

ДВЕ СТИХИИ В ПОЕЗИЯТА НА ГЕО МИЛЕВ

ИВАН МЛАДЕНОВ

На ранните поетични опити на Гео Милев нашата литературна история гледа подчертано снизходително. Тяхната очевидна неравностойност спрямо поемите „Ад“, „Ден на гнева“, „Септември“ им е определила незавидно място. Но един нов прочит на тази поезия с непредубедеността на по-голямата дистанция във времето може да поднесе изненада. Любопитно е дали още тук няма опорни точки едно по-нататъшно развитие на някоя идея, която е конститутивна по отношение творческата същност и естетическата реализация на поета.

Изненадата е свързана с теоретическата необозримост на иначе обгледния художествен материал, с губещата се цялост на идейната проблематика от отделните произведения. Пред нас е сякаш една мозайчна по своята обогрненост, независима откъм някаква идейна завършеност поезия. Такъв е и лирическият герой от стихотворенията. Неговият индивидуалистичен бунт сякаш никога няма да му позволи да „втъче“ своята уникална същност в националната народопсихология, а после да стане изразител и еманация на народния гений. Моментът на изненада се поражда от „несъответствието“ между богатата смислова натовареност на тази поезия и „липсата“ на последователна „емоционално-поетическа“ идея. След констатирането на този момент обикновено се изпада в прибързано аксиологизиране, което се превръща в преднамерена цел.

Към двете ранни стихосбирки на Гео Милев — „Жестокият пръстен“ и „Иконите спят“ — нашата критика, общо взето, е единодушно отрицателна, като най-сериозно е тъкмо обвинението срещу посочената липса на цялостна поетическа идея. Такива са резултатите при едно повече или по-малко традиционно разглеждане ранната поезия на Гео Милев. Едно разглеждане, което търси директна изява на философски и естетически ценности в творбите и в крайна сметка, повече или по-малко гносеологизира или социологизира художествения материал. Ясно е, че да се достигнат други резултати, трябва да се тръгне по различен път. По-късното зряло творчество на Гео Милев показва, че има развитие по посока на избистряне на идейността, че луганията на лирическият герой са го довели до една вече национална умъдреност, че в последна сметка ранната поезия е поезия на преходността. Едва ли е възможно в тази преходност да не са фиксирани жалоните на бъдещото развитие.

За ранния Гео Милев се говори най-общо като за модернист и по-конкретно като за експресионист. А господстващото литературно течение у нас по време на първото завръщане на Гео Милев е символизъмът. Може би ще ни помогне още една гледна точка към ранните творби на поета, която да проследява етапите на усвояване и на стилистическо разслояване на системата на символизма от по-модерната система на експресионизма, която Гео Милев донася от Германия. Първата статия на Гео Милев, с която той започва пътя си на експресионист,

е „Модерната поезия“, печатана в сп. „Звено“ през 1914 г. Подобно на поетите-експресионисти той е изправен пред необходимостта пространно и в дълбочина да разяснява, да тълкува новите естетически принципи, които е усвоил в Германия. Корените на новата естетика авторът вижда не в логиката и познанието, а в интуицията. И продължава: „Естетиката на модерното изкуство е — както и самото изкуство — метафизика“. Модерната поезия Гео Милев разглежда не в исторически и социологически план. Модерната поезия е висш духовен продукт на модерната душа, а нейния произход поетът търси далеч назад в победата на християнството над езичеството. Модерната поезия не е рожба на една тясна съвременност, а на една пространна исторична универсалност. Така модернизмът не е течение, школа, която излиза от други течения и школи, той е начин на мислене, духовна нагласа на модерното художествено съзнание въобще. Това модерно съзнание е формирано от борбата между езичество и християнство и победата на последното. Победата на християнството роди според поета „Блян към Вечност“. „Струва ми се, че в тази психейна формула се събра най-същественото на модерната душа.“ Най-висша заслуга на християнството Гео Милев вижда в „изтръгване на безсмъртната душа из веригите на онова, което мре“. Когато се завръща в България, той заварва една назряла необходимост от разглеждането на някои основни проблеми от нови позиции. Такива са въпросът за нашето национално минало и интерпретирането му в света на изкуството, нови трактовки на тайните в изкуството, нови отношения към личния свят на човека. Всеки от работещите у нас автори се стреми в студената западна символика на стиховете си да наанесе багри с роден колорит: напомнимаго на дълга към родината у Т. Траянов, болката от войната у Лилиев, протеста на Дебелянов. Използуваната от тях художествена система е тази на символизма. Тази е литературната почва, когато излизат от печат „Жестокият пръстен“ и „Иконите спят“.

Съвременната литературна критика винаги изтъква, че в тези две стихосбирки, а и в ранните стихове, невключени в тях, се сплитат елементи, присъщи както на символизма, така и на експресионизма. Действително в тези първи творби могат да се открият такива смесици, но не поради неизживяно, а поради непреодоляно влияние на символизма. Символизмът е „последната дума“ на българските поети, когато Гео Милев започва да печата първите си творби. Чувството за „изпадане от рамката“, за известна незрелост, за упадъчност идва тъкмо от тая нелека задача, изразният материал на символизма да бъде усвоен от една модерна поетична система — тази на експресионизма. И едновременно съществуване на художествени елементи, присъщи на двата стила, е по посока на постепенното преодоляване на символистичните в него. А като си спомним, че външните проявления в стиха, които говорят за обърканост, хаотичност, неизбистреност и т.н., са следствие от една вътрешна идейна незавършеност, неяснота на светогледната система, можем да изведем разглеждането на тези „Слабости“ в един друг „идеен план“ в поетическото съзнание на Гео Милев. Един план, по-малко осъзнат и по-трудно доловим в поезията му. Това е борбата на лирическия герой и неговия индивидуалистически бунт с необходимостта този бунт да премине през националната народопсихология. Често пъти Гео Милев изразява един поетически проблем, извеждайки неговата конфликтност направо в сферите на космичното. Непреминали индивидуалистически концепции и разсъждения през националното, през народната душа, те „увисват“ някак си без сила и убедителност. У читателя действително остава чувството за „отвлеченост“ и прекомерна умозрителност, в крайна сметка, за една изкуственост. И цялата ранна поезия на Гео Милев е непрекъснато търсене на начини и средства за постигане на доказателствена сила и убедителност на разрешаваните проблеми, което закономерно го отвежда до необходимостта лирическото съзнание да стане изразител, еманация на народното, на националното съзнание.

