

МЕЖДУ ВЕЗНИТЕ НА КОЛЕБАНИЯТА И ПЛАМЪКА НА РЕВОЛЮЦИЯТА

Едвин Сугарев

„Така Рембо — богопризван авантюрист — се втурва ненадейно сред полираната литература на онова време, вдъхновен от гордост и презрение: носи със себе си бунт и оставя раздор. . .“¹

Авторът на тези думи би могъл да ги отправи и към себе си. Точно по този начин нахлу и Гео Милев в българската литература.

Има нещо стряскащо в това нахлуване. Двадесет и четиригодишният младеж с дълъг перчем над избитото си око се появява на литературната арена с гладиаторски устрем и самоувереност на завоевател. Никой преди него не е отричал така категорично установени традиции и всепризнати авторитети. Никой преди, а и след него не е защищавал модернистичната естетика с такава фанатична жар, каквато лъха от почти всяка негова статия по страниците на сп. „Везни“. Неговите странни екзалтирани стихове смайват съвременниците; неговите критически статии, чужди на всякакви компромиси, плющат като бич над гърбовете на литературните посредствености; той отстоява своите идейно-естетически позиции с такава твърдост и последователност, че вдъхва неволно уважение дори и у многобройните си врагове. Периодът на „Везни“, както наричат неговата литературна дейност между 1919 и 1922 г., е най-противоречивият и преломен момент в неговото кратко, но бурно творческо развитие. Един период, в който има много лутане и много крайности, но няма застой и тъпчене на място. Защото въпреки привидната последователност на дръзкия си бунт срещу традициите и установените тенденции в съвременната му литература сп. „Везни“ се оказва за Гео Милев един спор със самия себе си; един спор между неговото лично творчество и неговите фанатични естетико-философски обосновки; един спор между действителността и игнорирането ѝ — между пълната еманципация на художника спрямо реалния свят и неговия дълг към истината; и в крайна сметка един спор, без който Гео Милев не би бил Гео Милев — един период на задъхано търсене, на трескави експерименти, на преосмисляне, без който биха били немислими зрелите му поетични произведения — поемите „Ад“ и „Септември“. Напразно някои съжаляват за годините, пропиленни в „мрежите на модернизма“: за всеки истински творец годините на търсения и експерименти не само не са фатални, но са и необходими и винаги дават повече, отколкото вземат. Защото, както писа Гео Милев във „Възвание към българския писател“: „Творчеството е борба. Борба със себе си. Бунт. Бунт против себе си.“²

¹ Артюр Рембо. — Везни, г. III, кн. 20, с. 349.

² Везни, г. III, кн. 3, с. 56.

И още нещо — в нашата литература Гео Милев е един от най-ярките примери за промените в художественото мислене през едно трескаво, хаотично, необикновено динамично време — в което се преосмислят старите ценности, в което се променят не само художествените структури, но и целият идеен и нравствен мироглед на художника, време на разрушителен хаос и съзидателен кипеж. Гео Милев може би най-силно от всички български поети след Първата световна война е почувствал този дух на бунт и новаторство и променяйки се в спор и със себе си, и с другите, е отразил чрез своята творческа еволюция както драматичния конфликт между старото и новото, между ретроградното и прогресивното, така и общия път, през който трябваше да преминат почти всички големи творци от неговото поколение — път, който започва от отричане на традицията в името на яростен и категоричен индивидуализъм, преминава през хаоса на най-разнородни естетически направления и експерименти, достигащи до оголени противоречия и крайности, и най-накрая достига до синхрон с тревожния пулс на епохата, до нравствен, художествен и политически ангажимент към проблемите на своето време, до обновена и неизмеримо по-широка художествена система, която по твърде усложнен път отново намира резонанс с най-прогресивните тенденции от миналото. Не само като голям поет, но и като пример за духовната биография на художника е интересен Гео Милев и за да можем да го разберем правилно, трябва да се помъчим да вникнем в неговото сложно, мъчително-противоречиво, но преди всичко необходимо развитие, да преброим отново криволичещите му пътечки, а не да отричаме част от него или да го разделяме на два взаимно изключващи се етапа. И още, когато говорим за влияния, трябва не само да бъдем наясно с техния характер и идейно-естетическа същност, но и да открием какво приема и какво отрича в тях поетът, дали става въпрос за сляпо подражание или за премислени и изстрадани убеждения, трябва да се стремим да преценяваме нещата не само през своя, но и през неговия поглед.

I. ПЛАТОН СРЕЩУ АРИСТОТЕЛ

В своята статия „Бунтът на експресионизма“ Димитър Аврамов посочва (и убедително доказва) една от най-съществените черти на личността Гео Милев — неговия вроден радикализъм. Според него „експресионизмът на Гео Милев, ако не се схваща доктринерски, а като специфичен начин на мислене, чувстване и действие, като особено състояние на съзнанието. . . съвсем не е просто и само продукт на външни влияния, временно и повърхностно увлечение, както често говорят и пишат. . . Като че ли най-характерните девизи на експресионистите у Гео Милев добиват някакво демонстративно лично възплъщение — това неукротимо бунтарство, безкомпромисното противопоставяне на всичко старо и консервативно в името на най-новото и най-авангардното, категоричното отхвърляне или просто несъобразяване с господстващите социални конвенции, неговата сякаш „кръвна“ недисциплинираност, безапелационния начин, по който формулира своите истини, винаги субективно и ентусиазирано изживявани, и не по-малко радикалния начин, по който ги преодолява и отхвърля, дързостта и агресивността му, индивидуалистичното му самочувствие и заедно с това потребността да въздейства върху широки кръгове. . .“³

Това наистина е така. Този „вроден радикализъм“ е оставил своя отпечатък не само върху характера и гражданското поведение на Гео Милев, но и върху цялостното му творческо развитие. Неговото всеотдайно влечение към новатор-

³ Септември, 1978, кн. 9, с. 231.

ството го поставя още от литературния му дебют на позициите на модернизма. Но неговата модернистична младост не е статично подчинение на определени естетически норми, а процес на динамично развитие, на търсения и преоценки. Своите възгледи поетът демонстрира с присъщата си дързост и категоричност, която не признава средни положения. Той не се страхува от крайности и наистина често изпада в такива — особено при шумната пропаганда на антиреализма — в статии като „Против реализма“⁴. Но тези възгледи крият в себе си нещо повече от суетното желание да се наложи една непозната естетика и да се заеме освободеният от Пенчо Славейков диктаторски литературен трон: те са рождба на убеждения, а не на фалшиво позърство. В действителност поетът през целия си живот не се отрича от предпочитанията си към модернистичната естетика — променя се само неговата собствена представа за нея, ограничава се парадоксалното ѝ абсолютизиране, откриват се координатите ѝ в социално-исторически план. В статията „Краят на интелигенцията“ (сп. Пламък, кн. 2) четем: „Футиристи, кубисти и експресионисти са революционните духове и в Германия, и във Франция, и в Италия. Тяхното изкуство — ужас за добрия вкус на буржоазията, носи революционния бацил на времето. . . Но тяхното изкуство е варварско, лошо изкуство — за ония. . . , които остават назад при „красотата“ на доброто старо време.“ Модернизъмът и сега, както някога, не е мъртва фраза за Гео Милев. Но сега това понятие е изпълнено с ново съдържание, заразено е от „революционния бацил на времето“. Извървян е един дълъг път от отричане на всякакви връзки между изкуството и съвременността до приемане на изкуството като революция срещу стария свят: от абсолютния антиреализъм — до онази сплав от реалистична проблематика и модернистични изразни средства, която именно прави от „Ад“ и „Септември“ изключителни художествени ценности. Отправната точка на този път ще открием в годините преди Първата световна война в статии като „Модерната поезия“ и произведения като „Черни хоругви“, но моментът на най-интензивно движение, моментът, в който се преодоляват и видоизменят естетическите принципи и в който се извършва едно скрито, но много съществено превъплъщение, е заключен между 1919 и 1922 г. — годините, в които Гео Милев издава сп. „Везни“.

