разбирането за ролята, което са имали българските актьори, играещи и възпитавани в рамките на една романтично-сантименталистка театрална парадигма. За него ритъмът е ритъм на тялото, пораждащ образа, звука, думата. Ритъмът е смислообразуващ елемент. Ако за всички останали ритъмът споява сетивния образ или ролята, сценичния характер, който показва актьорът, за Гео Милев ритъмът е автономен носител на смисъл, има конкретни смислообразуващи функции. Същото е валидно за звука, образа и цвета.

Сивият цвят на средата и декора в неговия „Мъртвешки танц" (1919) не е илюстрация на времето, в което се развива действието, каквато е била общоприетата театрална практика. Сивият образ на абстрактния декор е израз на преживяванията във вътрешния свят на субекта, на експлозиите вътре — резултат от видяното от поета/режисьор. Това е образът, който изразява болезненото му отношение към един разпадащ се свят. Тоест образът вече е носител на настроение, създава атмосфера в представлението. За първи път това се е случило на сцената на Народния театър.

Едва след гастрола на Московския художествен театър в началото на 20-те години и след като българската публика е имала възможност да види представления, които са показвали спектакъла като завършено стилистично цяло, тя е можела да оцени смислообразуващата функция на цвета и в представленията на Гео Милев. В този смисъл неговото присъствие в българския театър е присъствие на сапьор — онзи, който пръв обезврежда мините. Отново се сещам

за Бродски, който казва, че за да се направи опасното безопасно, са необходими сапьори. Опасното е новата естетическа територия, която само утаените във вътрешния свят на окото образи могат да уловят и да създадат, да оформят. В театъра Гео Милев е бил онзи сапьор на модерното прекрасно — онзи, който е правил първите опити.

Да се говори за цялостна театрална теория, е прекалено силно, бих казала, просто неточно. Теоретичната емоционалност на Гео Милев се съпротивлява на академичните теории.

Какво е това единство, за което той толкова много говори, този синтез, който така го е впечатлявал? Откъде този парадокс, поне на пръв поглед, в неговото мислене — говори за абсолютната реалистика, за абстрактния образ, за чистата форма, която е израз на ужаса от враждебния свят и устремеността на душата нагоре, настоява за фрагмента, а изисква единство на творбата?

Впрочем устремеността нагоре, тези вертикали, които използва и в поезията, са типични и за неговите спектакли. Спомнете си пространственото движение „Септември" — „Нагоре, нагоре, нагоре", или пропаданията надолу в „Ад"... Окото като перископ на тялото, което се мести, е изключително съществено в разбирането му за театър. То присъства и в цялостното му поетично творчество, но особено в мисленето му за театралното изкуство.

В отзивите си за Московския художествен театър той говори много за тази цялостност на творбата, за стила, който обединява и изразява тези спектакли. Защо при тази склонност към абстрактната линия, изведнъж се възхищава на сетивния, органичен свят в представленията на Московския художествен театър, който е най-близо до вчувстването, до хармоничния образ?

Тези представления са давали възможност да се види художественото произведение като цяло, като единство на елементи, като съчетание на жестово-словесен израз, който е имал своята ясна естетическа мотивация. Творбата, представление-

то се явява като затворена херметична цялост, която поглъща субекта. Тя може да му предложи реалност, в която да има отношение към външния свят. Това дава възможност на Гео Милев да преведе тези представления в своите понятия. Той говори за ритъм, синтез, абсолютна реалистика, което само на пръв поглед изглежда като парадокс. Всъщност точно чистотата на стила и на линията са били онези точки, които са давали основание на Гео Милев да ги вижда като чиста художествена форма. Затвореността на цялото е нещо много характерно за модернизма. Характерна за модернизма е самореферентността на произведението, то не препраща навън. Изцяло кореспондира със своя собствен свят, не подражава на външния свят. Фрагментът за Гео Милев е тази затворена територия, която винаги препраща към себе си, към своите идеи, към онази устременост на мисълта, която конструира свят от образи.

След като говорих за движението и за начина, по който зрението – виждането и виденето, функционират в теоретичните възгледи на Гео Милев, сигурно е логично да се запитам: защо при това положение в своите представления той малко работи със сценографи? На пръв поглед въпросът звучи пресилено, защото в „Мъртвешки танц" той работи с Александър Миленков. Само че свидетелствата за това представление, с които разполагаме, твърде малко напомнят стила на Миленков. Самият Гео Милев е конструирал пластическия, ритмическия образ на пространството, който е изразявал изцяло вътрешния свят на персонажите. Миленков е бил изпълнител. Интересен е въпросът: Защо Гео Милев е нямал необходимостта някой друг да въплъщава образите, които вижда в сценичното пространство. Вероятно именно фигурата на актьора – част от цялостното пространствено структуриране на представлението, е онази чиста линия, която го е интересувала. Вероятно не му е било нужно да имитира, да наподобява, миметично да възпроизвежда нещо. Стремежът му действително е бил към чистия израз на образа.

Да се опитаме да проследим как всички неща, за които говорих, са се случвали в практическите му театрални занимания, макар да е трудно да се каже: „Дотук свършват неговите теоретични занимания, оттук започва неговата практика" – те вървят заедно.

Първото представление, което прави, през 1916 г. в Стара Загора, е „Едип цар" по Софокъл. Преводът е на Александър Балабанов. Това е периодът след неговото обучение в Лайпциг. Представлението е потвърждение на факта, че именно търсенето на пластическия образ, движещ се в пространството, е голямото изкушение, от което Гео Милев започва. Голямото изкушение е да се опита да въплъти отношението си към света в движещия се, пластически звучащ образ в пространството. Да не забравяме, че от Платон до наши дни, сцената е онази метафора на свят, въплътен от актьора.

Гео Милев е от малкото фигури в българската култура, които не мислят българското изкуство в твърдите опозиции наше–чуждо, родно–чуждо. За него родното, нашето, българското е част от света, част от един европейски контекст. „Едип цар" на Софокъл в Стара Загора е първият опит. Свидетелствата за него дължим на Никола Икономов. Любопитен е отзивът, който излиза в списание „Хризантеми":

„Съдбата на Едипа в последната тирада, когато той излазя пред гражданите на Тива с избодени очи, господин Икономов изнесе тъй сполучливо, че издълба дълбока бразда от състрадание към участта на Едипа в сърцето на зрителите."

Фигурата на Едип и образът на сфинкса се появяват покъсно в множество от произведенията на Гео Милев – „Главата ми кървав фенер" например.

Не е трудно да видим как се извършва скокът към „Мъртвешки танц". Когато му се дава възможност да направи своя режисьорски опит на сцената на Народния театър, артистичният комитет (в протокол от 30 август 1919 г.) определя театралният опит на Гео Милев като крайно новаторски и до известна степен неотговарящ на досегашното развитие на на-

шия театър. Струва си да видим този крайно новаторски опит в контекста на българската култура, за да си представим значимостта на жеста, който извършва Гео Милев, поставяйки „Мъртвешки танц" на сцената на Народния театър.

Център на българското театрално представление по това време е бил сценичният характер – ролята, показваща личностния характер като уникална, сложна цялост. Било Ибсеновата Нора на Адриана Будевска, било Толстоевият Никита от „Силата на мрака" на Кръстьо Сарафов, било д-р Ранк от „Нора" на Сава Огнянов, са композирани роли, които изразяват психологически, сложен индивидуален характер. Впрочем всяка модернистична пиеса, която се е появявала, се е представяла чрез разбирането за такъв субект. За неговото представяне са важни костюмът и всеки детайл от него, гримът, жестът, интонацията, за да се изрази психологията на персонажа, неговото социално положение, мотивите за неговото поведение. Сцената уподобява в декора детайлно средата на действие. Можем да си представим какво е виждала българската публика, когато пред нейните очи се е отворила относително празна сцена, цялата в сиво!

За пръв път Гео Милев иска шейсет репетиции. Дотогава българските представления са правени с около десетина репетиции, не повече. Подобно отношение към процеса на продукция на представлението е било шокиращо, не просто новост, а шок за българския театър. Не по-малък шок е работата с пиесата. Преводът на „Мъртвешки танц" е негов.[1] Дотогава българският театър работи с подръчни преводи. Известен факт е, че преводите се правят набързо и не са особено грижливи. Още Пенчо Славейков се бори за чистотата на българския език. Нещо повече, тук не става дума само за книжовната норма, а за осъзнаването на драматургичния език

[1] Гео Милев е трябвало да постави „Мъртвешки танц" по готовия вече превод на Иван Малеев, а по-късно сам превежда пиесата. Виж поместения тук доклад на проф. Камелия Николова, стр. 28. – Бел. на съставителя.

като специфичен език – език, на който говори само театърът и който не е просто поднасяне на информация. Тоест Гео Милев е сред малцината, които за първи път осъзнато показват драмата като специфично сценично говорене.

Адриана Будевска подробно разказва колко необичайни са били репетициите с Гео Милев – колко въодушевяващ е бил контактът с него, как е умеел да запалва актьорите... Всъщност това е била първата среща на актьорите с модерен режисьор, който вижда театъра като произвеждане на ритмично-пластическа линия. Това е била наистина нова организация на сценичното пространство за българския театър.

Людмил Стоянов пише: „Сцената беше издържана в определен колорит и стил – сиви стени, сиви канапета, сива мебел, умора, отровна атмосфера. Такава е обстановката, в която се движат тези хора призраци."... Това е доста ясно описание на начина, по който цветът е въздействал емоционално. Цветът има функцията да поражда смисли, да изразява чувства, да носи чистотата на линията и на непосредственото въздействие. Същото е значението и на осветлението. Смислообразуваща е и функцията на звука – дори на разтеглените фрази, с които са говорели актьорите и които толкова са озадачавали тогавашната публика. Ритъмът на говорене и движение е трябвало да изрази преживяването на света от субекта. Изразът на това преживяване в изкуството е типичен за театралния модернизъм. Разбира се, „Мъртвешки танц" поражда различни реакции. Колкото е възторжена реакцията на Николай Райнов, който казва: „Българският театър досега нямаше режисьор, вече има", толкова сърдито-крайни са реакциите на други рецензенти, които казват, че режисьорът дебютант е искал да наложи своя вкус „и на един Стриндберг", когато е трябвало да бъде обратното според тях.