Струва ми се, че все пак можем да намерим нещо общо в естетическите схващания на поета в целия цикъл „Жестокият пръстен“, нещо като „емоционално-поетическа“ идея, и то не една, а най-малко две. Тяхното начало е заложено още в първото стихотворение „Жестокият пръстен“. Това е, от една страна, идеята за тиранина Сън, от друга — „пълнослънчевата“, разнообразно наситена идея за езическата жизненост. Сблъсъкът, борбата между тях, временното надмощие на едната или другата идея определят настроенията, оцветяват цялостното светоусещане на поета. Теоретично тези идеи са загатнати в сатията „Модерната поезия“, която вече бе разгледана.

Сънят праща своите слуги да свържат поета под „тягостния свод на вечна пирамида“. . . Но сред пълния мрак на това видение внезапно просветват езически символи — „пълнослънчева зора над Нил“ и „кървавата глава на поета в неговото блюдо“.

В теоретичната разработка Гео Милев твърде много се занимава с произхода и неразгадаемите загадки на душата. Там той говори, че целият подвиг на черквата „не е нищо друго освен една непрестанна борба с езическата душа“. Тази душа трябва да умре. Езическият свят трябва да умре. За постигането на тази цел черквата е имала в ръка едно обещаващо победа оръжие — душевния терор. За Ренесанса поетът говори като за „екзалтирана вакханалия на живота“. Струва ми се, че целият цикъл „Жестокият пръстен“ представлява наистина един чисто субективен път от временната победа на християнството, сключило своя огнен инквизиторски пръстен около поетовата душа, до нейното камбанно — тържествено освобождаване, разкъсване на гнилите средновековни окови. Ето един цитат от последните стихотворения на цикъла:

Но — аз съм съчетан от диви танци,
но — аз съм изпълтен в игра и смях
(Човек! за смях над всичко ти призван си)
и моят златен път ме води пак,
и всякога към златната Валхала. . .

Заглавието на цикъла е многопластово натоварено със смисъл. Но всички атрибути на Съня загатват неговата средновековна природа и което е най-важно, тези атрибути са пресъздадени с езика на символа, на старото. Споменах, че това е важно, защото тази особеност е най-характерна за пренесения на българска почва експресионизъм. С езика на експресионизма поетът пресъздава своите езически видения, символистичните художествени елементи му служат за обрисване на средновековните ужаси на съня. Литургията е типично средновековен, християнски атрибут. Слугите на Съня свързват поета под „тягостен свод“, има още „сляп ужас“, „студена стена“, „прозрачен път“ и „призрачен свят“. В цикъла липсва „като“ на сравнението. Това е характерен похват на групата около сп. „Шурм“ в Германия и използването му е непосредствено влияние оттам. Неудържимият стремеж към вътрешна свобода заличава границата между външно и вътрешно. А при това заличаване действителността се демонизира. Човекът е анонимен, той започва да изглежда като една необичайна Мош, да бъде изобразяван като една безименна Сила и така външният свят бива субективизиран. Наистина този вътрешен стремеж у нашия поет е неудържим. Но той не е разполагал с идеи, с ясна идеология за внасяне промени в обективната действителност, затова си изгражда свой свят. Свят, в който да се чувства свободен. По необходимост, понеже няма реални адекватни в действителността, този свят ни се струва странен, ирационален. Но той има своята вътрешна „иреална реалност“. Вътре в него се води, както и в реалния свят, борба. Борба между средновековния потисник на душата — християнството, предадено в образа на Съня и могъщите пориви към светлина на тази езическа душа. Временната победа на Средновековието

ражда образа на бога, който е олицетвореният стремеж към Вечност, а тържеството на душата разпръсква безумните зари на една пияна жизненост. В началното стихотворение заговарва бог. Целият цикъл е едно мозаично редуване на надмощие ту на християнството, ту на езичеството. Тази борба и извоюваното надмощие могат да бъдат проследени както между две стихотворения, така и на площта дори само на един стих.

Траурен плач — това е стихотворението „Парсифал“. Характерен за експресионизма е „принципът на абстракцията“. В това стихотворение няма конкретни явления, няма събития от обществения живот у нас от онова време. Преврати, политически убийства, бърза смяна на властта. В „Парсифал“ тези събития могат да бъдат само усетени чрез една чувствена визия, която поражда дълбока печал. Изобщо радостта е малко в поезията на Гео Милев. Има протегнати към бога ръце, има тревожни кръстове, има ранни умори. Любовта не е щастие, а болка, лайгмотивът на стихотворението „Парсифал“ е повтарящата се дума „печал“. Дали тези вопли са само „поза и чужд грим“, както твърдят някои критици? Нека си припомним идеала на експресионистите. Това беше една „общност“ на братя, където ще царят най-дружески отношения, където ще може да се общува, където радостта ще е ежедневие, а щастието — задължителна цел. Това безсъмнено е утопия. Утопия, защото създаването на такава общност те виждат по пътя на „едно вътрешно обновление на хората, което обновление няма да свърши вътре в определените рамки на обществото“. Но конкретните исторически необходими промени чрез революционната работническа класа остават още далеч извън обсега на избора от тях политически път. Че в България още тогава беше навярала необходимостта от такива промени, е неоспорим факт. Но не беше достатъчно зряла работническата класа, нито беше настъпил конкретният обществено-исторически момент. А действителният свят е толкова потискащ, че за Гео Милев не остава нищо друго, освен да създаде свой собствено поетичен свят на този най-ранен етап от творчеството си, в който да се чувства свободен. Несъответствието между утопичния идеал за „общността“, който наистина е взел от немските експресионисти, и действителния социален живот, който е така далеч от този идеал — ето какво поражда чувството на дълбока печал в поезията на Гео Милев. А може би и дълбоко осъзнаването безсилие за осъществяване на идеала:

А там дълбоко в лесовете
— далеч — звъни Светия Граал
... и гасне — зов на вековете —
бездомен спомен и печал.