Сп. „Везни“ се появи в един преломен исторически момент. Това са годините, в които човечеството се надига от пепелищата, останали от една дълга и кървава война, възражда се сред глад, инфлация, кризи, безработица. Поколениято, което изпита на гърба си „милосърдието на Марс“, имаше всички основания да не обича своето време. Вярата в прогреса и цивилизацията беше погребана сред развалините, хармоничното изкуство на XIX в. се намираще в жестока дисхармония спрямо хаоса на съвременността. Възникваше конфликт между поколенията, който по-късно прерасна в конфликт между стария и новия мироглед — идеалите на бащите бяха стъпкани от фелдфебелските ботуши на реалността. „Реалността — нелепа, свирепа и върховна“ — гласи един стих на Гео Милев. Тя бе нетърпима — човек би могъл или да избяга от нея, или да обърне очи към бъдещето — мъжидво осветено от пламъците на успели и неуспели революции, но не и да я приема такава, каквато е. Гео Милев направи и двете. Първо отрече действителността, а после се хвърли в неравен бой с нея в името на бъдещето. Така бе в същност и с повечето поети от тази епоха — първият момент на конфронтация с действителността е именно нейното отрицание — и то тотално отрицание. Отрича се старото изкуство — изцяло, старата етика, старият морал и дори старият свят изобщо — цивилизацията като цялост, преди да се стигне до отрицание на стария социален строй. Върху подобен тип отрицание се изгражда до голяма степен естетиката на всички следсимволитични мо-

⁴ Против реализма. — Слънце, г. I, кн. 5, 1919.

дернистични течения — на експресионизма, футуризма, кубизма, а в известен смисъл дори и на дадаизма и сюрреализма. Тези течения трудно се вметват в уж универсалната и обобщаваща формула *l'art pour l'art* — най-малко защото действителността до голяма степен заангажира вниманието на художника и защото отрицанието вече е белег на противопоставяне, а не на аристократично пренебрежение или игнориране на реалността — поне що се отнася до художествената практика, а не до еkleктично скърпените естетически теории. Ранната поезия на Йоханес Бехер, Ернст Толер, Валтер Хазенклевер, Лудвиг Рубинер и Иван Гол в Германия, на Аполинер, Пол Елюар и Луи Арагон във Франция, на Маяковски, Хлебников и Есенин в Русия е пример за това, как едно ярко демонстрирано индивидуалистично съзнание може да се окаже (понякога дори независимо от волята на твореца) пряко заангажирано с болезнените проблеми на своето време.

Развитието на Гео Милев е подобно, но не и идентично. Преди да достигне до каквото и да е ангажимент към действителността, той трябваше да преодолее инерцията на символизма, магнетичните идеи за „абсолютното“ и „двествеността“ на Маларме, абстрактното търсене на „мировата душа“ като единствена територия на изкуството, трябваше да погаси своя „блян към вечност“, за да може въобще да забележи реалните факти. При него художникът изпреварва мислителя и естета и през периода на „Везни“ неговите теоретически постановки и художествената му практика се намират в очевидно несъответствие.

В същност отношението на Гео Милев към действителността твърде малко прилича на бягство. По-скоро общата тенденция е насочена към преодоляване на действителността не чрез изкуството, а в самото изкуство. Тя бива третирана не като обективен факт, а само като художествен или по-скоро като „нехудожествен“ елемент в структурата на произведението на изкуството — т. е. характерът на статиите е чисто естетически. На везните на „Везни“ се поставят „реалността“ като брутален ежедневен факт и „всемирната душа“, „Платоновата идея“ като противоположна и единствена цел на изкуството. Печели душата, и то категорично. Една от причините за това се крие в твърде ограниченото (и коренно различно от съвременното) разбиране на понятието „реализъм“. Защото според Гео Милев:

„Защото — рожба на един абсолютно материалистичен мироглед — реализмът не предпоставя на своето понятие „живот“ едно „съзнание, следователно съществувам“, но едно „дишам, вегетирам, следователно съществувам.“⁵

... това, което обикновено се нарича реализъм, е едно безцелно и безсмислено копиране на реалността с всичките ѝ случайни подробности — един фатален гриф в изкуството, което е толкова изкуство, колкото и фотографията.“⁶

„Експресията, изразът отвътре прави изкуството творчество — а не възсъздаване или дори подражаване: творчество на нови форми, а не копиране на готови, дадени във в действителността форми.“⁷

Подобни твърдения ще срещнем в почти всяка статия на Гео Милев от този период, също и в статиите на неговите сътрудници.⁸ Нещо повече, дори преводният материал е подчинен на всеобщата атака срещу реализма. Неслучайно тук е поместен прочутият диалог на Оскар Уайлд „Упадъкът на лъжата“, а във всеки втори брой се срещат тенденциозно подбрани сентенции. Но под така горещо отрицания реализъм (наричан още „натурализъм“, „импресионизъм“) се разбира някаква рационална дейност, лишена от духовна субстанция — „копиране“, „описание“, „фотографически точно изобразяване на действителността“. На rea-

⁵ Против реализма. — Слънце, г. I, кн. 5, 1919.

⁶ Г. Милев. Театрално изкуство. — В: Съчинения в три тома. Т. II. С., 1976, с. 82.

⁷ Музиката и другите изкуства. — Алманах Везни, С., 1923.

⁸ Вж. например Л. Стоянов. Две основни течения в българската литература. Везни, г. II, кн. 1; Николай Райнов. Символ и стил. — Везни, г. I, кн. 6.

листичния подход се отрича всякаква субективна намеса от страна на художника, схваща се като догма, принизяваща творческата личност до нивото на безпристрастен наблюдател. В своята критическа дейност Гео Милев се е сблъскал неведнъж с примери за примитивно-натуралистични схващания за художественото творчество — достатъчно е да си спомним статиите му за Шишманов, Чилингиров, Дерижан, Христо Варталски и др.; типичен пример, потвърждаващ неговите обвинения спрямо реализма, той открива в произведенията на късния класицизъм, където наистина има прекалено много подражание на стари образци и прекалено малко изкуство. Изкуство, идентично на „фотографията“, е нещо наистина невъзможно — или както казва неговият събрат Людмил Стоянов в своето есе „Трагедията на живописата“ — баснята за черешите, които били толкова хубаво нарисувани, че птиците кацали да ги кълват, е от гледна точка на изкуството „една неморална басня“. Не можем да виним Гео Милев за това, че изисква от твореца да бъде творец, а не огледало — и ако наистина неговата критика се отнасяше само до безкрилия натурализъм, тя би била напълно оправдана.

Но именно тук се проявява и „вроденият радикализъм“ на Гео Милев, склонността винаги да се абсолютизира едното начало. Реалността е видима, тленна, преходна — следователно не заслужава вниманието на твореца. Важно е духовното начало — само и единствено духът, който се схваща като абсолютна и независеща субстанция. Целта и смисълът на новото изкуство е: „Не отразяване на Света през Аз в изкуството — което изкуство е: отражение на Света. А отразяване на Аз през Света на изкуството — което изкуство е: Космос. Вечност. Абсолют.“⁹

Идеята не е нова, макар и изразена по нов начин. Тя е сродна с т. нар. „блян към вечност“ от статията „Модерната поезия“, в нея се долавя и далечното ехо на Пенчо Славейковите идеи. Новото е преди всичко това, че в своите статии Гео Милев претендира да бъде защитник и популяризатор на едно ново художествено течение, непознато на българската публика — експресионизма. Но ако анализираме внимателно тези статии, ще открием, че в тях освен за експресионизъм се говори и за символизъм, че докато понятието „реализъм“ е стеснено до крайност, то понятията „символизъм“ и „експресионизъм“ са обобщени до онази степен, на която те взаимно се покриват, и че под тези понятия съвсем не се разбират съвременни модерни течения в изкуството, а вечни естетически принципи. В предговора към „Театъра на Майерхолд“ четем следното определение за експресионизма:

„Естетическото начало като експресия, което е тъй повелително ясно в своята логика като начало и основа на всяко художествено творчество, като критерий за всяка естетика, кристализира в най-ново време в етикета експресионизъм; за мнозина ужасяющ боен вик против всичко, което не е изкуство; защото всяко изкуство — по същината си — е експресионизъм. Израз, а не пресъздаване на някаква природа, действителност или живот.“¹⁰

Тази формулировка прилича поразително много на определението за символизъм в „Посоки и цели“:

„Символизъм — тази дума е етикет на един минал вече — литературен бунт. . . . Всяка истинска поезия — всяко истинско изкуство е символизъм.“¹¹

„А защо това изкуство да не се нарече романтизъм“? — се пита авторът в същата статия. И си отговаря: „Въпросът е въпрос за един излишен термин — въпрос за фирмата. Наречете изкуството, ако обичате, романтизъм — т. е. пренасяне на душата в художествения мир на изкуството; само не реали-

⁹ Небето. — Везни, г. I, кн. 10, с. 299.

¹⁰ Приживе неиздаден. . . Съчинения, т. II, с. 131.

¹¹ Везни, г. I, кн. 1, с. 17.