Любопитно е защо в тогавашната публичност това представление няма кой знае какъв резонанс, при положение че за театър тогава се е пишело много. Вероятно новото е било доста стъписващо и непобиращо се в обичай-

ните разбирания за театър.

Благодарение на Божан Ангелов, директор по това време на Народния театър, Гео Милев получава възможност да постави Хебеловия „Гиг и неговият пръстен". Но представлението не е осъществено. Защо Гео Милев не получава режисьорското място, е друга тема. Важни са били личните битки и интереси в театъра, институционалните позиции. Но заедно с това трябва да сме наясно защо самата културна среда не е възприемала неговия глас в театъра – „Моят глас не срещна ехо". Защо така спонтанно – като чуждо тяло, е изхвърлено онова, което се е опитвал да прави. При положение че българският театър по това време има остра нужда от режисьор! Тук нямаме време да се спираме на този проблем. Всъщност Божан Ангелов го кани да постави „Мъртвешки танц" (1919 г.), но когато е освободен от директорския пост, Гео Милев не получава повече такава възможност. За съжаление неговите опити са експлозии, които нямат бърз резонанс.

Ще кажа няколко думи за следващия му опит – „Маса-човек" от Ернст Толер. Той поставя пиесата в театър „Ренесанс" (1923 г). Исак Даниел определя представлението като „митингаджийско".

Сценичният образ е абстрактен. Колективният образ на тълпата е централен. Конфликтът е между „Безименния" и Соня. Основните фигури са жената, пацифистката и онзи, който иска радикално настъпление и преобразуване на света, постигане на новия свят на всяка цена. Тоест това е конфликтът между индивида и масата, поставящ въпроса за мястото на индивида сред колективния „маса-човек", показващ го като негово алтер его. За пръв път на сцената се появява колективната фигура.

Образът на едно движещо се в хор колективно тяло е нещо абсолютно непознато за българската сцена от гледна точка на изказа. Не са показани познатите от класическата драма тълпа и герой, а нов израз на модерен тип субектност.

Едва в представленията на Хрисан Цанков от втората половина на 20-те години, доста след Гео Милев, зрителите ще видят подобен тип пластически композиции на колективното. Бих отишла и по-нататък, като кажа, че работата на Хрисан Цанков е възможна благодарение на направените от Гео Милев опити. Това са първите срещи на българската публика с търсенията на театралния модернизъм.

Боян Дановски нарича представлението „Маса-човек" на Гео Милев „тревожна песен". Струва ми се, че не е случайно това сравнение на спектакъл с музикално произведение. Можем да допуснем, че въздействието както на образа на жената, изправена над тълпата, така и разпадането на колективния образ на сцената, въобще движението на фигурите, които представляват особена смесица между статуарност и ритмика на говоренето, са създавали впечатлението за песенност. Намерен е визуален израз на чистото чувство, на устремеността на душата нагоре – „нагоре, нагоре, нагоре".

Тези вертикали са съществени в режисьорските планове на „Електра". Там също са описани статуарните и пластическите колективни композиции на хора, появата на Електра и Хризотемис от двете страни в почти геометрични триъгълници. Светлината, която е трябвало да пада отгоре – за Хризотемис е виолетова, а за Електра – зелена. Сещам се за примера, който дава Шагал за зеленото и червеното като ритъм на ужаса. Очевидно и Гео Милев е търсил този ефект в „Електра". Динамиката, пластиката на цвета е трябвало да изразява вътрешното преживяване на сценичните фигури. Имаме разпадане на пластическата композиция на груповата фигура и след това отново връщането към фигурата на жената – Електра. Ритъмът, който изразява целостта на представлението, не е просто илюстрация на смисъла на думите, а израз на вътрешното чувство и преживяване на Електра на света като враждебен, като свят, който трябва да бъде преобразуван от духа, от един съвършен образ на душата. Но както е известно, „Електра" не успява да се осъществи.

Връщам се към значението на зрението – към виждането, видението, образа, движението, пластическата и пространствено-ритмичната форма, типични за неговата поезия, в които е мислел и реализирал и театралните си опити. Малко известен е фактът, че Любен Гройс има ръкопис, който разглежда „Септември" като театър. Никак не е случайно това обръщане към театралността на неговата поезия. Никак не е случаен фактът, че Гео Милев търси израз на чувствата, емоцията и формата тъкмо в сценичното пространство. Нека не забравяме, че в началото на XX век – неговата първа четвърт, драматургът се мисли като поет. Сцената търси да преодолее просцениума, както казва Георг Фукс. Гео Милев го следва в своите възгледи. Нещо повече, за Гео Милев това преодоляване на дистанцията между сцената и света, изразяването на отношението към света е основното значение на жеста на театъра.

Значението на Гео Милев за българския театър е именно в онези експлозии от образи, мисли и идеи за театралното изкуство, които той за пръв път осъществява в българското културно пространство по това време. Трудно ми е да си представя множеството от по-късните търсения на българския модернизъм без идеите на Гео Милев, без първите му сапьорски опити в българското театрално поле.

За Гео Милев театърът се явява експлозивен образ, който изразява отношението на българина, на човека тогава към състоянието на света. Ако театърът, театралната сцена не изразява категорично отношението на твореца към актуалните процеси в света, той не е модерно изкуство, тоест не е изкуство, твърдят театралните текстове на Гео Милев. Бихме могли да проследим развитието на процесите в българския театър в перспективата на тази водеща негова идея и това би ни дало вероятно доста интересна картина, но, струва ми се, преосмислянето на нейното значение в нашата постмодерна реалност е по-важно.

Д-Р АНАСТАСИЯ ЦАНДЕР

РЕЖИСЬОРСКАТА КНИГА НА ГЕО МИЛЕВ КЪМ „ЕЛЕКТРА" ОТ ХУГО ФОН ХОФМАНСТАЛ

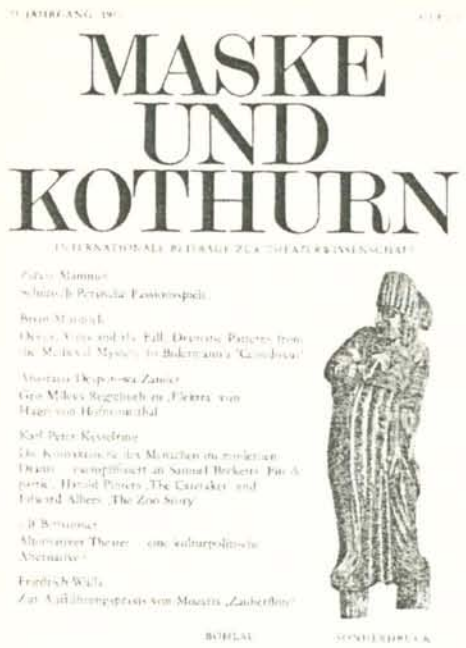
(Статия, отпечатана за първи път през 1977 г. в австрийското списание „Маске унд котурн")

Сред няколкото театрални опита на Гео Милев неговата постановка на Хофмансталовата „Електра" (чиято премиера е била планирана за октомври 1923 в Народния театър, София) заема особено място: това е единствената пиеса, към която е запазена режисьорска книга на Гео Милев. Тази режисьорска книга[1], която съдържа направения от Гео Милев превод на текста, представлява важен литературно-исторически и театрален документ за критичното отношение на Гео Милев към модерната немска драма, и то във времето непосредствено след антифашисткото въстание от септември 1923, което действа като катализатор за лявото политическо ориентиране на Милев, както и на голяма част от българската интелигенция. Освен това грижливо изработената режисьорска книга на „Електра" е един от малкото документи в историята на българския театър, които маркират започващото през 20-те години развитие на българския театър като режисьорски театър и в случая Гео Милев сочат влиянието на немския експресионизъм върху това развитие.

За разлика от досегашните публикации[2] върху театрал-

[1] *Милев*, Гео: Режисьорска книга към „Електра" – ръкопис. В: Архив Гео Милев, Народна библиотека „Кирил и Методий".

[2] *Тихова*, Н. Гео Милев и неговите режисьорски опити, дис. 1970: Инджева, Н. Театралните възгледи на Гео Милев, Известия на института за изкуствознание, БАН, т. XVIII, С., 1973: Конфорти, Й. Гео Милев. Театър и време, С., 1975: Русков, Коста: Режисьорската книга на Гео Милев, сп. Театър, 1969/4, и др.


MASKE
UND
KOTHURN

Корица на австрийското списание „Маске унд Котурн" – 23/1977, където излиза за първи път тази статия на д-р А. Цандер.

ните опити на Гео Милев настоящата статия разглежда неговия превод на „Електра" и режисьорската му книга в сравнение с оригинала, което позволява да се изтъкне особено ясно конкретно исторически и политически ангажираната интерпретация на неоромантичната драма на Хофманстал от страна на Милев и с това би могла до допринесе за разбиране на сложното художествено-естетическо развитие на поета и театрала Гео Милев.

„Електра" възниква по време на дълбока творческа и философска криза на Хофманстал, описана в прочутото „Писмо на лорд Кандос" като симптоматична за процеса на деперсонализация в късно-буржоазното общество. Езиковият скептицизъм на лорд Кандос отразява непознаваемостта на разпадащата се „на части и все нови части" действителност[3], която за отчуждения индивид не е повече рационално понятна и която в замяна предлага като единствена обединяваща ценност живота в неговата естествена тоталност. Поколението на Хофманстал, лишено от участие в обществената практика, остава съсредоточено върху отприщения вътрешен свят на личността, която в „преживяването" трябва сякаш да „се разтегне" между „разнородните части на действителността", по необходимост трябва да стане „монументална", за да успее все пак „да обедини тези части"[4].