Митът за чашата на Светия Граал е мит тъкмо за ония отношения в общността на рицарите, към които се стремят експресионистите. За постигане на този идеал е необходима промяна. Промяната е централна категория в поезията на експресионистите. А ето и загатването за вече споменатото безсилие и утопичност на идеала:

Ти слагаш траурен венец
върху челото си — и с болка
съзнаваш своята горка слава:
Аз се казвам Съвършен Глупец,
а майка ми — Сърдечна Болка.

А и легендата е, че чашата се появява, колкото да подмами или спаси своите търсачи, а после неизменно изчезва. Във всеки случай, поне тук не е така „неясна“ емоционално-поетическата идея, нито така важни „позата и чуждия грим“.

В стихотворението „Кажи: внезапно да изчезнеш“ е изразена „християнската идея — копнежът по Вечност. Всяко живо същество изпитва нужда да вътче своята уникална същност в нещо по-голямо, типично, там, където би почувствувало

Сила и Вечност. В ортодоксалната християнска книжнина този копнеж към Вечност се реализира като стремеж за единение с Бога. У Гео Милев мотивът е друг. Той е квалифициран като желание да се разтвори без остатък сред безименната „многолика тълпа“. Така да се влее в тази тълпа, че неговата индивидуална същност да не се разпознава. Да влее в нея и своя „гняв и страх“. Така, че неговата сила и неговата роля да бъдат неразкъсваеми частички от волята и силата на тълпите. В крайна сметка — сливане на индивидуалната воля, с волята на общото, на националното, на колектива. Това е начин да се усети силата на Общността и нейната Вечност. И жестът на жертвуване на своя „гняв и скръб и страх“, който изглежда така смирено-християнски, в същност се превръща във възможност да се усетят собствената Воля, Сила и Страх, безкрайно умножени с Воляга и Силата на множеството на тълпите, на българския народ. В тази привидна двойственост на жеста е самобитността на Гео Милев в това стихотворение. Каквото и да е чел, каквото и да е превеждал, у него винаги остава нещо особено, нещо собствено, самобитно. Във Вечността само е възможно да се почувствува „великата радост“ от едно безкрайно настояще. Общността, тълпата няма изтичане на време, стареене, преходност. Тя е винаги съществуваща. Цената на тази „велика радост“ е отдаването на собствения Образ, на собствената Гордост. Отново се споменава този път „малодушният сън“, над който дебнат черни стражи. И отново, победата на този сън, смиреното жертвуване е привидно, двойствено. В действителност и тук се изявява копнежът на езическата душа към сила и воля. В „Главата ми“ и „Луната, старата змия“ този копнеж достига своята кулминация, а в „Удари трета стража“ воюващите страни излизат в пряк двубой, за да потърсят победа. Това е и една победа на индивидуалната душа, усетила себе си силна, когато се е вляла в колективната, в душата на народа, на масата. Волната душа изплува из тежкия сън като вик, за да победи радостта, играта и смеха:

На истината демонът „Горко ти!“

ми казва—аз съм вик из тежък сън . . .

В духовния склад на експресионизма викът „Der Schrei“ е основният елемент. Така го определя Стефан Цвайг, „викът“ е ключова дума, а „ревът на мечката“ — духовна нагласа. Викът като протест, задушен гняв, болка, а също и като първичност. Експресионистите знаят срещу какво воюват, но не знаят за какво. Докъде стига например нагласата за отрицание у Гео Милев? Отговорът на този въпрос е малко парадоксален. До една „ограничена безкрайност“. Така, както Вселената е сфера и от която нейна точка да тръгнеш, след неизброимо число години ще се върнеш на същото място, така и отрицанието на експресионистите е безкрайно, но ограничено. Отрича се всичко, отрича се видимият предметен свят, отричат се старите форми на съществуване, но липсва утвърдението, по-скоро осъзнат е утопизмът на идеята за апокалиптичното братство. И отрицанието остава незавършено, остава ограничено, отрицание само за себе си. „Не си от този свят“ — си казва лирическият герой от ранните стихове на Гео Милев, реалността е нелепа, свирепа, но нима води към „тихата монашеска безгрешност“? Този образ е все още трагичен. Дълбоко в себе си той още не е осъзнал нуждата от съпричастие с народната, с националната съдба. Едва когато това стане, той ще отрече самотния път на монаха, който не се годи към този свят и затова потъва в манастирския покой. Но това са временни настроения, моменти, когато езическата душа е приспана. За да избухне в следващия бодър стих с волния танц на дъжда. Това не е все същата печал от предишното стихотворение, която тук е „с веселост маскирана“. Една обикновена печал, предизвикана от лошо настроение, няма нужда от вакханалии маски, от пияна разголеност. Зад тези две маски се усеща нещо по-дълбоко и от трескавата веселост, и от криещата се печал. Усеща се един протест, едно пълно отвръщане от жестокия пръстен на реалността.