зъм — Т. е. свързване на душата с нехудожествения, делничния мир на действителността.¹²

„Само не реализъм...“ — принцип, който определя школите и фактически дели изкуството на две: на реалистично и модернистично. Принцип, който според Гео Милев лежи в основата на експресионизма и чиято окончателна и най-синтезирана дефиниция ще открием в статията „Небето“:

„Всяко изкуство е експресионизъм; творчески израз, израз на Бог Аз.“¹³

От всичко това става ясно, че под експресионизъм Гео Милев разбира само „етикет“, „фирма“, едно от многото превъплъщения на „вечния художествен принцип — естетическия субективизъм.“

В същност, ако премахнем „етикета“, много от тези статии биха били съвсем на място и в списанието на символистите „Хиперион“.¹⁴ Налице е явно смесване на понятията: Маларме е обявен за баща на „безбройните школи на днешната поезия и живопис, събрани под общото име „експресионизъм“¹⁵; модерното изкуство бива разграничавано по следния любопитен начин: „символизъм (в поезията)“ и „експресионизъм (в живописа)“¹⁶; в една програмна статия се обявява, че „не съществува модернизъм, не съществува чуждо и наше. Всичко е едно и също: юнифицирано изкуство, юнифицирана естетика. Това е смисълът на съвременната криза в изкуството.“¹⁷ И това изказване е направено по времето, когато, както никога преди, изкуството е разединено от противоречиви направления.

От казаното дотук биха могли да се направят следните предположения: или че Гео Милев не познава тъй шумно прокламирания от него експресионизъм, или че самият експресионизъм действително се явява само по-висша степен на символизма и като законен наследник на принципа *l'art pour l'art* довежда до крайност естетическия субективизъм.

Първото предположение би трябвало да отпадне веднага — Гео Милев е човекът, който може би най-добре от съвременните му литератори познава немския експресионизъм — първо, той въобще е познавач и преводач на немска литература; второ, той е бил в Германия точно в годините, когато експресионизмът достига своя апогей (1918—1919); трето, той е първият българин, който е установил тесен контакт с някои от най-видните експресионисти: той сътрудничи на „Die Aktion“¹⁸, представител е на „Der Sturm“ в България,¹⁹ поддържа кореспонденция с главните редактори на тези две най-големи експресионистични списания Франц Пфемпферт и Хервард Валден,²⁰ приятел е на Оскар Кокошка, превеждал е произведенията на редица експресионисти...²¹

¹² Везни, г. I, кн. 1, с. 17.

¹³ Везни, г. I, кн. 10, с. 301.

¹⁴ Експресионизмът въобще не се е радвал на радушен прием в списание „Хиперион“. В своята статия „По въпроса за експресионизма и около него“ Иван Радославов говори с пренебрежение за цялото течение и с особена ярост за „българските експресионисти“. Вж. Хиперион, г. I, с. 417 — 420.

¹⁵ Стефан Маларме. — Везни, г. I, кн. 7.

¹⁶ Фрагментът. — Везни, г. I, кн. 4.

¹⁷ Посоки и цели. — Везни, г. I, кн. 1.

¹⁸ Там е публикувал първата част от поемата си в проза „Май“ (тази част, която фигурира и в „Експресионистично календарче“) - 7 „Die Aktion“, 13 Jahr, N. 19—20, 30 Mai; 1923, S. 268; и два откъса от „Богомилски легенди“ в негов превод, първия — 8 Jahr, N 39—40, Oktober 1918, S. 499—502, втория — IX Jahr N 51—52, Dezember 19, S. 833.

¹⁹ По този въпрос вж. писмата му до Кирил Кръстов, редактор на ямболското сп. „Crescendo“, в които той застъпва авторските права на Курт Швистерс за преведената в „Crescendo“ поема „Anna Blume“. — Съчинения, т. III, с. 395—398.

²⁰ Последният е един от най-видните теоретици на експресионизма и е оказал влияние върху сформирането на естетическите възгледи на Гео Милев. Белег за това е фактът, че поетът превежда във „Везни“ много негови статии и въобще материали от „Der Sturm“, а не от „Die Aktion“.

²¹ Например от Ернст Толер, Алберт Еренщайн, Георг Тракл, Франц Верфел, Хервард Валден, Йоханес Бекер и др.

Но и другото предположение също е до голяма степен невярно. Издигащо до такава абсолютна степен действително повишената роля на субективното при експресионизма, Гео Милев влиза в сериозни противоречия и с възгледите на повечето експресионисти и както ще видим по-нататък, със собственото си поетическо творчество. Както при схващанията му за реализма, така и тук един от принципите е абсолютизиран, превърнат е от белег на школата в същност на самата школа. Както при реализма адекватното на действителността изображение съвсем не изключва субективното присъствие на авторовата личност, така и при експресионизма стремежът да се излезе преди всичко от духовната същност, от емоционалния и психически живот на човека съвсем не изключва определеното отношение към реалността, нито присъствието ѝ в художествената структура, нито дори ангажмента към проблемите на времето. Общото между възгледите на Гео Милев и експресионистите в същност се ограничава преди всичко в отрицанието на „старото изкуство“ — позитивния реализъм на XIX в., натурализма, импресионизма. Но подбудите за това са доста различни. Гео Милев следва идеите на символизма и преди всичко на Маларме, според които външната действителност е неинтересна, преходна, опорочаваща художествения акт, чийто единствен живот трябва да бъде висшата реалност — душата. При експресионистите реалността най-често се тълкува като убитвена заплаха, но застрашаваща не художника и не „чистотата“ на неговото изкуство, а човечеството, общността, масата от хора. В ранните си теоретически статии Гео Милев третира действителността преди всичко като предмет на изобразяване, като суров художествен материал за твореца, докато за експресионистите тя винаги е била и онази сила, срещу която именно трябва да се опълчи изкуството. Там, където Гео Милев вижда само ненужен елемент в художествената структура, те виждат изкривената гримаса на буржоазната цивилизация, виждат причината за страшните духовни поражения, за отчуждението, омразата, обезличаването на човека. Друг е въпросът, че и в двата случая се търси изход в „духовното“. Но за Гео Милев духовното прозрение за света е абстрактната и автономна крайна цел на изкуството, докато за експресионистите — средство, чрез което изкуството може да промени света: с трогателна наивност те са вярвали в реалния ефект от своите патетични проповеди за мир, свобода и духовно обновление.

В действителност със своята стилова и идейна пъстрота и противоречивост експресионизмът и до днес затруднява специалистите и те в повечето случаи се въздържат от точни формулировки. За това течение би могло да се каже почти всичко и човек би намерил примери, с които да докаже своите твърдения. По думите на Рихард Хаман и Йост Херманд от 20-те години насам то е било третирано едновременно като „прокомунистическо и профашистко течение, като чисто изкуство или само като политическо клише, като буржоазно-идеалистическо и болшевишки насочено, като социологически обусловен масов феномен или като израз на обърнати към отвъдното екзалтирани личности — и всичко това в зависимост от идеологията на този, който го разглежда“²². Гео Милев е познавал добре всички „кръгове“ на експресионистите, но се е влияел преди всичко от Хервард Валден и неговото списание „Der Sturm“²³. А авангардизмът на Валден се изразява най-вече в естетическо отношение, в сферата на сме-

²² Richard Hamann, Iost Hermann. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, bd. V. „Expressionismus“ Berlin, 1975, S. 7.

²³ Най-дълго излизалото експресионистично списание, 1910—1932 г., под редакцията на Хервард Валден, обикновено считано за орган на „десните“ експресионисти. Трябва да се посочи обаче, че повечето автори не правят разграничение между „леви“ и „десни“, а за самите експресионисти това разграничаване е било невалидно — много автори са сътрудничели едно-

лите експерименти в изкуството, но не и извън нея. „Революцията не е изкуство, обаче изкуството е революция“ — е била неговата основна максима. Подобно на Гео Милев той се е борил преди всичко срещу старото изкуство и е имал твърде широко разбиране за „експресионизма“ — считал го е за художествен принцип, съществуващ още от най-дълбока древност и обобщаващ на съвременния етап всички модернистични течения — неговата цел е била да превърне „Der Sturm“ в един от центровете на европейския модернизъм въобще. Сформирал своите възгледи до голяма степен под влияние на Маринети, Валден е печатал с удоволствие всичко ново и авангардно: по страниците на неговото списание ще срещнем образците на т. нар. „вулгарен експресионизъм“ (стиховете на Курт Швистерс например); тук печатат и първите дадаисти; тук Йоханес Молдан печата своя „Манифест на абсолютния експресионизъм“; в галериите на Валден излагат своите картини първите абстракционисти — художниците от групата „Синият конник“ Кандински, Франц Марк и Паул Клее. Бунтът на „Der Sturm“ е бунт в изкуството и за изкуството — за неговата абсолютна свобода, за неговото право на крайности и провокации: Валден е поддържал всичко, което е „извънредно“, дори и когато е явно упадъчно — всичко, което може да провокира „добрия вкус на буржоазията“. (Характерно е все пак, че неговата еволюция съвпада с тази на Гео Милев. Още през 1920 г. той дава следното определение за експресионизма: „Експресионизмът не е индивидуален, той е типичен. Следователно той не е свръхсубективен, той е извънредно обективен. Той представя вида на чувството, не неговата разновидност в индивида. ... Изкуството се отказва от субектите. Художественото произведение представя само вечните чувства на човешката маса. ... Поради това изкуството ще трябва да се задоволи с народа. Поради това експресионизмът и само той ще означава за народа изкуство.“²⁴ Към средата на 20-те години Валден неочаквано започва да публикува обширни статии в защита на Съветска Русия и предоставя на дейци от Германската комунистическа партия възможността да печатат в неговото списание. Преследван от фашистите, той емигрира през 1923 г. в Съветския съюз, където остава до своята смърт през 1940 г.)