Монументалната интровертност, която заема мястото на загубения Вилхелм-Майстеров тип светоусещане, е резултатът от Хофмансталовия анализ на неговата съвременност, при което Хофманстал в никакъв случай не утвърждава тази монументализация в смисъла на свръхчовека, а вижда именно в нейното преодоляване чрез осмислени социални връзки шанса за спасяване на Аза[5]. Изобразеният в „Електра" опит за преодоляване на монументалния вътрешен свят по необходимост излиза неудачен, защото животът, сведен в типичната за епохата редукция до „потока на кръвта", до биологично естественото, не предлага обективна възможност за интегриране на индивида, а води до неговото обезчовечаване и унищожение. При трактовката на основната проблематика на своето време Хофманстал се обръща към античния мит, който той преосмисля в духа на Ницше и философията на живота. За Ницше митът е „актуално искане" именно като противоположност на неудовлетворителната „просветена цивилизация"[6], на кризата на рационализма и историческото съзнание; той го разбира като „дионисиев мамещ зов от дълбините", а не като посредник на „сетивно-духовно познание за света"[7]. И Хофманстал свързва своята представа за тоталността на живо-

[3] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Ein Brief, in: Prosa Bd. 2, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt/M, 1951. Alle weiteren Zitate aus Hofmannsthals Werken nach dieser Ausgabe.

[4] *Aspetsberger*, Friedbert: Hofmannsthal und d'Annunzio. Formen des spdten Historismus, in: Studi germanici 10 (1972).

[5] Пак там.

[6] *Weimann*, Robert; Literaturwissenschaft und Mythologie, in: Literaturgeschichte und Mythologie, Berlin-Weimar, 1971.

[7] Пак там.

та с понятието за митичното, което изплува от „тъмното коренно дъно на живота", „от областта, в която индивидът престава да бъде индивид"[8] и с това споделя нагласата на уморения от културата Fin de siècle, който се чувства сроден с хтоничните, необуздано диви черти на архаичната древност и отхвърля класицистичната представа за „спокойното величие" на античността като „гипсова грькомания"[9]. С това се осъществява отказът от класическо-хуманистичната представа за античността, който намира първата си поетична реализация в началото на XX век в трагедията на Хофманстал „Електра" – по Софокъл.

При трактовката на Софоклевата предложка модерният поет решително се дистанцира от класическия образ на човека; въпреки че запазва схемата на драматичното действие на Софокъл (с изключение на хора и уводната сцена), той изобразява чрез новата концепция на трите женски фигури „разпадането на понятието индивид"[10], премерено спрямо тяхното отношение към действието. „В образа на Електра индивидът се разпада по емпиричен начин, като съдържанието на живота му го взривява отвътре, така както превърнатата в лед вода пръсва глиненото гърне"[11]. С тази метафора Хофманстал сам най-добре обобщава саморазрушителната същност на хипертрофираната субективност, която е главната тема на неговата пиеса. Както при Софокъл, и при Хофманстал Електра е доминиращата централна фигура, чиято душевна драма стои на преден план. Но докато при древногръцкия трагик психологизирането на мита служи за потискане на примитивната омраза и с това на хуман-

[8] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Drei kleine Betrachtungen, in: Prosa, Bd. 4, 1955.

[9] *Bahr*, Hermann: Liebe der Lebenden. Tagebücher 1921/23, Bd. 3, Hildesheim 1925.

[10] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Aufzeichnungen, 1959.

[11] Пак там.

ното утвърждаване на субекта против съдбата, Хофманстал съзнателно се отказва от това „най-хубаво гръцко, от резултата"[12]: действието приема характера на кървав ритуал и не променя нищо, въпреки психологичната модерност субектът се връща във варварско-митичната архаика. За Хофмансталовата Електра убийството на бащата от майката не е еднократно престъпление, което нарушава нравствения ред и затова трябва да бъде наказано, а звено във вечната верига на живота, която включва опложданe и убийство като съпричастни. Това проличава особено ясно в образа на персонифицираната омраза, който ѝ бива изпратен „като годеник" от ревнивия мъртвец; К. Г. Еселборн, един от съвременните изследователи на творчеството на Хофманстал, доказва, че първертираното еротично преживяване на Електра има връзка с „едно отношение между мъж и жена, което включва като типично и умъртвяването на съпруга от съпругата и което, погледнато в по-широк мащаб, е само пример за страховитостта на живота"[13]. Показателно е, че Електра вижда всяка неправда, която се извършва в двореца на Клитемнестра, под знака на тази „двойка от опложданe и убийство"[14], която като митична природна закономерност вечно се повтаря:

„Das ganze Haus ist auf. Sie kreißen oder
sie morden"[15]

Или, когато тя се подиграва на надеждата на Хризотемис за любовно щастие:

[12] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Reden in Skandinavien, in: Prosa, Bd. 3, 1952.

[13] *Esselborn*, Karl G.: Hugo von Hofmannsthal. Ödipus und die Sphinx. Hofmannsthal und der antike Mythos, München, 1969.

[14] Пак там

[15] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra, in: Dramen, Bd. 2, 1954.

„Die Höhle
zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist;
das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier
Ergetzung bietet. Ah, mit einem schläft sie,
.....
und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil
hervorkriecht hinterm Bett"[16]

Това схващане за „потока на кръвта" като определящата свръхперсонална сила на живота променя из основи и смисъла на отмъщението ѝ; изкуплението за мъртвия баща се превръща за Електра в искане на чисто кръвно отмъщение[17]. В противоречивото отношение на Електра към този „най-примитивен, най-строг закон"[18] на живота намира израз трагизмът на нейната деперсонализация: от една страна, тя се бунтува срещу унищожителната сила на този закон на живота – „Аз съм само трупът на твоята сестра.."[19], казва тя на Орест с пълното съзнание за вътрешната си опустошеност от този закон, от друга страна обаче, тя му се посвещава, като напълно се идентифицира със „зверски пролятата кръв" на Агамемнон и се отрича от собственото си Аз. Докато Електра на Софокъл „в един свят на злото и фалша е безмерен сърдечен пламък, с който единствено тя успява да запази мярата на човешкото"[20], човешката субстанция на Хофмансталовата Електра изгаря в безмерността на нейната екстатична визия за мъст, нейното Аз се редуцира върху необузданата сфера на инстинкта, докато накрая в дионисиевия танц на смъртта и емпирично се

[16] Пак там.

[17] *Esselborn*, Karl G. (zit. Anm. 13).

[18] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Reden in Skandinavien, Prosa, Bd. 3.

[19] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra, Dramen, Bd. 2.

[20] *Reinhardt*, Karl: Sophokles, Frankfurt/M, 1947.

разпада, след като „ритуалът на кръвта"[21] е изпълнен.

С право Хофманстал разглежда тази Електра като антипод на „дяволски хуманната" Ифигения на Гьоте[22] и я противопоставя и на Шекспировия Хамлет – в „Електра" „действието се третира с ирония"[23]. При това тази ирония се отнася не само до неспособността на Електра за практическо действие поради нейния пол или прекалената ѝ съзнателност, а преди всичко до загубата на свободния избор като база на човешкото действие; делото, което се извършва под принудата на кръвното отмъщение, деградира личността до прост инструмент, отнема ѝ всякаква възможност за осмислена промяна на света и на себе си и накрая я заличава. Неизбежната детерминираност от митизирания „закон на живота" подкопава характерите и снема привидната противоположност на трите женски фигури[24]: както отрицателното отношение към действието (Хризотемис, Клитемнестра) така и страстното му утвърждаване (Електра) води до разпадане на индивида, до редуцирането му върху сферата на животинското, макар че при Електра това животинско носи диво-демонични черти. Поради това при Хофманстал същинският извършител, Орест, става периферна фигура, която просто като инструмент на Електра автоматично изпълнява кръвното отмъщение.

Фактът, че пробивът на монументалната интровертност в „Електра" е възможен само надолу, към сферата на животинското и в последна сметка към разтваряне в дионисиевата първооснова, тъй като алтернативата на живота ка-

[21] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Reden in Skandinavien, Prosa, Bd. 3.

[22] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Aufzeichnungen, 1959.

[23] Пак там.

[24] Hofmannsthal betrachtete die drei Frauengestalten „wie die Schattierungen eines intensiven und heimlichen Farbtones." Brief an Ernst Hladny, in: Briefe 1900–1909, Wien, 1937.

то митизирана природна иманентност не предлага личностно градивна база, този факт имплицира критиката на Хофманстал на антихуманните тенденции на неговото време.

Самият Хофманстал е чувствал безнадежната негативност на своята „Електра", считал е цялата пиеса „в нейната почти конвулсивна затвореност, в ужасната ѝ мрачност" за неудовлетворителна и е замислял един „Орест в Делфи" като нейна „вътрешно неделима втора част", която да третира отношението на Орест към действието и неговото оправдание[25]. Този план остава неосъществен.

Премиерата на „Електра" в постановка на Макс Райнхард на сцената на Дойчес театър в Берлин през 1903 е била посрещната като представителното сценично произведение на немския неоромантизъм, тъй като изпробваните в тази постановка средства на психологично изображение утвърждават победата над натурализма в театъра. В „истеричната дъщеря на Агамемнон"[26] критиката вижда фигура, която съответства на типичната за времето „упадъчна склонност към жестокото, зверското"[27]. На това, че тази склонност е обратната страна на префинения индивидуализъм и се култивира като нервен гъдел на уморената от цивилизацията буржоазна публика, на този аспект обръща внимание големият берлински театрален критик Алфред Кер.[28]

Ако 20 години по-късно, през октомври 1923, Гео Милев поставя Хофмансталовата „Електра" на сцената на Народния театър в София, възниква най-напред въпросът, какво в тази пиеса го интересува в една коренно различна ис-

[25] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Brief an H. Schlesinger vom 10.XI.1903, in: Briefe 1900–1909, Wien, 1937.

[26] *Harden*, Maximilian: Elektra, in: Die Zukunft 48, Berlin, 1904.

[27] *Garten*, Hugo F.: Hofmannsthals und Hauptmanns Elektra, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte, Berlin, 1973.

[28] *Kerr*, Alfred: Elektra, in: Die Welt im Drama I, Berlin, 1917.

торическа ситуация и как той я интерпретира в тази нова ситуация[29].