И вече може, струва ми се, да се направи едно малко обобщение за нагласата на отрицание у Гео Милев. В нито едно от стихотворенията от цикъла няма конкретна политическа насоченост, няма тенденциозно отричане или утвърждаване. Това лесно подвежда той да бъде обявен за поет с чисто субективистичен поглед, с твърде естетски критерий. Дали е наистина така? По негово време в България е царял разюздан терор, това е времето на систематическите убийства на интелектуалци и политически дейци. Може ли да остане безучастен към тези събития възпитаният в духа на активното извоюване на общността, сам жертва на този политически терор автор? Разбира се, не. Тогава каква е истината? У Гео Милев поетическата идея винаги е политически обогатена. Поетическото излиза от идеята, но е конкретизирано в социалното не толкова като политика, а като натура, като духовна нагласа. В десетилетието преди Октомврийската революция няма литературно-естетическо течение, чиито представители да знаят истинските причини. Едва след 1917 г. новият свят приема конкретни форми, мнозина от поетите започнаха да творят пролетарска култура. Тъкмо защото диференциацията между отхвърляне на старото и приемане на новия, непознат и утопичен свят е така напрегната и противоречива и поезията на Гео Милев е така плющищо динамична, непризнаваща никакви определени светогледи и форми. За експресионизма изкуството не е езотерична област. Експресионистите искат да свържат наново изкуството с живота. Изкуството не трябва само да е насочено към човека, а да помогне на човешката мъка и страдание. В този смисъл има и няколко твърде характерни разлики между експресионизма и символизма. Според Ян Прокоп¹ „основното в подхода на символизма към действителността е аисторичността, откъсване от конкретното, от непосредствените впечатления, което осъжда това течение на ограничаване в кръга на съзнанието и въпреки декларациите за ирационализъм — в кръга на рационалното“. По законите на рационалното символизъмът изгражда консеквентна, непротиворечива, макар и дълбоко трагична познавателна художествена система. „Експресионистичните течения според Прокоп противопоставят на аисторичността и абстрактността на предишното поколение връщане към вещта, към конкретността на явленията, към реалитите“.

Този дълъг цитат ще ни е необходим при подхода към следващите стихотворения от цикъла. „В този час на вечерни измами“ е стихотворение, привидно чисто символистично. Тук има всичко от арсенала на символизма — аисторичност, неопределеност на мястото, съзерцателност, нереалност на вещите. Създадените образи са сякаш гледани през тъмно стъкло с неясни форми и контури. Лирическият герой насища средата около себе си с атрибути на женствеността и в края на стихотворението става неизбежна срещата с жената. И тази жена е странна, гадаеща. Безспорно поетът излиза от една символистична идея. Но в същото стихотворение се срещат и такива странни образи като „нервонни, болни нарциси, с уста разкъсвани“, има стаи, които са „безволни“, мечтите са „болнострунни“. Какво е това синестезично разместване местата на физиологичното с тези на психологичното? Каква е и тази приповдигната декларация „обичам“ в началото на стихотворението? Защо ролята на жената в края на краищата не е фатална, съдбовна? Защото това пък, независимо от символистичната идея, са художествените елементи на експресионизма. Защото насищането на експресионистичния стих „отвътре“ с един понякога мек, лиричен хуманизъм е самобитното в поетиката на Гео Милев при пренасянето на модерностните идеи на българска почва. По подобен начин са изградени и стихотворенията „Дневник“, „Докато не отвърнеш ти поглед в самотно съмнение“, „Аз бих обичал мойто щастие“, „Мъртвешки зелена, сломена лежи“, „Луната, старата змия“ и „Лосенгрин“. Ето обобщението: Излиза се от символистична идея за създаване на стихотворението,

¹ Jan Prokop. O pierwszych polskich ekspresjonistach. Z problemow literatury polskiej XX w. Warszawa, 1965.

но вътре в тъканта на стиха се използват експресионистични художествени елементи. Изложението е изпъстрено с избухващи акорди на патетика, а усещането за приглушеност на звученето идва от вътрешния хуманизъм. Съразмерното разполагане на тези използвани средства, вътрешната ритмичност на стиха, както и цялостното полифонично звучене на контрапунктите изгражда вътрешната музикалност на стиха. Тази музикалност е най-често от маршов, химничен тип. Близостта с музиката се търси в сугестията. Образът в поезията заема отново своето централно място, пропит с магическата сила на внушението — чрез което само може да бъде събудено известно прозрение: „Както в музиката: чрез внушението на тоновете.“ (Алманах „Везни“ — 1923 г.). Любовта към контрастите често води до шокиращи безсмислици. Има „черен лебед с гърди разтопени в горящи вълни“ и луна, която „мъртвешки зелена, сломена лежи“. Луната е един универсален символ. При символистите тя е въобще символ на един немного ясен копнеж по неизвестното, тъмното, една възможност за съзерцателност, и то съзерцателност, обърната навътре към душата на поетите. При експресионистите луната е символ на техния космизъм, на мащабността на техния идеал, който избира в себе си Вселената. Тя е символ и на необхватността на този идеал, поради което често е студена, недостъпна, високомерна. В баладата на Гео Милев тя осветява гробовете на „удавници древни и бледни деди“, тя възвисява тяхната смърт, техния покой. Тя бди над техния сън, отново поетовия „тиранин сън“, а в омаята на този мъртвешки сън езическата душа търси своето слънце. Но за да сполучи, трябва образът на поета „огледан през злоба и мрак“ да разкъса с нож „тъмний сън“. На съвсем друг принцип — чисто експресионистически — е изградено стихотворението „Главата ми. . .“. Тук и идеята е експресионистична, политически и социално обогатена, и художествената структура е свободна, почиваща върху противоречията и крайностите, върху представата за относителността на нещата и нестабилността на жизнените явления, върху представата за хаоса и разбитата хармония на света. На съзнателната интенция на субекта при символизма, на временната и пространствена неопределеност на образа експресионистичното изкуство противопоставя разрастването на определената самостоятелност на образите, прекращаваща границите на символистичната конвенция. Веригата от асоциации се динамизира. Допускането на неконтролирани сили във външното съзнание поражда чудни, необясними неща — изходен пункт на експресиията

Главата ми, кървав феер с разтрошени стъкла. . .
над последната пролет ти жадно и страшно пишши,
о, шпага, разкъсала мрежа от кървави капки.