Ранните теоретически статии на Гео Милев („Театрално изкуство“, „Фрагментът“, „Небето“) отразяват някои основни моменти в естетическата система на експресионизма, като обаче ги откъсват от техните идеологически предпоставки и ги свързват изкуствено с идеите на символизма, от които експресионистите в повечето случаи съзнателно се отграничават. Да разгледаме например мотивите им за противопоставяне на реализма и импресионизма. Според експресионистите старото изкуство се интересува от природата — от външната картина на света много повече, отколкото от човешката същност — и те го обвиняват в липса на дълбочина. „Гъте беше попитал: „Какво е гледане без мислене?“ Ние вече сме преживели това. Сега ние можем да отговорим на неговия въпрос, можем да му кажем какво е това: импресионизмът“²⁵ — пише Херман

временно и на „Der Sturm“, и на „Die Aktion“. Независимо от това двете списания са враждували помежду си, като една от причините е била политическата индиферентност на Валден и политическата активност на Пфемпферт. В този смисъл тълкувам и аз диференциацията на „леви“ и „десни“ — за да отдели политически ангажираните от аполитичните, което обаче не означава, че под „десни“ трябва да се разбират апологети на буржоазния строй. Такъв не е бил нито един от експресионистите. Експресионизмът е едно от малкото течения, с които буржоазията не може да се спогоди, и неслучайно Хитлер още с идването си на власт го обяви за „чужд на арийската раса“.

²⁴ Herward Walden. Die Freiheit und der Fachkritik. — Der Sturm, 10 Jahr, 1919/1920, H 4, S. 52.

²⁵ Herman Bar. Expressionismus. München, 1920, S. 61. Книгата в същност е писана още през 1914 г. и представлява едно от първите монографични изследвания върху експресионизма.

Бар. Думата „експресионизъм“ означава „израз отвътре“ и по своето съдържание е точно противоположна на импресионизма — впечатлението отвън. В центъра на вниманието на експресионистите стои човекът и основната цел е да вникнат в неговата душа, да открият първичните сили, първопричината за неговите чувства, мисли и действия, вместо да описват неговите състояния или събитията от неговия конкретен живот. Затова тази литература толкова често борови с абстракции, затова и толкова често се говори за „духовното“ и за „духа“ — в тези понятия се търсят онези неразбудени сили, които са способни да променят революционно света, които „нищо в света не е в състояние да спре“. Експресионистите надценяват възможностите и на изкуството, и на отделната личност и подценяват реалните социални сили; чисто хуманният патос редом с индивидуалистичните настроения и ирационалния светоглед раждат странни амалгами от идеи, съчетания от противоположности: религия и социализъм, марксизъм и анархизъм, социална активност и нищезанство. И нещо много важно — освен вследствие разрушителния инстинкт спрямо всичко старо и изостреното докрай желание да се започне съвсем отначало старото изкуство е било отричано и като неадекватно на своето време, като установеност, като спокойна идилия. „Стихотворението на импресиониста е Азът в един определен, впрочем богат на релация миг, и е винаги идилия. Стихотворението на експресиониста е Азът на повратната точка и е винаги катастрофа“²⁶ — пише Рудолф Леонард. „Катастрофа“ — това е една често срещана дума в речника на експресионистите — антитеза на понятия като „Хармония“ и „идилия“. Търси се не хармонията, а дисхармонията, кошмарното напрежение на сблъскващи се крайности. „Аз зная, че има само катастрофи. Огнени изблици, експлозии, скокове от високи кули, светлини, слепи удари наоколо, викове от амок. Всичко това са нашите хиляди пъти пресявани спомени за това, че нашият дух избликва от раззинатата паст на катастрофата“²⁷ — пише Лудвиг Рубинер. Мнозина автори посочват като начало на литературния експресионизъм едно стихотворение на Якоб Ван Ходис, публикувано през 1910 г. Заглавието му е твърде показателно — „Краят на света“²⁸.

Всичко това не би трябвало да изглежда неестествено, ако се свърже със специфичния момент на общественото развитие. „Определящо за експресионистичната генерация в сравнение с предходната беше това, че тя бе първата генерация, която още от младини и без преход се намираше срещу едно общество, в което се извършваше преходът към високоразвита капиталистическа продукция. Натиска на многостранните последици във всички аспекти на материалния и преди всичко на духовния живот тази генерация преживя по един начин, който я изложи по-пряко на последствията“²⁹ — пише Р. Х. Томас. Действително експресионизъм“.

²⁶ Rudolf Leonhard. Alles und nichts. Berlin, 1919, S. 181.

²⁷ Ludwig Rubiner. Der Dichter greift in die Politik. Aktion, 1912, цитирам по: Ludwig Rubiner. Der Dichter greift in die Politik. Leipzig, 1976, S. 252.

²⁸ Това стихотворение е твърде показателно за бъдещия стил на т.нар. „черен експресионизъм“:

Краят на света

От островърхата глава на бюргера шапката отлита
и въздуха разцепва като вик.
Работници от покривите падат и се разчупват в миг.
По бреговете — казват — се катерел прилив.

Настъпва бурята — моретата отгоре
налитат и разкъсват тлъсти диги.
От времето страдат повечето хора.
От мостовите влакове се свиват

²⁹ R. H. Thomas. Das Ich und die Welt: Expressionismus und Gesellschaft aus. Expressionismus als Literatur, 1969, S. 19.

нистите бяха изложени твърде пряко на последствията от своето време — на обезчовечените форми на обществените отношения, на нечуваната политическа демагогия, на кървавата касапница през Първата световна война, на мизерията, на инфлацията на материалните и духовните ценности — въобще пресата на времето ги притискаше твърде силно, за да могат да останат спокойни. Благоприличната маска на кайзервилхелмовска Германия бе смъкната не от тях, а от самата история и те видяха оголеното лице на хаоса. Реакцията им бе спонтанната воля за бунт, радикалното желание за промяна, преди още да бъдат осъзнати целите и средствата на социалната борба. Затова и самият бунт е преди всичко негативен — насочен към разрушаване на старото. Развенчаването на старото изкуство се явява за тях само една страна от тоталното развенчаване на буржоазната цивилизация, а не една основна цел, както е при Гео Милев. С други думи, старото изкуство е отречено като изкуство на един порочен и разпадащ се обществен ред. Например в своето ярко антивоенно стихотворение „Убийците седят в операта“ Валтер Хазенклевер превръща операта на Рихард Щраус „Кавалерът на розата“ в символ на безчовечното пренебрежение към кръвта на хилядите убити, в неотменен интериор на господстващата класа:

Земите са разпределени. Скелетите съхнат.
Духът преди коноп, затворен във каторга.
Стърчи един огромен паметник настръхнал
и рекламира вечността в полето-морга.

Барабанът бие и от своя звук се пръска.
Кръвта става бира и се пени грозно.
Родино, аз не се страхувам, но настръхвам!
Убийците гледат „Кавалерът на розата“!³⁰

Подобно активно отношение изключва не само безпристрастното „описание“ на действителността, но и бягството от нея. Идеалът за съвременния човек става *homme revolte* — бунтуващият се човек. „Бунтът е постоянният принцип, който отделният човек носи в себе си“³¹ — пише още през 1912 г. Карл Айнщайн. И когато експресионистите посочват своите предшественици, те са преди всичко творци, намиращи се в явен конфликт с морала и идеологията на своята съвременност — Рембо, Уитмън и Хьолдерлин от поетите, Ван Гог, Сезан и Едвард Мунк от художниците. Но трудно бихме открили между тях името на Маларме.