Естетиката на Гео Милев, поначало антинатуралистична, го кара да утвърди в символизма и по-късно в експресионизма съответстващи на неговата епоха стилови течения, които намират адекватен художествен израз на светоусещането на неговото поколение. И за неговото поколение това светоусещане е белязано със съзнанието за криза на индивида, криза обаче, която поради изостряне на социалните противоречия, поради преживяването на войната и революционните вълнения на следвоенните години придобива други измерения и напира към разчупване на тесните субективистични граници. Характерно за Гео Милев като един особено чувствителен и възприемчив представител на своето поколение е, че той не само търси с безпримерна последователност и ангажираност нови, модерни художествени форми, но и, че показва винаги будно съзнание за социално-политическите проблеми на своето време: въпреки временното изповядване на принципите на „чистото изкуство" той никога не игнорира тези проблеми[30]; напротив — те винаги се отразяват като същинския фон на кризата на индивида. Особено показателно в това отношение е неговото типично експресионистично стихотворение „Meine Seele", което е писано през 1918/1919 г. за списание „Акцион", но не е публикувано; тук мъките на душата са непосредствен огледален образ на социалното страдание[31]. Първичната отвореност за обществено-политическите събития на епохата е — при цялата сложност на идейно-художест-

[29] Н. Тихова предполага, че Гео Милев сам е предложил пиесата, която е превел, на ръководството на Народния театър.

[30] *Марков*, Георги: Предговор към: Гео Милев, Съчинения в три тома, т. 1, изд. „Български писател", С., 1975.

[31] *Милев*, Гео: Съчинения в три тома, т. 1.

веното развитие на Гео Милев – предпоставката за бързата лява ориентация на поета, особено след фашисткия преврат от 1923 г., и за създаването на поемата „Септември" като връх на революционно-демократичната българска поезия на 20-те години.

Това развитие на Гео Милев се извършва под решаващото влияние на немския експресионизъм, при което в досегашните изследвания за Гео Милев акцентът се поставя върху влиянието на левия експресионизъм и неговото активистично-революционно изкуство, а на другия аспект на експресионизма, на критичния рефлекс на окончателното разпадане на къснобуржоазния индивидуализъм, се отделя помалко внимание, респ. се отхвърля като подхлъзване към декадентския модернизъм. В студията си „От Жестокия пръстен до „Септември". Българският поет Гео Милев и ранната критика на фашизма" Добри Вичев посочва значението на този втори аспект на Гео-Милевата рецепция на експресионизма. В експресионизма Милев вижда на първо място едно течение в изкуството, което „въз основа на крайно напрегнатото противопоставяне на Аза и света, на индивида и обществото ... директно предизвиква като алтернатива създаването на една нова, истинска реалност от вътрешния свят на индивида"[32]. Затова той схваща експресионизма като „нов етап", а не като противоположност на символизма и се опитва да улови разликата между двете течения „отначало от чисто естетическа гледна точка: експресионизмът е усъвършенстването на символизма, тъй като той разкрива законите на една нова красота: красотата на дисонансите".[33] Това обяснява „защо Гео Милев се съюзява с българските символисти"[34], това обяснява и афинитета му към драмата на символизма, към драмите на Стриндберг и Хофманстал, които в своята крайна субективност прекрачват границите на символизма и се явяват предшественици на експресионистичната драма на Аза.[35]

Екстатичната душевна драма на Електра, която в своята сурова, еруптивна изразителност съответства и във формално отношение на Гео-Милевия повик за „варваризиране на поезията", става интересна за него от експресионистична гледна точка – в конкретните обществено-политически условия темата на Хофманстал за деперсонализацията обаче се припокрива и преосмисля от темата за справедливото възмездие: на фона на кървавото потушаване на септемврийското въстание от 1923 г. и последвалия фашистки терор митичното варварство се превръща в ужасяваща съвременност с исторически конкретно, класово определено съдържание. За Гео Милев „огненият език" на Електра (както Гьоте характеризира обвинителния патос на Електра) става медиум на собственото му възмущение от кървавите събития в страната и на въжделенията му за справедливо възмездие. Затова в неговата режисьорска концепция на „Електра" главната героиня е приближена до пророчицата Касандра[36], викът на душата ѝ не е повече вик на дионисиев екстаз и примитивна омраза, а вик на протест и пророчество. Орест излиза повече на преден план, неговото дело придобива сми-

[32] *Witschew*, Dobri: Vom „Grausamen Ring" zum „Septemvri". Der bulgarische Dichter G. Milev und die frühe Auseinandersetzung mit dem Faschismus, in: Verteidigung der Menschheit. Zur Dialektik von Nationalem und Internationalem sozialistischer Literaturentwicklung. Hrsg. von Edward Kowalski, Berlin, 1975.

[33] Пак там.

[34] Пак там.

[35] В тази връзка Фриц Мартини отбелязва, че именно гръцките драми на Хофманстал предхождат съществени изразни и формални тенденции на експресионистичната драма. Ср. Fritz Martini: Der Expressionismus, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, hrsg. von H. Friedemann und O. Mann, Bd. I, Heidelberg, 1961.

[36] Ср. 12. глава от поемата „Септември", където героите от гръцката митология се призовават като пример за неизбежността на справедливото възмездие.

сăл чрез съзнателното възстановяване на правото. Следователно ако Гео Милев вижда в Хофманстал „един експресионист на духа“[37], то той има предвид – по отношение на „Електра“ – не само и не на първо място разнищващ душевен анализ, а и съпротива, призив към действие, активизъм. Именно интерпретацията на „Електра“ е пример за диалектиката в процеса на естетическото развитие на Гео Милев. В условията на обществено-политическите събития в България този процес се отклонява от психологизма на личностната криза, той пренася „красотата на дисонансите“ върху големия сблъсък на силите на демокрацията и на фашизма и създава едно революционно-демократично изкуство, което подхваща отново класическо-хуманистичната традиция. Сравнението на режисьорската книга на Гео Милев с Хофмансталовия оригинал позволява да се проследи детайлно тази интерпретация на „Електра“ и показва суверенността, с която преводачът и театралът Гео Милев подхожда към предложката, за да осъществи на сцената основната идея на своята концепция – идеята за справедливото възмездие. За това е било необходимо отново ясно да се очертаят размитите при Хофаманстал противоположности между действащите лица, преди всичко между Електра и Клитемнестра, да се подчертае антитезата: добро срещу зло по образеца на Софокъл. Схващането на философията на живота за убийството като естествено съответствие на опложданото във вечния кръговрат на живота е основата за приближаването на двете първоначално противоположни фигури – именно тази митологизация на престъплението се опитва да преодолее Гео Милев в своята режисьорска концепция.

В превода това се постига чрез няколко отклонения от оригиналния текст, респ. чрез съкращения. Подчинението на Електра на „вечния закон на живота“ става особено ясно в началото на конфронтацията ѝ с Клитемнестра, къде-

[37] *Милев*, Гео: Театрално изкуство, С., 1942.

то майката ѝ изглежда като „въплъщение на раждащата и поглъщаща природа“[38]. В превода на Гео Милев майчината утроба на Клитемнестра не се идентифицира с гроба на Агамемнон, а – чрез риторично отрицание – директно му се противопоставя; страхопочитанието на Електра пред колоса майка се снема чрез ремарката със скрита ирония, в която на места прозвучава едва сдържана омраза:

Ich weiß auf der Welt
nichts, was mich schaudern macht, als wie zu denken,
daß dieser Leib das dunkle Tor, aus welchem
ich an das Licht der Welt gekrochen bin.
Auf diesem Schoß bin ich gelegen, nackt?
Zu diesen Brüsten hast du mich gehoben?
So bin ich ja aus meines Vaters Grab
herausgekrochen, hab gespielt in Windeln
auf meines Vaters Richtstatt! Du bist ja
wie ein Koloß, aus dessen ehernen Händen
ich nie entsprungen bin. Du hast mich ja
am Zaum. Du bindest mich, an was du willst...[39]

Не зная нищо в тоя свят, което
да ме изпълва с трепет, освен само
едната мисъл: че туй пищно тело
бе тъмната врата, отдето съм
излязла посред белия светлик
на тоя свят. Нима във таз утроба
съм аз лежала, гола. И от тия
гърди съм сукала. О, не – излязла
съм аз от гроба на баща си
и като пеленаче съм играла
на мястото, където е съсечен.

[38] *Rey*, W. H.: Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen, Philadelphia, 1962.

[39] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

О, ти си като истукан, от чиито
стоманени ръце не съм, не мога
аз да изляза. Ти държиш ме за
юздата. Свързваш ме, където искаш...[40]

В разказа на Електра за омразата като неин „годеник", който най-очевидно я показва като жертва на унищожителния закон на живота, Гео Милев съкращава описанието на първертираното любовно преживяване, подчертава се девствеността на Електра в служба на мъртвия и с това нейната противоположност по отношение на разюзданите убийци. Телесното и душевното опустошение на Електра изглежда по този начин не като последствие от службата ѝ на мъртвия баща, а като резултат от престъпното и обкръжение, в което тя поема ролята на отрицателната пророчица:

Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester,
..... Und war doch eines Königs Tochter!
Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe
ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich
mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib
vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht
wie etwas Göttliches hinleuchtete.
..... diese süßen Schauder
hab ich dem Vater opfern müssen...
...Eifersüchtig sind
die Toten: und er schickte mir den Haß,
den hohläugigen Haß als Bräutigam.
Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet
wie eine Viper, über mich in mein
schlafloses Bette lassen, der mich zwang,
alles zu wissen, wie es zwischen Mann
und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,

[40] *Милев*, Гео: Електра.

in denen ichs begriff! Da war mein Leib
eiskalt und doch verkohlt, im Innersten
verbrannt. Und als ich endlich alles wußte,
da war ich weise, und die Mörder hielten –
---
nicht einen meiner Blicke aus![41]

Аз съм само
трупът на твоята сестра, дете.
..... А бях
аз дъщеря на цар. И мисля, че
бях хубава, когато духвах нощем
пред свойто огледало лампата,
аз чувствувах с безкраен девствен трепет
как мойто голо тяло, ярко в свойта
неопетненост, светеше сред мрака
на пламналата душна нощ, като
божествен плам .....
..... всичкия тоз сладък трепет
аз трябваше да жертвувам пред татко.
..... О, знай – ревниви
са мъртвите: .....
И ето –
тогава тялото ми беше лед
и въглен, цяло изгоряло. И
когато най-подир узнах аз всичко,
тогава станах мъдра и онез
убийци .....
..... – ни един мой поглед
не можеха да изтърпят.[42]

Тази генерална линия на рязко разграничаване на фрон-

[41] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

[42] *Милев*, Гео: Електра.