В това стихотворение отново е изразена идеята за силата на многоликата тъпла, за сладостта да се слееш с нейната безгранична Воля и Мош. Шпагата на поета е разкъсала кървавия мрак на християнството и му е позволила да се влее в тълшите. А слепият бог събира кървавите капки — средновековния символ на саможертвата — и ги отнася към „прежния призрак“. Този призрак е олицетворен в безпощадната гримаса на сфинкса. А сфинксът от своя страна — това е отново съмнението, загадката, символ на Египет, от който започва библейският „Изход“, начало на всички начала, „загубен през вятър и дъжд и мъгла“.

Експресионистите вярват, че чувствуват света много универсално, но все пак тяхната поезия е твърде индивидуална, един отчаян вик. Усещането за универсалност идва от разработването на космични теми, от търсенето на вечни начала. Не конкретният човек, не дори човекът въобще, а човешкото е в същност безкрайната тема. И най-често — потъването на човечеството в мрака, в „дрезгавината“, което те чувствуваша и предричаха, срещу което издигаха своя вик. Характерна особеност за Гео Милев е, че дори когато търси разрешение на чисто лични проблеми, на въпроси, свързани с неговите собствени схващания за изкуството, за

предмета на изкуството и неговите естетически категории, той уголемява конфликтите до космични колизии, а чувството за противоречие изостря до екстатичен пароксизъм. По този начин той е изложил своите концепции за изкуството и за ролята на твореца в стихотворението „Луната, старата змия, . . .“. На своя Демон, на своето призвание той задава въпрос, а след това му разкрива същността на изкуството. Тази същност не е магия, не е езотерична омая. Тя не носи злато, а нейната най-дълбока същност, нейното дъно е „черен сок и яд“ и на това мъчение е „кръстен“, обречен поетът. А неговият враг, онова, срещу което той е осъден вечно да се бори, е все това ужасяващо съновно видение — луната, старата змия.

Същите идеи и мотиви Гео Милев разработва и във втората си стихосбирка „Иконите спят“. И не само „психологическият конфликт“ е заел от народната песен, нито дори само идейния конфликт. Те са съществували там. Със средствата на най-модерната поезия и понятийния апарат на съвременните философски учения, поетът само е „избистрил“ латентната идейност на народния епос. Защото едно изкуство, създадено от колективната воля на много хора, изразяващо най-висшите пориви на човешкото, не може да не се прелива естествено във волята на свръхчовешкото. За този скок в дейността от индивидуалното към свръхиндивидуалното, на народния певец може да му липсва осъзнатост, но тя не липсва на поета и философа, чиято единствена и безкрайна тема е Човекът. Според Ян Прокоп, „на представата за апокалипсис при декадентите може да се противопостави анархистичният протест на експресионистите. . . опитите да се защитят човешките ценности, унищожавани от техниката, чрез създаване на нови митове — връщане към първичния човек. . .“. Именно „защита на човешките ценности“ представлява този цикъл, именно „връщане към първичния човек“, но не чрез създаване на нови мигове, а чрез модернизиране на старите, вече съществуващи — ето къде е самобитното, оригиналното в хрумването на Гео Милев. И тук има връщане към езическото минало, но това не е вече кое да е минало, а българското. И тук предхристиянската душа тържествува в своите бесни пориви, но в рамките на една национална конфликтност — като драма между девойката и змея. И тук има в края на краищата отрезвяващо събуждане и мъка от това събуждане, при което отново екстатичният танц на опиянената душа е само нейна временна победа. Заглавията на песните са също модернизирани, само от по една дума. Същият е мотивът и в стихотворението „Кръст“, само че тук привидната победа е на страната на християнството, което отново е представено като „последен без пробуда сън“. Християнското примирение е още „черен манастир“, „мъртвий сън“, в крайна сметка „шепа черна пръст над голото тяло на девойката“. Това тяло е голо, това тяло е младо, налято със знойна страст, неудържимо стремящо се към любов въпреки деспотизма на расото. Драматичността на конфликта отново е изведена в Космоса — „накръст вселената с копнеж пробола“, за да се върне на земята като временната победа на „шепа черна пръст“.

Само стихотворението „Край“ е с по-различна идейност. В мига на самоубийството, душата — лирически герой, представлява един обезпътен къс, който се намира между небето и земята, чужд на „вопъл от любов“ и на „тържество от мъст“. След като мечтата е на „пурпурен стълб прикована“ и щастието е невъзможно (характерна за българина особеност — за него компромисното щастие не е изход, изход е или смъртта, или болката), душата има едно желание. Където падне нейната глава, да съградят „манастир с напевни камбани“ и да се молят от сутрин до вечер. Защото и тя не знае дали „душата не е лъжа“, онова вечно съмнение на българина в християнството. Защото за главата, за съмняващата се глава е нужен манастирският покой, християнското смирение, а кроткото мляко на кърмачката-земя е нужно на бунтовното сърце. Търсенето на покой, който е недостижим — това е смисълът на стихотворението, защото душата се съмнява в

монастирските камбани, а кръвта жадува „безумния порой“ на земята. Покоят остава „кротък бисер“, „безчувствен алабастр“, далечен и недостижим блян.