Последователността, с която Гео Милев атакува реализма в името на чистото изкуство в първите си статии, е само привидна. Преди всичко те са неединни: те са резултат от сблъсъка на две естетически системи в съзнанието на Гео Милев. Непосредствената реализация на този сблъсък, по-скоро на това взаимно проникване между експресионизъм и символизъм е стихосбирката му „Жестокият пръстен“. От експресионизма той приема теорията за изкуството като непосредствен субективен израз на твореца, както и редица формални идеи — за „фрагментарността“, за предаването на максимум съдържание чрез минимум художествени средства; от абстракционизма на Кандински — идеята за самостоятелния живот на отделното художествено средство, за възможностите на абстрактния елемент да предаде пряко, а не опосредствувано (чрез реални форми) сложни душевни състояния; от символизма — свхващането за изкуството като абсолютно независимо от действителността, като нов свят на абстрактни и вечни същности, отърсени от всякакви временни, пространствени и логически

³⁰ Walter Hasenklever. Die Mörder sitzen in der Oper — in Der politische Dichter. aus: Über die großen Städte, Aufbau-Verlag, Berlin, 1968, S. 148—149.

³¹ Цитирам по: Richard Hamann / Iost Hermand. Expressionismus, S. 10.

зависимости. Но всички тези статии ни показват само едната страна от развитието на поета. Другата и по-важната — неговото лично творчество — е много по-различна и се намира в много по-голяма близост с най-революционните тенденции на левия немски експресионизъм.

II. ДЕН НА ГНЕВА Е ТВОЯТ ДЕН!

„Днес ти си несъзнателен танцьор под гибелния такт на дяволска цигулка — и ще забравиш майчините приказки и песни и благите усмивки, светещи над твоята детска люлка — и влюбените усмивки на някогашни загубени жени —

Ден на Гнева е твойт ден!“

Този цитат е взет от лиричната повест „Черни хоругви“³² — първото произведение на Гео Милев, удостоено от него с правото да види бял свят. „Ден на гнева“ ще нарече той осем години по-късно една недовършена своя поема. И ще започне „Септември“ със знаменитите си стихове:

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

„Ден на Гнева е твойт Ден!“ — тези думи, писани през есента на 1914 г. в Лондон, града на „всемирната черна мизерия“, се оказват пророчески. Гневът е силата, която определя поетическото развитие на Гео Милев, онази сила, която го тласка към все по-голяма заангажираност, към все по-силна и безразсъдно изявявана политическа активност, която го принуждава да бъде винаги неспокоен и търсещ, която насища неговите стихове с тревожния, екстатичен ритъм на съвременността дори и тогава, когато естетът и теоретикът съзнателно са ѝ обърнали гръб, например в стиховете:

Ужасът сторък
на времето
с крака, с ръце
с длани, с пръсти, с лакти
бий
— от изток до запад —
тревога
по скъсания кървав барабан на моето сърце...³³

Тези стихове трудно се свързват с автора на „Модерната душа“ и едва ли са съзвучни с неговия „блян към вечност“. Гневът е чувство, което се поражда от несъответствие между личността и средата, от нравствен или социален конфликт, а Гео Милев е живял във време, което е предполагало такива конфликти и което ги е правило практически неизбежни.

„Днес ти си несъзнателен танцьор под гибелния такт на дяволска цигулка...“ — четем отново в „Ужасът на огнения бич“³⁴. Но докато в „Черни хоругви“ се сблъскваме с ирационалния ужас от действителността, с един сюрреалистичен хаос от видения, изразен чрез крайно хаотични асоциации и болезнено свръхнапрежение, то тук тези думи, внушаващи безпомощността на човека пред нелепата съдба, са изпълнени вече с ново съдържание; и тази „дяволска цигулка“

³² Писана е през септември — октомври 1914 г. в Лондон, а е отпечатана (само I част във Везни, г. I, кн. 5).

³³ Из книгата „As dur“. — Везни, г. II, кн. 4 — 5.

³⁴ Това заглавие е условно. Произведението, приживе неотпечатано, е без заглавие; като „Ужасът на огнения бич“ за пръв път фигурира в „Литературен архив Гео Милев“ — БАН, 1964.

звучи вече много по-реално — с писъка на куршумите и гранатите. Именно войната е първият му жесток сблъсък с реалността и тя бележи началната точка на неговото идейно преориентиране. В същност тя е преломен момент в творчеството на почти всички значителни творци от неговото поколение — и особено на модерните. Субективното отрицание на морално-етическите и естетически ценности на старото общество намира в националните катастрофи, донесени от войната и милитаризма, своето реално потвърждение. Гео Милев, който през 1913 г. нарича Балканската война „свещенна“ и който пише студия на тема „Балканската война и поезията“³⁵ през ноември 1916 г., когато го изпращат на фронта, на самия перон ще се разкрещи: „Никой не те пита искаш ли, не искаш ли! Надяват ти шинела и хайде на фронта! Мри! Не си дочел книгата си, не си дописал стиха си, кой те пита? Върви мри! Мри за царя! Мри за отечеството!“³⁶

И той никога вече не изменя мнението си за войната като факт. За него тя е чудовишно престъпление срещу човека и човечеството, за което няма оправдание. Това отношение е достатъчно ясно изразено и в експресията „Ужасът на огнения бич“, и в импресията „При Дойранското езеро“, и в една от първите му статии в сп. „Везни — „In memoriam Димчо Дебелянов“: „Димчо Дебелянов бе посечен в жертва на една голяма и страшна Химера. Безсмислената Химера Отечество.“³⁷ Участ, с която самият Гео Милев се размина само на косъм, когато на 29 април 1917 г. вражеските гранати го оставиха с избито око и разбит череп в блиндажите над Дойран.

Годината, която прекарва в Берлин, за да лекува жестоките си рани, бележи един от драматичните моменти в немската история и същевременно връхната точка от развитието на експресионизма като художествено течение. Това време има голямо значение за развитието на Гео Милев като поет — не само защото е година на изключително интензивно творчество (тогава са написани „Грозни прози“³⁸, поемата „Моята душа“³⁹, повечето стихотворения от „Жестокият пръст“⁴⁰, направени са множество преводи), но и защото тогава се сблъсква и с немския експресионизъм, и със социалната революция — въстанието на берлинските спартакисти.

И така — експресионизъм и революция. Двете неща не са толкова несъвместими, колкото понякога се говори и пише. Поне в поезията на Гео Милев те са неразривно свързани — от „Грозни прози“ до „Ад“ и дори до „Септември“. Естествено поетиката на Гео Милев синтезира в себе си и редица други

³⁵ Въпросната студия е изгубена, но за нея се споменава в писмо до Мильо Касабов от 1913 г. — вж. Гео Милев. Съчинения. Т. III, с. 279.

³⁶ По спомени на Пенка Касабова, сестра на поета. Вж. Гео Милев, Христо Ясанов и Сергей Румянцев в спомени на съвременниците, с. 53.

³⁷ Везни, г. I, кн. 2.

³⁸ Някои автори оспорват това, като считат, че датировката означава само времето, в което Гео Милев е почерпал впечатленията си, и че самите „Грозни прози“ да писани едва през 1924 г., когато поетът ги публикува в „Пламяк“ (г. I, кн. 3). Струва ми се, че това не е така, защото: 1. Гео Милев е оставял много свои произведения да „отлежават“ — например „Черни хоругви“ — писана през 1914 г., печатана през 1919 г.; „Панахида за поета П. К. Яворов“ — писана през 1914, печатана през 1922 (второ издание 1924 г.), „Ад“ — писана през 1922 г., печатана през 1925 г. 2. В своите спомени Мила Гео Милева пише следното: „Това, което аз можах само да почувствувам, Гео изрази с един от откъсите на „Грозна проза“ (става дума за „Инвалиди“ — б.м.), написани по това време в Берлин и печатани по-късно в „Пламяк“. — Вж. Спомени на съвременниците, с. 181—182.

³⁹ Писана на немски език и вероятно предназначена за някое от експресионистичните списания, но не е поместена никъде. В 18-томния „Index Expressionismus“ Lichtenstein 1972 не фигурира. Това не е единственото стихотворение на Гео Милев, писано на немски език. В неговия литературен архив е запазено и едно стихотворение, посветено на лекуващия го лекар — д-р Фредерикус Замуел Еснер. За него споменава и Мила Гео Милева. — Вж. Спомени на съвременниците, с. 181.

⁴⁰ Стихотворенията, включени в ръкописния албум „Берлин 1918“, посветен на Мила Керанова.