товете чрез отнасяне към конкретната ситуация в двореца се провежда и в началната сцена на слугините, която при Хофманстал замества античния хор. И на последното стъпало на унижението Електра запазва известно достойнство, което Гео Милев подчертава чрез игнориране на патологичните черти в нейното страдание („...Ihr sollt nicht schmatzen / nach meiner Krämpfe Schaum“[43]), чрез нейното презрение към прислужничките на убийците, респ. чрез засиленото възхищение на петата слугиня пред Електра:

Ihr alle seid nicht wert
die Luft zu atmen, die sie atmet! O
könnt ich euch alle, euch, erhängt am Halse,
in einer Scheuer Dunkel hängen sehen
um dessen willen, was ihr an Elektra
getan habt![44]

Всички вий
не сте достойни да мърсите с вашия
дъх въздуха, що диша тя. Да можех
да ви избеся всички в плевника –
за туй, което вий сте сторили на
Електра.[45]

Съществото съкращение в тази сцена се отнася именно до двете реплики, които представят всичко случващо се в двореца на Клитемнестра под знака на вечно повтарящата се кръвна жертва („...Daß wir / mit Wasser und mit immer frischem Wasser / das ewige Blut des Mordes von der Diele / abspülen.“)[46]

[43] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

[44] Пак там.

[45] *Милев*, Гео: Електра.

[46] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

Стремежът на Гео Милев да представи действието не като ритуал на кръвната жертва, а като справедливо наказание за убийството на Агамемнон показва и онова място от втората визия на Електра за бъдещото отмъщение, в която тя и Орест преследват Клитемнестра в безмилостна гонитба, преди да я убият. При Хофманстал тази гонитба минава край сянката на убития баща, но:

„er achtets nicht und doch muß es geschehn:
vor seinen Füßen drücken wir sie hin,
da fällt das Beil!“[47]

Гео Милев изпуска в превода си това „er achtets nicht“ и двояко подчертава необходимостта от смъртта на Клитемнестра не като жертвено животно, а именно като изкупление за извършеното от нея убийство:

„стои баща ми там: о, трябва, трябва
и ето: в миг поваляме я ний
там, пред краката му – тогава пада
секирата“[48]

Това, че убийството не е свързано с оплождането по природен закон, а трябва да има морални мотиви, пролича на места от много тънки различия във формулировката на изреченията в оригинала и превода, така напр. когато Електра казва на мнимо непознатия Орест:

„...Nein, mein Bursch, ich gab kein Leben,
so brauch ich auch kein Leben zu ersticken,
noch zu vergraben...“[49]

[47] Пак там.

[48] *Милев*, Гео: Електра.

[49] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

При Гео Милев причинната връзка се замъглява чрез лексикално-синтактични промени:

Не, момко аз
живот не съм родила, нямам право
и да убивам, нито да заравям."[50]

Това схващане за действието и неговите мотиви обосновават концепция на образа на Орест. За разлика от Хофманстал при Гео Милев Орест излиза повече на преден план като съзнателен извършител; страхът на Орест от конфронтацията с майката, която трябва да убие, без да има отношение към това деяние, в превода се превръща в неговата противоположност:

Elektra: Du wirst es tun!
Orest: Ja, ja. Müßt ich der Mutter
nur nicht vorher in ihre Augen schaun.[51]

Електра: Ти ще го извършиш.
Орест: Да, да. След като видя мойта
майка във очите.[52]

Правото да извърши убийството на майката той може да прочете в нейното лице, защото „нейното лице тя е придобила от делата си"[53], така, както и конфронтацията със страданието на Електра засилва решението му да отмъсти. Решаващата промяна в ролята на Орест идва обаче в заключителната сцена: при Хофманстал Орест изчезва, след като е убил Клитемнестра и Егист, Хризотемис разказва за неговото деяние и за последвалото кръвопролитие сред слугите, Електра започва в безумен екстаз своя менаден танц, при който пада мъртва на земята. Последната ремарка „Тишина" сочи завършека на един ритуал, който потвърждава всемогъществото на кръвното отмъщение и който би могъл да се повтори отново.

При Гео Милев пиесата свършва с един пантомимически апотеоз на Орест като побѣден извършител[54], Електра не умира, въпреки бремето на безмерното ѝ ликуване – нейната визия за милионния дионисиев „празник на живота" получава внезапно във връзка с осмисленото възмездие значението на пророческо предусещане на надигането на всички онеправдани; показателни в това отношение изглеждат такива лексически изменения в превода като по-рационалното „дивна песен" за „Musik" или добавката „мощни" към „uferlose Tritte".

...Ob ich nicht höre? ob ich die
Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir
heraus. Die Tausende, die Fackeln tragen
und deren Tritte, deren uferlose
Myriaden Tritte überall die Erde
dumpf dröhnen machen, alle warten sie
auf mich.[55]

Дали не чувам?
Дали не чувам тая дивна песен?
Из мене блика тя. Стотиците,
които носят факлите и с мощни
безбрежни стъпки, милиарди стъпки
гърмят навред по тъмната земя,
те всички чакат мене.[56]

[50] *Милев*, Гео: Електра.

[51] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

[52] *Милев*, Гео: Електра.

[53] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

[54] Ср. ремарката към режисьорската книга на „Електра".

[55] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

[56] *Милев*, Гео: Електра.

Още по-ясен става революционният смисъл на деянието на Орест на фона на предписаните от режисьора шумови кулиси, които внушават извършването на метежна акция чрез 11 различни вида шум: точното определение на шумовете се дава при това отчасти с нотен шрифт, а цялото се обобщава с названието „musikalische Untermalung des Dialogs" (на немски!):

1. Zehn Stimmen [h] (forte)
2. Eine Männerstimme [d] Dreimal Schreie
3. Eine Frauenstimme [g]
4. Umfallende Tische und Stühle
5. Schläge von Eisen auf Holz
6. Schläge von Eisen auf Eisen (Messer)
7. Klang von Metallplatten
8. Fliehende Schritte
9. Zischen von in der Luft geschwungenem Stock
10. Das Ganze von einem schwachen Wind begleitet Alles gleichzeitig.[57]

Във връзка с преосмислянето на образа на Орест заслужава внимание една бележка на Гео Милев на последната страница на неговата режисьорска книга, където той изрежда заглавията на най-важните драми, третиращи образа на Електра от Есхил насам, и поставя в отделна група „Електра" на Хофманстал и „Орест" на Волтер. Това ни кара да мислим, че при своята интерпретация на образа на Орест той е взел под внимание драмата на Волтер (или поне е съзнавал нейната противоположност спрямо Хофманстал): при Волтер Орест от самото начало е конципиран като тираноубиец, при атентата срещу Егист той по невнимание убива Клитемнестра и бива спасен от народа[58]. Преосмислянето на образа на Орест от гледна точка на актуалната антифашистка ангажираност предполага и при Гео Милев последователното секуларизиране на проблематиката за убийството на майката, при което той подхваща революционно-демократичната линия на класическата бюргерска традиция.

[57] Пак там.

[58] *Frenzel*, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart, 1970.

До този Орест, и отношението на Електра към действието придобива нови акценти. Хофмансталовата Електра е неспособна за практическото извършване на убийството поради прекалената рефлексия и непрекъснатото визионерно предусещане на деянието, тя дори забравя да даде на Орест пазената от нея брадва в решаващия момент. Това характерно обстоятелство е запазено и при Гео Милев, но той се стреми да измести на заден план модерно-хамлетовските черти в полза на пророческите, като кара Електра да възхвалява не делото въобще, а конкретното дело на възмездието, респ. съкращава репликата ѝ за противоположността между мислене (говорене, чувстване) и действие:

Der ist selig,
der tuen darf! Die Tat ist wie ein Bette,
auf dem die Seele ausruht.[59]
Блажен е, който може да го стори.
Защото делото е меко ложе,
където отпочива си душата.[60]
„Nein, jubeln will ich .....
..... Als ich haßte,
da schwieg ich reichlich. Haß ist nichts, er zehrt
und zehrt sich selber auf, und Liebe ist
noch weniger als Haß, sie greift nach allem
und kann nichts fassen, ihre Hände sind

[59] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

[60] *Милев*, Гео: Електра.

wie Flammen, die nichts fassen, alles Denken
ist nichts, und was aus einem Mund hervorkommt,
ist ohnmächtige Luft, nur der ist selig,
der seine Tat zu tuen kommt![61]
Не, искам да ликувам .....
блажен е, който идва да извърши
великото си дело.[62]

В светлината на осмисленото отмъщение за сторената неправда по-силно изпъква изобличителният патос в кървавите визии на Електра — тяхната чудовищност отговаря на чудовищността на престъплението, и преводът успява да възпроизведе техния мрачно могъщ стил a fresco с неговата сурова, почти брутална лексика и взривяваща експресивност, още повече че именно този стил се явява адекватно изразно средство за изобличение на фашисткото варварство.

Анализът на режисьорските ремарки ясно показва, че Гео Милев е искал да реализира своята новаторска концепция на „Електра" със средствата на модерния експресионистичен театър. Това доказва преди всичко типичният за експресионистичния режисьор суверенен подход към драматичния текст от гледна точка на една актуална за времето основна идея — идеята за неизбежното възмездие, която изисква рязко разграничение на фронтовете и хуманизиране на образите на Електра и Орест.

За тази цел при сценичната реализация е трябвало да бъде променена преди всичко сценографията; според сценографските указания на Хофманстал, които той дори развива по-подробно в отделен текст под заглавие „Szenische Vorschriften zu „Elektra"[63], пиесата се разиграва в „задния

[61] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

[62] *Милев*, Гео: Електра.

[63] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Prosa, Bd. 2, 1959.