Собствените вътрешни конфликти и съмнения се визират в космичното пространство, където тяхната значимост се уголемява до безкрайност и пак там, в Космоса, се търси тяхното разрешение, като финалния акорд — поантата, се връща обратно вече обогатена с този космически смисъл в човека. Този е и механизъмът на сливане с всечовешкото, на търсене решение на тази безкрайна тема за човешкото. Проециране на личностното, на уникално-същностното в Безкрайността, в Космоса и връщането му обратно, вече преобогатено със смисъл в микрокосмоса, в личността. Този нов смисъл е осъзнаването от лирическият герой слабостта на индивидуалния бунт и необходимостта да се намери път за сливане на собствената воля с волята на народната душа, която притежава космическа мощ. Засега това е само прозрението на индивидуалната слабост, пътят още не е намерен. Това е и още една от възможностите за тълкуване на многопластово натоварените със смисъл цикли. След като сатаната от „Жестокият пръстен“ отвлече всички „скверни парцали“ в душата на поета в безкрайното пространство на „квадрилиони километри далеч“ от погледа му, поетът прочита, че това пътуване се е извършило в същност у него самия. Ето я тази т. нар. „ограничена безкрайност“ на отрицанието у експресионистите. Пътят на отрицанието е безкраен, доколкото е безкрайна и необозрима поетовата душа:

Знам — ти си аз.

И поетът няма да победи в това неравно единоборство, докато неговият бунт не премине през националното. Не прякото, непосредствено разработване на космични всечовешки проблеми ще донесе на лирическият герой усещането за сила, за мощ, за пълнотата на земния живот. Само когато душата на поета се превърне в еманация на родното, когато стане свръхнационална, тя леко и естествено прелива в наднационалното. Този е търсеният и намерен по-късно път в цялата поезия на Гео Милев.

Много повече „национално“ съм склонен да видя в стихотворенията от „Иконите спят“. Преди всичко композирането на творбите — лирическият герой е една горестна, безпътна, а в края на стихотворението — без очи и без лице душа, нещо, което в края на краищата е анонимно и невидимо, както народният певец. Характеризирана е само с горестната си мъка, но нали тази мъка кара и народния певец да реди песните си. Участвава и народният закрилник, също представен като призрак, но с всички останали свои особености — споменава се, че той някога е отсичал глави и е прал кървави ризи. Има я и гората — онова колективно народно минало, което е също като страдащата душа — далечно, недостъпно. „Модерни са само художествените елементи и „обезпътяването“ на образите. Отгук — чувството за хаотичност, обърканост, недоумение пред тези творби. Но дори така използвани, тези средства не са самоцелна техника, а следствие от объркаността, хаотичността, сливащите се понятия за чест и морал в предхристиянското минало на човечеството.

Така стилистичното разслояване на изразните средства в последна сметка се класифицира в разграничаването на изобразителните похвати: национално — езическо — експресионизъм, свръхнационално — християнско — символизъм.

Борба, временно надмощие, съмнение в крайния изход са динамизиращите сили на тези състояния. Нека си припомним, че немските експресионисти предпочитат да не използват в стиховете си дори конвенционалните думи по стария начин. Те изпускат представките, наставките, опитват се да изграждат римите само от корените на думите. Те твърде много ценят фрагмента — недоостроеният художествен образ предизвиква неимоверно разширяване асоциативното поле на читателя. Да събужда асоциации — това е основната цел на експресионистичния

художествен образ, не да изгражда цялостни образи. Така намерените образи притежават висока динамичност, раздвиженост, възможност за допълване в много посоки, в крайна сметка — една безспорна жизненост. Две са основните линии в развитието на изкуството на фрагмента от Гео Милев до наши дни. Едната бележи неговата упадъчност, декаданс — дадаизъм, летризм, другата — неговия разцвет в изкуството на новия роман, на романа-хроника и на жанровия синкретизъм. Своята гибел в първата линия това изкуство подготвя само. Тя настъпва тогава, когато средината на художествения образ едва докосва втората му част — света на реалното, обективното. От все по-голямата трансценденталност на този образ, от момента, в който негова единствена цел става събуждането на асоциации въобще или провокирането на асоциации върху дребни незначителни теми от действителността.

Интересен е въпросът, защо цикълът е озаглавен „Иконите спят“ и защо така припевно се повтаря това изречение в стихотворението „Стон“. Според мен иконите са атрибутите, символите на Съня, който, макар и привидно, владее над езическите български души. И страшните видения, които има горестната душа, хвърлящият „кървави ризи и черни глави“ пред нея безплътен призрак (символ на непокорен дух) са възможни само в тъмните часове, когато знаците на християнската мощ са заспали. Тогава тръгва по студения път на миналото „дълбоко в нощта“ езическата душа с „раздрани нозе и без мощ“ да търси своите „утвари“, своите символи на силата и победата. Символът на езическото минало е черната гора „без лъч и звезда“ и „кървав и трънен“ е пътят на тази душа, защото ми налото е живо само „преди да се съмне“, само докато „иконите спят“. Търсещата своите отминали идоли езическа душа „газеща в кръвта по път“, който е „горчиво витло“, преди да излезе „мъртвешката зора“, преди иконите да се събудят — това е според мен дълбокият смисъл на цикъла „Иконите спят“ и на стихотворението „Стон“, където това е изразено най-добре. Плачът на човечеството, стонът на човечеството, викът на човечеството, причинени от сриването на човешките идеали пред лицето на все по-бруталната действителност, която в творчеството на Гео Милев присъствува само като визия на безкрайната мъка. И, разбира се, поетът ще се обърне към българската душа, към тая душа, която носи в себе си бремето на кървави векове и гнева на безбройни гробове. С всичко това най-дълбоката същност на ранната поезия на Гео Милев е преходността. Преходът на лирически герой — бунтовник с неговия уникален бунт и индивидуалистическа нагласа, към единната воля на масите. Тази поезия е етап в осъзнаване безсилието на собствената сила, когато тя не е част от колективната народна сила, ако не извира от дълбоките национални корени на масата.