влияния: Маларме, Демел, Верхарн, Маяковски. Но експресионизмът изиграва особено важна роля в неговия живот, понеже е видян и почувстван в неговата конкретно историческа обстановка, а не само прочетен. И за разбирането на редица моменти от неговата поезия е необходимо да се направи връзка с експресионистичната естетика — и на това ниво, на което тя се е намирала през 1918 г., когато най-ярко се откроява връзката на експресионизма с реалните проблеми на времето, със социалните борби, или, казано на езика на Гео Милев — връзката между естетика и етика.

Въпреки своята изключителна пъстрота експресионистичната естетика би могла да бъде сведена до някои основни принципни положения, валидни за почти всички експресионисти. Едно от най-основните е преднамереното търсене на крайности, съзнателното преплитане на противоположности и създаване на емоционални катарзисни напрежения. Всичко при експресионистите съществува само в крайната си степен. Това е изкуство, което не познава нюансировката. Експресионистичната поезия е вик, независимо дали това е вик на изгубилия устоите си човек, пропадащ в мрачните пропасти на своето болно съзнание, или ирационалният по своята неистовост и екстаз порив към бунт, към свобода и духовна извисеност. Роден във времена, в които се извършва неимоверно бързото разпадане на една вековна обществена система, когато животът вещае надежди и едновременно с това неговите условия предлагат достатъчно основания за най-черно отчаяние, експресионизмът съчетава в себе си прекрасното и ужасното, при това хиперболизирани до такава степен, че понякога представляват истинска емоционална истерия. Типичен пример за такава лирика е Гео Милевата поема „Моята душа“. Бихме могли да я сравним с „Черни хоругви“ — другото третиращо Психея произведение, за да видим разликите. Абстрактният асоциативен хаос тук е заменен с фрагментарна, но реална образност, с кървава предметност. Това е съзнателно огрубена, провокираща поезия, в която е кондензиран както крайният ужас на човека, така и неговият стихийен бунт. Гео Милев си служи с образност, близка до тази на Бехер, Хазенклевер, Толер и други леви експресионисти в тяхната антивоенна лирика. Черните краски са съгнати до краен предел, за да възбуждат в себе си омразата към жестокото съвремие:

Душата ми е стоновеите глухи на гладния народ.

Душата ми е купчина от трупове

сред локва кръв, в която

гранатата избухва.

Душата ми — бодлива тел, от кръв ръждива,

на нея мъртвия войник виси.

Но от тези мрачни и сурови метафори, които внушават чувството за нетърпимост към реалността, изниква като птицата Феникс от пепелта на разрухата и внезапният зов на бунта:

Душата ми е огнения факел

в сърцата запокитен.

Душата ми е яростния пристъп

на хората отчаяни, които късат,

палат и разбиват.

Тук вече се сблъскваме с нещо ново, което до голяма степен характеризира цялото по-късно творчество на Гео Милев — патоса. Онзи „нов патос“, който според Стефан Цвайг характеризира поетиката на неговия учител Емил Верхарн и въобще новата поезия от началото на века. Гео Милев е усетил пулса на

времето, повелята на грандиозния исторически момент. Точно този патетичен, екзалтиран до крайна степен стил ще открием и в „Ден на гнева“, и в „Ад“, и в „Септември“. Неговата реакция е преди всичко емоционална, тя не се опира на историческата преценка и прогнозирането на бъдещето. Неслучайно представата за това бъдеще и в „Май“, и в „Септември“, и в статиите му е толкова абстрактна, свежда се до някакъв „червен Ханаан на труда“, а пътищата към него са стихийният порив, върховният, спонтанен бунт на човека и масите. Такъв, какъвто го рисува Верхарн, такъв, какъвто го рисуват експресионистите. Бунтът се превръща в цел, мечта, изход — изход и за самия поет от обременената му психика. Какъвто е напремер в „Зов“:

Избухни сред въртоп от тревога, стихийно сърце!
Хвърляй с безумни ръце в сърцата, в главите
главни от възторг
бомби от бунт
пурпурни топки от смут
— луди луни и слънца! —
Възкръсни просветлен сред великия ден на човека!
Лазаре, стани!

Този „зов“ е насочен не само навън като призив към масите, но и навътре, към душата на самия поет, той не е само зов, но и копнеж, мечта. Това е поезия, на която още липсват историческо преосмисляне и ясна перспектива, но която вече е емоционално адекватна на своето време.

В Берлин са писани и „Грозни прози“. Този цикъл фрагменти има за Гео Милев това значение, което има за Маяковски „Облак в гащи“ — едно разчитане на сметките със стария свят, едно вдъхновено и крайно отрицание. Тези кратки текстове представяват гротескно синтезирани, разкривени маски на действителността. Например „Инвалиди“ и „Питомци“ — ужасът на войната е извлечен чрез нейните последствия, без коментар, без пряка намеса и все пак действа като оглушително обвинение. Много от графиките на Георг Грос и Ото Дикс биха били идеални илюстрации към тези две експресии. Или „Савонарола“ — този водопад от епитети, които звучат като констатации: кси, насечени, изречени сякаш през стиснати зъби:

„Чисти пречисти
гладки
гланцирани
санитирани
бели —
бели белогвардейци.

Жреци на Мамон. Поклонници на Молох. Пилигрими на мъртвата съвест. Герои на продажните обятия. Рицари на маникюр и педикюр. Шампиони на благотворителните балове.“

Но с патоса на отрицанието са проникнати изцяло само част от „Грозни прози“. Тук ще открием и друго — трагичния патос на революцията, по-точно — на кървавото поражение на бунта на берлинските спартакисти през 1918 г., което е видял с очите си и почувствал със сърцето си Гео Милев. „Марсилеза“, „Любов“, „Смърт“ и „Погребение“ убедително демонстрират от коя страна на барикадата стои техният автор.

Но тази тенденция към социален ангажимент и революционни настроения остава скрита, потенциална в неговите публични изяви непосредствено след

завръщането му в България. Тя ще се разгори много по-късно — когато и над България премине кървавият ураган на революцията. Защото през периода 1919—1923 г. липсва именно това, което е импулсирало поета да напише тези произведения — революционната обстановка. Относително либералната политическа линия на земеделското правителство не е предразполагала към открито бунтарство. Затова поетът насочва силите си в друга насока — към една мечтана, но твърде неясна културна революция, към естетически, а не към социален бунт. И докато „Грозни прози“ са оставени да събират прах сред ръкописите му, Гео Милев дебютира като поет с определено най-слабата си и нехомогенна книга — „Жестокият пръстен“.

Нехомогенна, защото е съставена от два ръкописни сборника⁴¹, писани по различно време и застъпващи несъвместими естетически тенденции — символизъм и експресионизъм. Идейният скелет, ясно доловим в стихотворенията „Жестокият пръстен“, „О дъжд, о дъжд“, „Главата ми — кървав фенер...“, „Луната, старата змия, съблича...“ и „Удари трета стража“,⁴² е излишно утехнен с художествено непълноценни стихотворения като „Парсифал“, „Сантименталност“ — написани в стила на онзи следвоенен символизъм, който самият Гео Милев по-късно разпалено ще отрича. Самата основна идея — разчупването на пръстена на Аза, на старите му морални прегради и предразсъдъци, е разрешена в абстрактен план и може да бъде тълкувана твърде противоречиво. В „Жестокият пръстен“ е демонстриран по-скоро стилът, отколкото идеите на експресионизма. Това обаче съвсем не означава умозрителност и студена рефлексивност, както твърди Георги Марков.⁴³ Това е преходна във всякакъв смисъл книга и затова основният мотив в нея е вътрешното раздвоение. Раздвоение между мечта и действителност, между инерцията на старото и порива към новото, между радостта от живота и голготата на художника — например в стиховете:

Помни: магята не е изкуство
и злато няма да намериш ти!
на дъното остава черен сок и яд
— мъчение — и с него ти си кръстен.
Затягай здраво пак жестокия
на своята мисъл пръстен!

Независимо от своите странности „Жестокият пръстен“ е лична книга — в нея поетът изповядва своите колебания, своите пристрастия, своите чувства. В центъра на поетическите инвенции тук е субектът, който болезнено разнища себе си, и като такава стихосбирката принадлежи към миналото, а не към бъдещото развитие на Гео Милев. Критичната възискателност на поета този път е проявила порочна щедрост. Редом с някои силни моменти, вещаещи бъдещото или по-скоро вече настоящото му идейно развитие, например:

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

⁴¹ „Албум“ (1915) и „Берлин 1918“ — по-подробно вж. Литературен архив Гео Милев. I, 1964.

⁴² Показателно е, че именно те са писани през 1918 г. или по-късно.

⁴³ Вж. Георги Марков. Гео Милев. С., 1975, с. 47.