двор на царския дворец, ограден от пристройки, в които се намират жилища на роби и работни помещения"[64]. Атмосферата на „теснота, безизходност, затвореност" на тази сценография се подчертава още повече от една „огромна, тежка, изкривена смокиня... чиято маса застрашително тегне във вечерния здрач като полуизправено животно върху плоския покрив"[65]. Хофманстал изрично се дистанцира от елементите на античната дворцова архитектура и изисква от сценографа да предаде „дебнещото, скритото на ориента"[66]. Това място на действие е съответната картина на измъчената душа на Електра, на „пещерното царство на Аза", в което всъщност изглежда отразено цялото произшествие на убийството и отмъщението. С право Якоб Щайнер подчертава многопластовостта на тази символика на мястото, която съдържа не само указанието за „задния двор на душата", където намира пробив животинското; тя означава интровертиране на действието и в смисъл на разграничаване от представителната предна страна на двореца, където Клитемнестра и Егист управляват и където не може да се говори за тяхното престъпление[67]. При цялата фасадност на тази предна страна (за истинското състояние на душата си Клитемнестра може да говори само с Електра и само в този заден двор) тя все пак съществува, и делото на Агамемнон може да се гледа само в тъмния заден двор. Дори намесата на Орест, който идва отвън, където е „светло"[68], не може да пробие затвореността на това Вътре.

[64] Пак там.

[65] Пак там.

[66] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Szenische Vorschriften zu Elektra. Prosa, Bd. 2.

[67] *Steiner*, Jacob: Die Bühnenanweisung bei Hofmannsthal, in: Wissenschaft als Dialog. Studien zur Kunst und Literatur seit der Jahrhundertwende. Hrsg. von Renate v. Heydebrand und Klaus Günther, Stuttgart, 1969.

[68] Vgl. Anm. 66.

Сценографската скица, която Гео Милев е нарисувал сам, не показва заден двор и не фиксира сценичното пространство върху определено място, въпреки че най-важните елементи — една порта в средата, която е отделена с площадка и осем стъпала от просцениума, както и симетрията на вляво и вдясно, горе и долу стоящите кубове позволява да се асоциира антична дворцова архитектура[69]. Абстрахирането от изпълнените с настроение живописни сценични детайли при Хофманстал и архитектурното оформление на сценичното пространство, което смислено се разчленява с минимум от подвижни декори, позволява не само конкретно противопоставяне на персонажите и ясно разграничаване на фронтовете, но — и това е решаващата крачка на Гео Милев по-нататък от Хофманстал — абстрактно монументалното място на действието сочи отвъд границите на солипстичната субективност и внушава впечатлението, че разискването на въпроса за убийството и възмездието засяга публичността и трябва да се извърши публично. Пластичното разчленяване на сценичното пространство на горе и долу подчертава противопоставянето между сферите на господстващите и потиснатите, при което портата и стълбата получават важна функция за онагледяване на напрежението в техните взаимоотношения: така Електра трябва да започне заклинателния монолог, призоваващ мъртвия баща, на горните стъпала, при представата за кървавите жертвоприношения на неговия гроб да направи „няколко крачки надолу“ към фиктивния гроб на Агамемнон, а при достигане на кулминацията в нейната визия за отмъщение „гърбом да се върне две-три стъпала нагоре и да застане с протегнато тяло, с отметната назад глава“[70]. По подобен начин графически се фиксира опитът за доближаване на моле-

[69] Интересна в тази връзка е приликата със сценографската концепция на Е. Г. Крейг, който скицира декорите на „Електра“ за Елеонора Дузе 1904. Ср. за това: Denis Bablet: Edward Gordon Craig, (dt) Berlin-Köln, 1965.

[70] *Милев*, Гео: Електра.

щата за помощ Клитемнестра в първия й разговор с Електра, а Хризотемис, която иска да избегне конфликта и отказва на Електра своята помощ при замисленото деяние, показва чрез заставането си на най-горното стъпало (докато Електра стои долу) принадлежността си към сферата на Клитемнестра.

След намесата на Орест от граничен пункт между двата фронта портата се превръща в най-важно място за пробив в сферата на управляващите — съвсем близо до портата Електра с върховно напрежение очаква да чуе предсмъртния писък на Клитемнестра и Егист, и на портата се явява накрая Орест като победител. Символиката на пространството постига пълен ефект едва чрез символиката на подвижната светлина; съвсем в стила на експресионистичната светлинна режисура Гео Милев предпочита не общо осветление на сцената, а прожекторна светлина, която създава контрастни сценични зони и в решаващите драматични моменти изтъква отделния актьор, като че осветява най-съкровените кътчета на вътрешния му свят. Това осветление служи не само за „представяне на душата в едър план“, но преди всичко за демонстрация на основната идея на режисьора; за разлика от Хофманстал, който държи на това, затвореността в границите на субективното да бъде подчертана и с обстоятелството, че главният оптически контраст се изгражда между потъналия в сумрак „тъжен заден двор“[71] и светлия външен свят, прожекторната светлина внася контрастите между отделните персонажи, помага — заедно с монументалната неопределеност на сценичната архитектура — да се прескочат границите на Аза и изтъква общовалидността, обществения характер на третираната проблематика. Интерпретиращата, а не просто илюстриращата[72] функция на светлината се подчертава още повече

[71] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Prosa, Bd. 2.

[72] *Bablet*, Denis: L'expressionisme a la scene, in: L'expressionisme dans le theatre europeen. Paris, 1971.

от символиката на цветовете, която внушително онагледява емоционалната зареденост на действащите лица и обективира тяхното отношение към действието: червеното като израз на замисленото отмъщение съпровожда с различна интензивност върховите моменти и най-ниските точки в сломеността на Електра и нейното визионерно отмъстително ликуване; престъпната същност на Клитемнестра се характеризира с един „тънък червен лъч“[73], който, заобиколен от неспокойно проблясващата светлина на факлите на нейните прислужнички, временно доминира над червеното на Електра; „жълтата харлекинова“[74] светлина, която Гео Милев предписва за края на големия сблъсък между Електра и Клитемнестра, където ужасът на Клитемнестра моментно се превръща в радост за мнимата смърт на Орест, подчертава не само гротескното във „восъчната фигура“[75] на Клитемнестра, но сочи и неистинността на нейния триумф.

Особено важно за преосмислянето на образа на Орест е, че неговата фигура чрез виолетова светлина се разграничава от червеното на убийството и на кръвното отмъщение. От режисьорските ремарки на Гео Милев може да се направи заключение за едно пластично сдържано водене на актьорите, което изисква от тях изразяване на същественото при игнориране на всякакви излишни външни ефекти. Актрисата Адриана Будевска, която е трябвало да играе ролята на Клитемнестра, пише в спомените си следното за връзката между сценичното оформление и концепцията на персонажите при Гео Милев: „...Съществата, които трябваше да живеят в тези форми (кубове), трябваше да бъдат като тях тежки и неподатливи, въпреки че можеха да живеят съвършено свободно по собствена воля, по собствени чувства и настроения... В тези форми те трябваше сами да се сгъстят, да бъдат тромави и да смажат онези, които бяха отдолу...“[76] Твърдите контури, сгъстяването и концентрирането върху съществения на отделната фигура — това са предпоставките за рязкото разграничаване на действащите лица, което е залегнало в основата на режисьорската концепция на Гео Милев и което е противоположно на констелативното приравняване при Хофманстал. На това схващане за персонажите съответстват очебийната статичност и пестеливата жестикулация, която се изисква от актьорите; в противовес на дивите, животински движения на обсебената от инстинкти Електра на Хофманстал, държанието на Електра при Гео Милев се характеризира с бездвижност, която е физическата рамка на върховна психическа напрегнатост и която въпреки цялото ѝ обезобразяване чрез унижение и омраза ѝ придава сякаш някакво монументално достойнство. Това е видно и от режисьорската ремарка към първата сцена на слугините, които в групирането си подобно на античен хор след вдигане на завесата „остават няколко секунди неподвижни и неми като жива картина: цел — да внушат сериозно-класично настроение“[77]. Класическият принцип на симетрията (симетрично подредени носителки на факли на стълбата при появата на Клитемнестра) постига, по отношение на Клитемнестра, противоположен ефект: странният контраст с нейната чучеловидна фигура подчертава фасадността на нейното владичество.

В сравнение с пестеливо използваните жестове изпъква значението на мимиката — ремарката към умолителната реплика на Клитемнестра, разкриваща нейната вътрешна разруха: „... Но аз съм изгнила...“ [78] гласи: „Тези думи на Клитем-

[73] *Милев*, Гео: Електра.

[74] Пак там.

[75] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Prosa, Bd. 2.

[76] *Будевска*, Адриана: Спомени, статии, критики, портрети. София, 1958.

[77] *Милев*, Гео: Електра.

[78] *Hofmannsthal*, Hugo v.: Elektra.

нестра са най-важните, най-драматичните. Целият ѝ разказ се преживява силно драматично. Това, което тя описва, сякаш го вижда пред себе си. Силна мимическа игра. Рязка промяна в тон и темпо. Почти без жестове, особено главата не."[79]

Прави впечатление също, че в моменти на най-интензивно вътрешно преживяване Електра „стои неподвижно с втренчен поглед"[80] – така, след като е предрекла на Клитемнестра, че ще умре от ръката на Орест, или стои при портата „като статуя"[81], докато вътре се извършва убийството.

Тези указания за едно артистично изпълнение, което при външна бездвижност иска да изрази съществения сякаш чрез вътрешно съзерцание с помощта на мимиката, „суперекспресивния поглед"[82] и на нюансираната говорна музика, свидетелства за тесния допир на Гео Милев с изобразителните принципи на експресионистичния театър.

Най-многото и най-диференцираните режисьорски ремарки се отнасят до сценичната реч и я определят като най-важно изобразително средство в режисурата на Гео Милев. При това се касае не само за точни указания, които характеризират емоционалния нюанс на съответната фраза и отчасти прецизират предписанията на Хофманстал или – чрез противоположна психологична настройка – преосмислят персонажите и техните взаимоотношения. До отделния детайл се фиксира преходът на „красноречието на Клитемнестра, в което доминират... гняв, ирония... заплаха, фалшиво великодушие ..." в началото на разговора ѝ с Електра[83] към растяща несигурност, слабост, жалка безпомощност в течение на този разговор.

[79] *Милев*, Гео; Електра.

[80] Пак там.

[81] Пак там.

[82] *Bablet*, Denis (zit. Anm. 72).

[83] *Милев*, Гео: Електра.