Като опозиция на парнасисткия идеал за художествена форма поетите-експресионисти противопоставят екстремната емоционалност, незавършеност на формата; на завършеността и статиката се противопоставя драматичното напрежение, чувството за непосредствено протичане на явленията, за „ставане“ на света и явленията. Отречена е еднозначността на света. Явленията съществуват и не съществуват. Художествената форма изразява неопределеност, съмнения в установеното. Това е така, защото няма завършен, нито съвършен човек. А човекът е отправна точка, средоточие, крайна цел в тази поезия, в нея почти липсва пейзаж. Когато присъствува, той е хаотичен и меланхоличен, сив и измъчен. Така е в „Жестокият пръстен“. А посочените особености дават възможност за едно тълкуване на многопластово натовареното заглавие в светлината на споделената идея. Това тълкуване би ни отвелo към вечната борба между тиранията на християнската душа, олицетворена в Съня и мощните напъни на езическата душа за надмощие. Надмощието винаги е временно, не е изразена вяра в някаква постоянна победа на едната или другата душа. Всички стихотворения след перипетията на конфликтните ситуации завършват отново с някакво съмнение, с някаква за-

гадка, със „забулен в дъжд и мъгла сфинкс“ или с отново изпълзялата луна със змийски очи, или с тръпката на прекъснатия сън — най-общо казано — с непреодолимото усещане за повтаряне на нещо вече било, за възвръщане към началото, за откриване на все същия „път без изход“, който е отново тази „ограничена безкрайност“ на „Жестокият пръстен“.

Възниква въпросът; доколко чист експресионист е бил Гео Милев, създал ли е той литературно течение на българска почва? Експресионизмът е чисто немско течение, възникнало първоначално като духовна нагласа у голяма група хора. Неговата основна цел е отрицанието, основна категория — промяната, а най-голямото му достижение — революционния патос, който, поохладен от войните, бе възприет от новите времена. Това е и приносет на експресионизма като наднационално течение в световния революционен процес. Останалото — художествена орнаментика, поетика — е с чисто немска оцветеност. Доколкото силна е нагласата за отрицание у Гео Милев и поривът към промяна, дотолкова той може да бъде смятан за „чист“ експресионист. Но това е условно понятие. Защото този „чист“ експресионизъм е нещо свръхнационално, значи интернационално, следователно — еднакво национално във всяка страна. В останалото — в поетиката, в естетическия субективизъм, в художественообразната система — Гео Милев е безспорно модернист. Но тази художественообразна система има една друга заслуга — широкото използване на баладична и библейска образност с нова революционна функционалност прави възможно политическото обогатяване на всяка поетическа идея. Това е една поетика, която смело се приближава до действителността, с най-грубите и бунтовни прояви, която руши и деформира тая действителност, за да фрагментизира образа и стиха, да изразява, вместо да описва, да предава аромата, смисъла и движението на образите, вместо последователно и подробно да ги извайва. Новата функционалност добива своето мажорно или минорно звучене, когато попада в екстремните моменти от вътрешната борба между езическо и християнско, между личностно и национално, между национално и свръхнационално. Тя получава своята решителна революционност едва когато лирическият герой окончателно „втъква“ своето лично „Аз“ в националното „Ние“, за да придобие протестът мощ и стремежът към промяна — увереност. Тя идва едва когато този герой е извървял пътя от вакханалните езически избухвания, през душевната инквизиция на християнския „жесток пръстен“, до тържественото вливане в бунта на своята съвременност.

Това е една поезия, респектираща и привлекателна със своята незавършеност, подобна на незавършеността в света, в която трябва да се навлиза внимателно, която предлага възможности за дотворяване от читателя.

Еволюцията у Гео Милев към социалномотивирана поезия започва още по времето на „Везни“ (1919—1921), макар и да не завършва през този период. Започва със странно сходство на революционност в новите идеи на експресионизма и провикващите отгласи от пролетарската революция в Русия. Революционност в изкуството, революция в обществото. Октомврийската революция е един от първите външни фактори за известното „изместване на акцентите“ към едно обществено отзивчиво изкуство. Доказано е (за първи път от Г. Цанев) по-голямото влияние на органа на левите експреснисти в Германия около сл. „Акцион“ върху развитието на Гео Милев. Г. Цанев пише: „Сближението на немските експресионисти около „Акцион“ през 1918—1919 г. с комунистите е улеснило и насърчило безспорно Гео Милев в интересите му към обществената действителност.“² Заедно с обрисуваната по-горе атмосфера у нас след войните посочените фактори са изваждали от латентното състояние афинитета на автора към обществен живот.

² Вж. История на българската литература. Т. IV. С., 1976, с. 124.

Веднага след войните засиленият интерес към културните прояви издига на своя най-висок гребен своеобразния повик „назад към родното“. В различните си превъплъщения неговият най-общ смисъл е изискването за „местен колорит“ — в буквално и преносно значение. През 1919 г. група художници се обединяват под девиза и името „Родно изкуство“ — Вл. Димитров, И. Милев, Н. Маринов, Ст. Иванов, Цено Тодоров, Н. Ганушев, Ал. Божинов и др. Те си поставят за цел връщане назад към родния колорит, към сюжети от бита и към багрите на българската природа. Това е и една от първите реакции у нас срещу закъснелия символизъм. Но и тук подобно опита за обединение при писателите и поетите-модернисти от 1914 г. сплотяващите принципи се оказват твърде слаби и нехарактерни. В отрицателната си рецензия за тяхната обща изложба (сп. Везни, г. II, 1920, кн. 1) Гео Милев все пак не отива в крайност, давайки да се разбере, че той би признал родното изкуство като един подсъзнателен импулс за национално себеизразяване. Пантелей Зарев пише: „Той (въпросът, б. м.) бе продиктуван и от опознаването с народа пред войните, и от някакъв национален инстинкт за духовно самосъхраняване. След въстанието получиш сякаш реализация и едното, и другото.“³