ще срещнем и стихове като:

обичам аз всичко, което
е пурпур в кантика печална
и болно поспива сърцето
с ридяеща пепел кристална.

или екзотични напъни като „Пътешествие в Китай“.

Въпреки това „Жестокият пръстен“ не може да се вмести в рамките на символистичната поезия от това време. Особено показателна в това отношение е рецензията на Людмил Стоянов, който посочва като съвършени всички слаби и стари стихотворения от стихосбирката и едновременно с това предупреждава поета, че неговият творчески процес търпи „съществени отклонения“ от символизма, което не било недостатък, но било „отрицателно достойнство“ (!), и изразява своята увереност, че „тая неовладяна напълно стихия на първобитен хаос — не е господстващо начало в поезията на Гео Милев“.⁴⁴

Но неговите прогнози и очаквания не се оправдават. Символизмът — и като творчески похват, и като специфичен начин за отношение към света — е вече минал период от развитието на Гео Милев. Само няколко месеца след „Жестокият пръстен“ поетът издава „Експресионистично календарче“, което и с поетиката си, и като израз на активно отношение към света е наистина типично експресионистично.

Определението, което дава самият Гео Милев на своето произведение, е показателно — „дванадесет социални поеми“⁴⁵. Това определение звучи малко странно за човек, който само няколко месеца преди това е определил експресионизма като „израз на бог Аз“⁴⁶ и който цяла година по-късно ще твърди, че „напразни са апелите за пролетарско изкуство. Такова *не може* да съществува.“⁴⁷ Но тук четем:

„И вечер, когато хиляди свирки надават страшен писък далеч към черните поля — о черни ръце на труда, разтреперани от злоба и вражда...“

О гневна песен на черните ръце!

Отключете лазурния кръг на кръгозора. Върнете ни небето.

Небето! Небето! Небето!“⁴⁸

Това небе сигурно няма нищо общо с неговата статия „Небето“. Тук, както и в „Март“, както и в „Юли“, е изразен един призив за бунт, който няма вече лично значение за поета. Индивидуалният бунт на човека срещу действителността, почувствуван и изживян емоционално в „Моята душа“ и реализиран като отрицание на стария свят в „Грозни прози“, тук вече намира своите социални очертания, тук за пръв път лирическият герой става изразител на чувствата на масата и поетичното произведение се превръща от лична изповед в послание, призив към хората. Тази промяна не обхваща само стиловите особености и тематичната насоченост — променено е разбирането за функцията на изкуството. Това календарче се състои наистина от социални поеми, но реално ли е определението му като експресионистично?

В същност идеите на социалното бунтарство никога не са били чужди на немския експресионизъм. Ще ги срещнем дори и в стиховете на Георг Тракл — един от първите експресионисти, третиращ в своите произведения преди всичко

⁴⁴ Везни, г. I, кн. 12, с. 357 — 359.

⁴⁵ По такъв начин Гео Милев рекламира своето „календарче“ във „Везни“ (г. II, кн. 3).

⁴⁶ Небето. — Везни, г. I, кн. 10.

⁴⁷ Вж. отговора на писмото на А. Иванов в „Литературна анкета между читателите“. — Везни, г. III, кн. 10, с. 187.

⁴⁸ „Февруари“.

човешката разруха, самота и отчуждение — като антитеза на бруталната действителност, като една потенциална, но реална перспектива на бъдещето:

Но тихо кървящото в своята яма човечество няма
от хладна стомана сглобява свободната своя глава.⁴⁹

Неговият поетичен събрат Георг Хайм, считан за един от първите предшествители на т. нар. „черен“ експресионизъм, е записал в своя дневник следните редове: „В своята бурна фантазия аз виждам себе си като Дантон или като човек от барикадите, без якобинска фуражка, в същност не мога да си представя себе си . . . , аз съм достатъчно болен, за да не мога никога да бъда достатъчно сам на себе си, но аз бих оздравял изведнъж, бих станал свободен бог, ако чуеш някъде камбани да звънят за бунт, ако видех хората наоколо да тичат с разкъсани от страх лица, ако народът беше въстанал и ако някоя улица беше осветена от копия, саби, въодушевени лица и разкъсани ризи.“⁵⁰ Това желание за бунт, присъстващо в съзнанието на първите експресионисти по-скоро като мечта, отколкото като реална перспектива, намира своето развитие и задълбочаване в произведенията на поетите около сп. „Die Aktion“, т. нар. „активисти“⁵¹, което по-нататъшно задълбочаване и конкретизация. „Поетът посига към политиката“⁵² — гласи заглавието на една статия на Лудвиг Рубинер, публикувана още през 1912 г. — такова е било и желанието на главния редактор на списанието Франц Пфемпферт⁵³. Още от самото начало той се е стремил да изтъкне политическия ангажимент на своето списание и е изисквал от своите сътрудници действена и конкретно ангажирана лирика. В това списание представата на поета за неговата собствена роля в обществото е значително променена. „В противовес на Р. Шраус, Ст. Георге, Рилке и др. експресионистите се стремят към ангажирано изкуство, което се ръководи изключително от величието на техните идеи, от тяхното въодушевление от човечното. Възхваляват се онези хора на изкуството, които се отказват от личното, излизат от рамките на своята самота и стават духовни или политически водачи. Идеалът за радикалния експресионист е човекът, който се намира на една въображаема трибуна и който се опитва чрез своя екстаз да увлече и да подтикне към революция събраните около него народни маси.“⁵⁴ Това определение на Р. Хаман и Йост Херманд намира своето потвърждение преди всичко в поезията на „активистите“. „Аз-лирикът лъже, ако се откаже от човечеството и поръси въображаемата си болка с розово масло“ — пише Иван Гол в своя „Апел към изкуството“⁵⁵. „Изкуството изисква публика, то е обществен въпрос. Изкуството става днес социална проява на обич.“ Това съзнание променя дори стила на стихотворенията — естетиката бива подчинена на определени цели — търси се въздействащо, стряскащо, разтърсващо изкуство. „Монте думи са за вас експлозия и бомба“⁵⁶ — гласи

⁴⁹ Georg Trakl. An die Verstummen. — Über die großen Städte. Berlin, 1968, S. 94.

⁵⁰ Georg Heim. Tagebuch (15. 9. 1911), цит. по: Die große Pörtner, Literatur Revolution 1910 — 1925. Herman Luchterhand. — Verlag bd. 1, S. 43.

⁵¹ Това са поети като Йоханес Бекер, Ернст Толер, Ерих Мюзам, Густав Ландауер, Рудолф Леонхард, Паул Цех, Лудвиг Рубинер, Алфред Волфенщайн, Франц Верфел и др.; публицисти като Франц Пфемпферт, Курт Хилер. Художници като Георг Грос, Макс Бекман, Лудвиг Майнднер — изобщо хора, които невинно принадлежат към кръга на „Die Aktion“, но които свързват своето изкуство с политическа ангажираност.

⁵² Тази статия, повод за която е поезията на Алфред Кер, редактор на „Пан“, едно от експресионистичните списания, в същност е един от първите манифести на левите експресионисти.

⁵³ Виден публицист, оказал влияние върху цялостното развитие на експресионизма, взел участие в Спартакисткото движение. Гео Милев е поддържал кореспонденция с него и е сътрудничил на неговото списание.

⁵⁴ Richard Hamann, Iost Hermand. Expressionismus. Berlin, 1975, S. 11.

⁵⁵ Iwan Goll. Die Aktion, 1975, S. 599.

⁵⁶ Iohannes R. Becher. Die Aktion, 1918, H. 1.

един стих на Йоханес Бехер. Уви, пред истинските експлозии на бомбите самите стихове се оказаха безпомощни. Експресионистите въобще надцениха своите собствени възможности. Те поискаха да бъдат водачи, народни трибуни. Ето как вижда ролята на поета например Валтер Хазенклевер:

Той ще е водачът им. Той ще възвестява.
Огъня на словото ще превръща в музика.
Ще основе съюза на братските държави.
Правото на хората. Всеобщата република.⁵⁷

Тези стихове са красиви в своя екзалтиран хуманистичен патос, но приложени към реалната социална борба, звучат твърде абстрактно и утопично. Те са доказателство за емоционалния ангажимент към делото на една революция, което обаче не означава осъзнаване нито на нейните реални средства за осъществяване, нито на нейните цели. Политическата обстановка в Германия през 1918 г. изисква по-конкретно определяне и по-ясни мирогледни позиции, каквито експресионистите нямат. Идеологията на Пфемпферт е коктейл от марксизъм и анархизъм: редом със статиите на Ленин, Карл Либкнехт и Роза Люксембург по страниците на неговото списание ще открием Бакунин и Троцки; подобни идеологически несъответствия ще открием впрочем и в „Пламък“ на Гео Милев. Социализмът в представите на Густав Ландауер и Рудолф Леонхард е някак-ва „религия на любовта“; в представите на повечето експресионисти социалното съчувствие и призивите за братска любов към „масите“ и „човечеството“ не включват кървавата реалност на истинската революция. И затова не е чудно, че експресионистите се провалиха като водачи на Мюнхенската съветска република⁵⁸ — тяхната цел се оказа красива, но практически безпомощна утопия.