Това, че Гео Милев смята речта за най-важно и най-фино изразително средство на актьора, показват точните указания за фиксиране на височината на тона, на темпо, динамика и ритъм на отделните фрази; тези указания в много случаи се предават чрез нотен шрифт и музикални термини. Мястото, където Електра прекъсва играта на гатанки за същинската кръвна жертва и казва истината в очите на Клитемнестра, се коментира по следния начин:

„Was bluten muß? Dein eigenes Genick,
wenn dich der Jäger abgefangen hat!
Er fängt dich ab: doch nur im Lauf!"[84]

„Първите два стиха в три равно издържани тона с три различни нюанса [fis – c – c]. С „Er fängt dich ab... започва постепенно Crescendo в тон и темпо, което накрая свършва в задъхано снишаване".[85]

Трудният анагноризис Електра – Орест е музикално степенуван: тонът, в който Орест заговаря Електра, е „нисък, бавен, равномерен" и той го запазва, докато Електра за него е непозната. Тон и темпо се покачват в процеса на разпознаването; той говори в „тон A и бързо темпо", когато Електра казва името си, въпреки че не може да идентифицира сестра си; в „тон B" той оповестява „Орест е жив!" и „тържествено – тон B" се заклева, че синът се е върнал вкъщи, за да упражни възмездие.[86]

Неотделим елемент на тази музикална инструментация на говоримото слово са паузите, които подчертават сгъстената интензивност на вътрешния живот и ритмично разчленяват сценичния изказ. Монологът на Електра напр. трябва да изрази в началото нейната мъка и самотност и чрез няколко паузи:

[84] *Hofmannsthal*, Hugov.: Elektra.

[85] *Милев*, Гео; Електра.

[86] Пак там.

„Сама. V Уви, съвсем сама. V Изчезна
баща ми – скрит в студената земя."

„Тя започва бавно, равномерно, с дълбока тъга, основен тон – Е. Първите два стиха с прекъсване след всяка дума – и след всяка точка – пауза."[87]

Ясното и стегнато структуриране на речта сякаш пренася „ясния строеж на сцената ... върху словото"[88] и спомага за постигане на главната цел на режисьора – ясното разграничаване на противоположните сфери. То е предпоставка за преодоляване на ирационалния дионисиев патос на трагедията на Хофманстал чрез един нов, одухотворен патос и свидетелства за близостта на Гео Милев до принципите на експресионистичния театър и на нивото на словесната трактовка.

Анализът на режисьорската книга на „Електра" доказва новаторството на Гео Милев в историята на българския театър от 20-те години. Той сочи, че Гео Милев в борбата си за модернизиране на българския театър подема най-важните тенденции на антинатуралистичното театрално движение в Европа преди и особено след Първата световна война и успешно ги прилага: потискането на психологичната (в случая „Електра" дълбинно-психологичната) характеристика в интерес на демонстративната изява на основната драматична идея, която се вижда в социално-политическия контекст на собствената епоха, и по този начин превръща „представлението в сценична притча, в парабола"[89] и при първоначално неполитически пиеси. Именно към това, изглежда, се е стремил Гео Милев със своята интерпретация на „Електра" – и го е постигнал: линията на критика на късноБуржоазния антихуманизъм, която в театъра започва с постановката на Стриндберговия „Мъртвешки танц" (1919) и която се обогатява с революционно-политическата проблематика на следващите години в постановката на „Маса-човек" от Толер (1922), достига в „Електра" фазата на публично обвинение и заклеймяване на този антихуманизъм в неговата варварска – фашистка – форма на проявление. При тази режисьорска концепция на Гео Милев е понятно, че постановката е свалена от сцената малко преди премиерата; не лични неразбирателства са вероятно главната причина за това, а – както Йосиф Конфорти доказва[90] – преди всичко страхът на ръководството на театъра от въздействието на представлението върху публиката, която по думите на театралния директор Владимир Василев не проявява „естетическо отношение към случващото се на сцената", а търси в него „съвременни алюзии"[91].

Българският превод на статията е дело на авторката, специално за този сборник.

[87] Пак там.

[88] *Jessner*, Leopold: Das Theater, in: Die Scene, XVIII Jg. 1928, Berlin.

[89] *Romstlck*, kalter H.: Die antinaturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1930. Diss. München, 1955.

[90] *Конфорти*, Йосиф: Гео Милев. Театър и време. София, 1975.

[91] Пак там.

ЕВИ ФРАЙ

ДАЛНОВИДНАТА ПРОНИЦАТЕЛНОСТ НА ГЕО МИЛЕВ ЗА ПРОЦЕСИТЕ В СЪВРЕМЕННАТА КУЛТУРА

Съкратен от авторката вариант на доклад, изнесен във Виена през 1977 г.

През есента на 1912 г. Гео Милев решава да продължи образованието си, започнато в София, в прочутия Лайпцигски университет — Лайпциг е възприеман тогава в България като „съвременна Атина“[1]. Но очакванията му за следването в Германия не се оправдават и той се чувства потиснат от „спекулативно-материалистичния, утилитарно-оптимистичен, националистически“[2] дух, който господства в Германия. Духовното развитие на Германия през този период се намира в стадий, характеризиран от Ницше в „Несвоевременни размисли“ по следния начин: „Ние имаме нашата култура, защото имаме вече нашите класици, основата не само съществува, но е изградена и конструкцията върху нея — самите ние сме тази конструкция.“ По този начин е изразено становището: „Всичко е постигнато. Не е необходимо нищо повече; имаме вече класиката.“

И днес, сто години по-късно, положението не е по-различно: „цивилизованият свят“, който съществува върху тази основа и конструкция, вярва, че като притежава общовалидното познание за неизбежното развитие на обществото, влияе и направлява глобално мненията, институциите и насоките в образованието и застъпва възгледи за култура, свързана и възприемана във времето на свободна пазарна икономика.

[1] Здравко Петров: Тръбачът. София 1977. С. 40

[2] Bruno Hillebrand (Hersg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. Band 1: Texte zur Nietzsche Rezeption 1873–1963. (dtv WR4333) Tuebingen, 1978. S. 5

Независимо от разочарованието си, Гео Милев продължава да следва в Лайпциг, за да получи жадувания от него докторат, но деликатно дава да се разбере, „че няма желание — както пише до баща си Мильо Касабов — да отделя много време на професорите си, тъй като за себе си едва ли би могъл да има голяма полза от тях“. Неговият интерес е привлечен много повече от новите течения в изкуството и културния живот в Германия, както личи от неговите „Литературно-художествени писма от Германия“, поместени през 1914 г. в списание „Листопад“.

В дисертацията си Гео Милев задълбочено изследва явленията в съвременното изкуство. Независимо че я посвещава на творчеството на Рихард Демел, желанието му е тя да не се разглежда като монография, а да се свързва с другите съвременни поети[3], като подчертава мястото на Демел в общото развитие на литературата. Целта на Гео Милев не е да прави проучване и да подлага всеки детайл на критично изследване, а само „да даде нова насока за тълкуване творчеството на немския лирик Рихард Демел и кръга около него“[4]. Гео Милев неоднократно подчертава, че проучването му няма за цел да анализира традиционно творчеството на Демел, а нещо повече — да обясни понятията и възгледите на „символизма“[5]. Гео Милев разглежда литературното творчество от минали епохи като единство, в което отделните поети се различават помежду си, но нямат „основни противоречия“.

За съвременното развитие на литературата обаче тези противоречия са „нещо съществено, нещо основно“, разделението на „школи“ и „течения“ е значителен факт, обяснението за което е: „По отношение на изкуството като цяло нашето вре-

[3] Лириката на Рихард Демел в светлината на новата немска поезия. Дисертация. Лайпциг 1915/?/. С. 1. По-долу цитирана като „D“

[4] D

[5] D

ме трябва да е повратно време, когато то се схваща като проблем и този проблем се разглежда по различен начин и от различни страни."[6] Независимо че различните „школи" и „течения" понякога се пресичат, трудно е да се подведат под общ знаменател. Според Гео Милев пресечната точка на всички противоречия и възражения се основават на факта, че „изкуството вече не може да се разглежда като единство, то се е превърнало в проблем – проблем на изкуството". Така този проблем, изразен в най-кратка форма гласи: „Какво е изкуство?" Рихард Демел прави опит да го обясни по следния начин: „Изкуството постоянно се стреми към непреходност на нови свободолюбиви чувства, към съзнателното завладяване на интуитивно сходни образни светове, схващани досега за безпредметни, които за науката и религията, както и тепърва за развиващата се култура са недостъпни или въобще непристъпни.

Така цялата история на изкуството изглежда едва ли не като крепост на духа в строеж, издигнат от културата срещу природата и човека, за да не се разклатят нейните безпочвени дълбини и ширини."[7]

И в този случай силно впечатление прави аналогията със съвременността: двойствеността и многозначността на изкуството се дължи на разпадането на досегашните ценности, поставянето под въпрос на съществуващите традиции и неестественото загърбване на обичаите. Къде се срещат вътрешният мир и външният свят, какво да се припише на вътрешния мир и на външния свят? Така проблемът на изкуството е проблем на възприятието за живота, на целта и смисъла на живота, на житейската мисия.

Около средата на XIX век в противовес на реализма, който представлява устно предаване на изкуството, познато ни „от веки веков" и трябва да се разбира като „подражание на

[6] D

[7] Richard Dehmel: Betrachtungen – Über Kunst, Gott und die Welt. (S. Fischer Verlag), Berlin.

действителността", то се очертава като изкуство и развитие на изкуството, определено от Гео Милев като антиреализъм. За антиреализма изкуство е „всичко – само не подражание, отразяване на реалността, на действителността, било то природа или живот", ето защо това течение може да се определя поначало само негативно: „Изкуството не е подражание." С това Гео Милев отстоява гледището на Рихард Демел, че „творецът въобще няма желание да подражава, той иска да твори винаги и неповторимо. Той се стреми да събира образи, да свързва чувства и предмети, отдалечени един от друг, за да присъстват в бъдещия свят на нашите илюзии.

Този поглед върху изкуството, според Гео Милев се застъпва от символизма; а той се утвърждава по време на „пубертетно състояние на културата par excellence и промени в историческото развитие" като антитеза на натурализма, историзма и наукообразността на цялото мислене, чиито представители постоянно се опитват да преодолеят позитивистичния реализъм на буржоазния мироглед и световен ред и „се стремят да изричат неща, които се намират зад или дори отвъд реалността".