С подобно вдъхновено и искрено емоционално преживяване на революцията, близко по своя екстаз и по своята неопределеност до религиозното чувство, се сблъскваме и в поезията на Гео Милев. В „Експресионистично календарче“ бъдещето — и в „Август“, и в „Декември“ — е приело абстрактния образ на Дева Мария:

„Радвай се, пречиста Дево! — ти ще бъдеш майка на духовна свобода, ти ще бъдеш майка на човешкото братство, ти ще бъдеш майка на всемирното равенство.“⁵⁹

Тези редове са писани през 1920 г., но представата на Гео Милев за бъдещето в „Май“ през 1924 г. е не по-малко екзалтирана и не по-малко абстрактна: „Огнеструйна се лее над новата земя Бъдеще, която се разкрива червена пред нашия път. Червената обетована земя на Свободата. Ханаан на труда.“

И в „Септември“:

там цъфти Ханаан,
от правдата обетован
нам —
вечна пролет на живия блян. . .

⁵⁷ Walter Hasenclever. Der politische Dichter. Menschheitsdämmerung. Hamburg, 1959, S. 216.

⁵⁸ Имам пред вид съдбата на първия министър на Мюнхенската съветска република Курт Айснер и на нейните идеологически водачи Густав Ландауер, Ернст Толер и Ерих Мюзам. Първите двама заплатиха с живота си, а другите — със свободата си своя опит да превърнат една мечта в действителност.

⁵⁹ „Август“.

Тази неопределеност на представите обаче ни най-малко не омаловажава значението на духовния преврат, който се извършва в съзнанието на поета. Подобна хиперболизирана и митологизирана образност въобще е характерна за поезията като първа нейна реакция при непосредственото възприемане на революцията. Самата грандиозност на събитията го изисква. Така Блок види лицето на Христос Октомврийската революция, така и експресионистите видяха своите герои. Десетките стихотворения в памет на Карл Либкнехт и Роза Люксембург са типичен пример за подобно екзалтирано преклонение. Например „Аве Либкнехт“ на Иван Гол:

Разпнат на победните колони, Исус Христос е твой президент,
а твой парламент са хората, които гният във затворите.

(„Аве Либкнехт“)⁶¹

или „Химни за Роза Люксембург“ на Йоханес Бехер:

Аз префучавам през световите:
сваляйки от кръста измъченото тяло,
загръщайки го във платно най-тънко,
аз тръбя триумф за теб във световите:
за теб, единствена! За теб, светица!! О жена!!!⁶¹

Най-важното в „Експресионистично календарче“ е не стилът, не образността и дори не художествената стойност на произведението. Важното тук е друго — чувството за общност с масите, превръщането на индивидуалния бунт в социален протест, емоционалното изживяване на революцията. „Жестоките пръстени“ на индивидуалната затвореност тук наистина е разчупен — във финалните думи на „Ноември“:

„Ний градим барикади, ний копаем вал: между Вчера и Утре,
Спартакус!“

където за пръв път местоимението „аз“ е заменено с местоимението „ние“. Един преход, почувствуван и изживян под влияние на една истинска революция — едно преминаване над бездни, от които няма връщане назад. „Експресионистично календарче“ и „Грозни прози“ са убедително доказателство за това, колкото рано е бил изкопан съдбовният вал между Вчера и Утре в душата на поета, и от тази гледна точка неговото по-нататъшно развитие може да бъде разглеждано като търсене повече на художествена, отколкото на идейна позиция.

Впрочем и в самото сп. „Везни“ също ще забележим следите от неговата бавна, но решителна еволюция. Появяват се преводи на Блок, Маяковски, Есенин, а в третата годишнина поетът печата и първата си политическа статия, която, както може и да се очаква, има подчертано остър и опозиционен характер. „И тези гении на злото, които са „управлявали“ до днес българския народ, насъскаха и тласнаха тоя народ в три безумни войни, които го разориха, които го превърнаха в прогнил труп — плячка за лакомите гарвани, и винаги в името на народа. . .“⁶² — четем в „Българският народ днес“ — и тези редове вече издават автора на най-смелата революционна публицистика след Септемврийското въстание. Още по-показателна е статията „Възвание към българския писател“⁶³, която поставя въпроса за отговорността на твореца пред човечеството,

⁶⁰ Iwan Goll. Litanei zu Libknechts Tod. Цитирам по Eva Kolinsky. Engagierter Expressionismus, 1970, S. 141.

⁶¹ Iohannes R. Becher. Hymne auf Rosa Luxemburg. Menschheitsdämmerung. Hamburg, 1959, S. 287.

⁶² Везни, г. III, кн. 3, с. 35.

⁶³ Пак там, кн. 4, с. 56 — 59.

в която се осъжда субективизмът — и то с присъщата на Гео Милев рязкост: като „дезертьорство“ и „егоизъм“. И независимо от това, че и тук изпъкват на преден план абстрактните и неизбистрени идеи за духовна революция, творчеството се схваща вече не като „израз на бог-Аз“, а като задължение:

„Човекът преди всичко! Оттук етическото обуславяне на човека: което значи: едно върховно задължение на човека към човечеството... Едно върховно и единствено задължение на човека — преди всичко: на човека-творец; то обуславя всичките функции на човека — включително и неговите естетически копнежи.“

Тези редове са написани остро, те не съветват, те възвестяват, заповядват: „Човекът преди всичко!“ Този лозунг на левите експресионисти съвсем не е лишен от конкретни очертания: като приложение към статията си Гео Милев печата три свои превода, които илюстрират достатъчно ясно в какво се състои етическото задължение на поета към човечеството: „Революционен позив“ на Франц Верфел, „Бунт“ на Емил Верхарн, „Наш марш“ на Владимир Маяковски.

Появата на тази статия съвсем не е случайна. Както не е случайна и реакцията на неговия доскорошен идеен привърженик и съредатор Людмил Стоянов, който в „Как ехото заглъхва“⁶⁴ го призовава да се върне към традициите на „чистото изкуство“. Още в самото начало на третата годишнина Гео Милев оповестява сливането на „естетичното“ и „етичното“ начало в изкуството, като се аргументира по следния начин: „Защото: ний съществуваме! Затова и в художника дирим преди всичко човека — етичния елемент. Човекът преди всичко! Човекът е всичко: и цел, и красота, и любов, и дух, и свят, и Бог.“⁶⁵ Тази нова идейна постановка не заличава противоречието между реализъм и субективизъм — доказателство за това е „Анкета с читателите“, чийто капитален извод е „Изкуството е субективно“⁶⁶. Субективно, но не и безцелно, както подчертава самият Гео Милев в обръщението си „Към абонатите“. И субективно само дотолкова, доколкото се явява израз на личността към света, на субективно тълкуване на действителността, но преди всичко израз на активно отношение — изкуството като протест, като призив за борба. Самият Гео Милев вече е дал примери за такова изкуство — „Моята душа“, „Грозни прози“, „Експресионистично календарче“ — и ще продължи да твори именно в такава насока: през 1922 г. — „Ад“ и „Ден на гнева“, през 1924 г. — „Септември“. Самоотвержена и всеотдайна поезия, непризнаваща рискове и прегради, поезия, чиято същност и основания е определил може би най-добре самият Гео Милев в една своя статия, посветена на Яворов и отпечатана още през 1921 г.:

„Няма изкуство, което да е манифестация на една индивидуалност. Такова изкуство е лично развлечение за своя автор и не може да предизвика у другите друго освен чувство за задоволяване на любопитството — ако се предположи, че те благоволяват да бъдат любопитни. Значи то не е изкуство. Истинският талант е винаги манифестация на един психологически колектив — отдето то черпи своята сюжестивна и могъща сила.“⁶⁷

⁶⁴ Развигор, бр. 43, 29 окт. 1921.

⁶⁵ Към абонатите. — Везни, г. III, кн. 1, с. 15.

⁶⁶ Везни, г. III, кн. 15.

⁶⁷ Пейо Яворов. — „L'Echo de Bulgarie“, август 1921, цит. по: Съчинения. Т. III, с. 41.