Гео Милев съзира в поезията реакция срещу всичко съществувало до този период и назовава задачите, които трябва да овладее бъдещото изкуство. „Изкуство, както пише Демел, което черпи от много по-широк кръг интереси и може да въздейства върху много по-широк кръг заинтересувани." Попроникновен от когато и да било се чувства съвременият индивид в противовес на широките маси, които стават все по-могъщи и могат да излъчат от себе си по-свободните от когато и да било индивиди. Също толкова проникновена, могъща и свободна трябва да е личността, която иска да се утвърди, за да изрази своите характерни особености. Тя не може по друг начин, за нея това е творческото, здравото, първичното, дори когато обсъжда събитие в болница или объркаците жестове на „салонна кукла". „След като поетът се посвети изцяло на

[8] D

себе си, занимава се само със себе си, влюбва се в себе си, неговото вътрешно чувство става „предводител на външното", той вече „няма поглед за външното, за обективния свят"." С това свое наблюдение Гео Милев съзира появата на „изтънчена чувствителност", а тя се изразява в подчертан индивидуализъм и субективизъм, без които „съвременната психология е немислима". Тези възгледи на Гео Милев са още по-валидни и днес, когато хората проявяват все по-голям интерес към виртуалния свят, подобно на вариации на „Second Life". Приобщаването към виртуалния свят много ясно показва размиването на тези граници и потвърждава, че в много случаи теченията в изкуството, начинът на живот и отношението към него в началото се възприемат с неразбиране и ирационално.

Общото за всички поети символисти, колкото и да се различават помежду си, е пренебрегването на реалността. За „субективистичния антиреалист не съществува реалността, обективността, защото тя не е в него, а извън него, той я приема едва когато я преобрази във вътрешния си мир, едва когато тя стане „отразен образ в него"[9], или както се опитва да обясни Рихард Демел: „И този, който все още не разбира какво всъщност е художественото, в края на краищата вижда най-важното: пророчеството за същността и за илюзията. Следователно това подражание в никакъв случай не е „маймунско подражание на всеобщата и винаги само илюзорна действителност, а сътворяване на истинската същност на явленията, или както се казва, необикновена божествена „искрица творение". Тъкмо това различава истинското изкуство от измамното художествено творение, също както се различава добрата от зле свършената работа. И истинската художествена творба несъмнено е само илюзия, но проявата ѝ е „красива". Следователно тя не би била истинско изображение, а по-скоро подобие на реалния свят, не копие на отминало битие, а по-скоро очертание на вечното съществуване, не точно не-

[9] D

посредствен образ от живота, но все пак заразителен символ, накратко казано, символично подражание на природата."

Но за да въздейства внушението, не е достатъчен „обикновеният смисъл на словото", а е необходим звукът, „музиката на словото"[10]. Единствено музиката е средство, което изразява „емоционалните нюанси", защото тя е всичко за лирика, „за него съществуват и имат стойност само проявите на неговата изострена чувствителност". Според Гео Милев по тази причина „вече не може да има епична поезия", нещо повече – „поезия на нашето време" – преди всичко или дори изключително е – „лиричната поезия", затова и съвремието трябва да се нарича лирично време".

Ето защо Гео Милев определя Рихард Демел като „музикантът лирик" и го сравнява на друго място с една песен „...той самият е песен, песен, която не затихва, песен, която звучи и блуждае непрестанно през вековете и простора, песен, чута случайно и веднъж само на земята".

Модерната литература се посвещава на съчетаването на музиката с поезията. „Нашето време има една голяма цел – лирична преоценка на всички поетични стойности от миналото. Това е творчеството на символизма: да твори лирика, която същевременно да звучи и като музика, лирика с музикално въздействие. Тази лирична тенденция се проявява днес в обединение и сливане на словото и звука в изкуство, в лириката, в лириката и музиката. Тази тенденция най-силно потвърждава далновидната проницателност на Гео Милев за развитието на изкуството. Въпреки всички комерсиални възражения, факт е, че съвременната младеж възприема посланията на изкуството едва ли не само чрез музиката. Макар че музиката се смята за основен посредник при рок, поп и всички други музикални стилове, текстът/лириката има решаващо значение за определените стилове, за тяхното изпълнение и особено за възприемането им от публиката.

[10] D

ЗА ДОКТОРСКАТА ДИСЕРТАЦИЯ НА ГЕО МИЛЕВ

Гео Милев е студент по литература в Лайпциг през 1912–1914 г. Дисертацията му „Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия. Принос към определяне на литературното място и значение на поета“ е представена като докторска теза в Лайпцигския университет през 1915 година. По редица причини тя не достига до защита, а впоследствие текстът се изгубва.

През 1954 г. по инициатива на градския народен съвет в Стара Загора Посолството на НРБ в Берлин се обръща към библиотеката на университета „Карл Маркс“ в Лайпциг с молба да даде сведения за съдбата на Гео-Милевата дисертация. В отговор на официалното запитване немската страна съобщава, че дисертацията на Гео Милев е била подадена във Философския факултет на университета на 18 юли 1915 г., и удостоверява, че: „Референт е бил проф. Георг Витковски. Трудът е бил върнат отново на докторанта за преработване и след това не е бил пращан отново на факултета.“ Цитатът е от писмо № 5910 от 5. II. 1955 г. на българското Министерство на външните работи до градския народен съвет в Стара Загора.

Дисертацията на Гео Милев бе открита едва в края на 70-те години в библиотеката на Виенския университет от Еви Фрай, родена Ханджийска, завършила българска филология във Виена. Българската културна общественост беше осведомена за намирането на Гео-Милевата дисертация от проф. Георги Марков. На Първия конгрес по българистика в София през 1981 г. Еви Фрай изнесе научно съобщение за дисертацията на Гео Милев. Освен това тя е защитила дисертация върху Гео-Милевото творчество, в която отделя доста внимание на новооткрития текст на поета.

Ръкописът на Гео-Милевата дисертация представлява 100 машинописни страници на немски език. На титулния лист наред със заглавието е написано: „Дисертация за получаване на докторска степен при Висшия философски факултет на Лайпцигския университет, представена от Георги Милев Касабов от Стара Загора (България)“.

По полетата на някои страници има бележки на ръка, което свидетелства, че дисертацията е била четена от съответните немски учени. По всяка вероятност именно чрез личния архив на някой от лайпцигските професори ръкописът на Гео Милев след края на Първата световна война (а може би и чак след Втората световна война) е попаднал от Лайпциг във Виена.

Оригиналният машинописен текст на докторската дисертация на Гео Милев „Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия“ се намира и днес в библиотеката на Виенския университет.

Из бележката на Петър Велчев към превода на български на текста на дисертацията в сборника „Гео Милев – нови изследвания и материали“, С., изд. „Български писател“, 1989 г.

СЪДЪРЖАНИЕ

НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ

Георги Константинов
Гео Милев – модернист, европеец, патриот.....9
Бойко Ламбовски
Гео Милев и Верхарн.....15
Проф. Камелия Николова
„Мъртвешки танц" на Стриндберг
и проектът на Гео Милев за обновление
на българския театър.....22
Анастасия Цандер
Берлинските контакти на Гео Милев.....32
Доц. д-р Ружа Маринска
Гео Милев и модернизмът в европейското
изобразително изкуство.....49
Проф. Филип Панайотов
Да помним или да забравим Септември '23?.....62
Проф. Иван Цветков
С поглед към европейската литература.....77
Доц. **Владимир Янев**
Някои наблюдения върху съдържателно-
структурната ирония при конструиране
на авангардната поетическа стратегия
на Гео Милев.....84
Свилен Каролев
Гео Милев и Ернст Толер.....91
Петър Караангов
Една полска студия за Гео Милев.....104
Дана Хронкова
Чешките преводи на „Септември".....113
Светослав Милев
Гео Милев в Сливен.....116

ПРИЛОЖЕНИЕ

Бойко Ламбовски
Гео си иска отечеството.....125
Николай Петев – председател на СБП
Приветствие.....128
Георги Константинов
Нашият и моят Гео Милев.....129
Доц. д-р Ружа Маринска
Гео Милев и художниците от неговия кръг.....134
Виолета Дечева
Театралните възгледи на Гео Милев..... 146
Анастасия Цандер
Режисьорската книга на Гео Милев към „Електра"
от Хуго фон Хофманстал.....159
Еви Фрай
Далновидната проницателност на Гео Милев
за процесите в съвременната култура.....190
Петър Велчев
За докторската дисертация на Гео Милев
(Из бележките за превода на дисертацията
в „Гео Милев – нови изследвания и материали", 1, 1989).....196

ГЕО МИЛЕВ – МОДЕРНИСТ, ЕВРОПЕЕЦ, ПАТРИОТ

НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ 5

Съставител
ЛЕДА МИЛЕВА
Художествено оформление
ПЕТЪР ДОБРЕВ
Коректор
СОНЯ ИЛИЕВА
Предпечатна подготовка
ЕКАТЕРИНА РУСКОВА

Формат 16/60/84
Печатни коли 12,5

Издателство
„ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ"
www.zstoyanov.com
e-mail:office@zstoyanov.com

Печат
ИЗДАТЕЛСКО-ПОЛИГРАФИЧЕСКИ
КОМПЛЕКС „СВЕТЛИНА" АД – гр. Ямбол



ИЗДАТЕЛСТВО
· ЗАХАРИЙ
СТОЯНОВ ·

Ние се учудваме днес, когато се докосваме до творчеството на Гео Милев, как е могъл тъй млад, ненавършил трийсет години, да обхване със своя поглед толкова огромни духовни пространства в родината си и в Европа по време и след Първата световна война, да лансира толкова нови идеи, които биха могли да обновят българската литература и изкуство, цялостния ни духовен живот. Той е не само целият една пламенност, както го нарича Емил Верхарн при срещата им в Лондон, но и нещо много повече – една рядка за времето си ерудиция, проницателност и далновидност, способност за най-точна и обективна преценка на културното наследство, една непрекъснато избликваща енергия за духовно творчество.

проф. ИВАН ЦВЕТКОВ

На корицата:
Гео Милев – 1923 г.

8 лв.

9 789540 901787