Още тук влиянието на тази пробудена склонност има своето отражение върху набелязаните линии в творчеството на Г. Милев. То е по посока на постепенно „оголване“ от религиозност и мистика, по посока на преливането им в две стихии — задържаща и взривяваща, съответни на „християнско“ и „езическо“. През 1920 г., когато излиза от печат „Жестокият пръстен“, вече са били написани „Грозни прози“, в които се развяват червени знамена, възправя се титаничният образ на мъж в синя блуза и каскет, влиза се тържествено в „червения Ханаан на труда“, дето човекът стъпва върху престола на бога. Тези мотиви продължават и в „Експресионистично календарче“ (1922) — този път с конкретни авторови впечатления от революционните борби на спартакистите, а през 1922 г. се редят „Ад“, „Ден на гнева“, „Бъди готов“ — достоен „мост“ към „Септември“. Липсва само още по-силната „заземеност“ на абстрактния хуманизъм, избистрянето на позицията — всичко онова, което ще доведе до сублимния момент на поантата, до поетичния и човешки порив към разрешаване на колизията в прочутата поема. Забележителна е идейната прогресия, „разположена на площ“ само от 2—3 години. В книгата „Тръбачът“ (1977) Здравко Петров изразява удивлението си така: „Нашата литература като цяло не познава такава бърза художествена еволюция, такава мятане в собствената кожа, както това на Гео Милев.“

В кн. 3 на сп. „Везни“ от 1921 г., в която Гео Милев помества статията „Българският народ днес“, е напечатано и прочутото „Възвание към българския писател“. То отразява назрялата духовна ситуация, която в следвоенните години изисква безпрекословна служба на народа и идеалите на нацията. Начинът, по който Гео Милев схваща целите на културния живот, няма нищо общо с ограничаването в тесните рамки на национализма и шовинизма. Онова, което е свръх-индивидуално, е вече национално. Един по-значителен талант, който в своя размах е достигнал до национална еманация, е вече интернационален. Всеки писател и поет според силата на таланта си исвърх тази сила трябва да се отдава в служба на човечеството, „чийто основен елемент е човекът“. От своя страна най-дълбоката човешка същност трябва да бъде духовното самоусъвършенствувание на малки и големи — в живота и в изкуството. Това е по същество възгледът на Гео Милев за изкуството, изложен във Възванието. Прави впечатление патетичният тон и своеобразният ораторски плам, закланателните филипики: „... Тебе! — А това значи: Човека преди всичко! Защото: има нещо по-голямо от твоето писателско общество — обществото отвън; има нещо по-голямо от общество-

³ П. Зарев. Избрани съчинения. Т. I. Литературна история. С., 1981, с. 247.

то — народа; има нещо по-голямо от народа — обществото на народите; има нещо по-голямо от обществото на народите — човечеството.

А основен елемент на човечеството е Човека. Човека преди всичко! "Към това можем да добавим кратката редакционна бележка на сп. „Везни“ „Към абонатите“: „Изкуството не е толкова безцелно, колкото го мисли Уайлд. Изкуството е само толкова безцелно, колкото е безцелен човекът и човешкият живот. Но тук избликва пред човека противоречието между оптимизъм и песимизъм — и човекът става безвъзвратно — и преди всичко: етичен елемент. Защо то ний съществуваме! Затова и в художника ний дирим преди всичко човека — етичния елемент. Човекът преди всичко! Човекът е всичко: и цел, и мечта, и красота, и любов, и изкуство, и дух, и свят, и Бог.“

Забележителен е фактът, че на красотата този път не е отредено по-предно място. Набелязаните дотук две линии вече са овладели ново „предмостие“ — едната сочи родното, националното, родовото, другата — наднационалното, общочовешкото, универсалното.

Преди да достигне до идеята за богоопълчване и по-късно за богоборчество, Гео Милев усвоява и преодолява романтичното и късноромантичното ѝ възприемане. Поривът към света на идеите като резултат е довел до „надникването“ в... една празнота. Тази метафизическа празнота е обезсмислила поетичния порив към идеалното. Така, от една страна, възниква пълното пренебрежение към логическия ред в поезията, от друга — изчезва всякакъв лирически център във от субективността на поета. Завръщането в действителността е невъзможно — тя е твърде тясна за новия поет (Бодлеровият „Албатрос“). Пренареждана, разбърквана, хаотична, той рано или късно отново излита от нея, натам, където знае, че го очаква... Нищото. Това са двата центъра на модерната поезия — светът на празната идеалност и светът на неудовлетворяващата реалност. Пътят между тях създава култа към автономното движение (което няма цел), динамизира всички дисонанси във и вътре в поетовата душа, активизира всички съществуващи отношения между предметите в света, за да открие в безкрайните аналогии намек за тайна, висша хармония. Новата поезия със своята празна трансценденция се отскубва от действителността чрез създаване на една необхватна тайнственост. Секретът (но и ключът) за тази тайнственост е магията на словото. С думата започва да се оперира съзнателно и рационално. Чрез звуковете и асоциативни възможности се откриват все повече неразбираеми съдържания, а чрез тайнствената мощ на чистите звуци те биват внушавани. Новите теми са нощното фосфоресциране на гниещия, заспал град; изобразяване на отношения между предмети, които реално не се намират в никаква логическа връзка; динамизиране на тези отношения; деструктиране на действителността, изобщо представяне света на неорганичното като аналог на абсолютния дух.

Още Бодлер поставя в началото на художествения акт разлагането. А да се разложи действителността на съставящите я елементи, означава тя да се деформира. (Например градът у Бодлер е построен със страни кубически форми, няма слънце, няма хора, не е названо мястото — едно сякаш от себе си светещо черно, всичко това е картина на една конструирана духовност, на господство на фантазията, на липсата на идеал.) Оттук нататък започва властта на думата. Новата картина на света вече не се подчинява на законите на реалния свят. Във вътрешните закони на словото тя започва да изразява вътрешната реалност на твореца. Това също е новият дух на поезията. Неговите характеристики накратко са следните: деперсонализиране (пълен разрыв между лиричен и емпиричен „Аз“, с лирически Аз поетът оперира рационално); отстраняване на сърцето от субекта на поезията; дисонантна красота; разстройване на съзнанието; синестезична подредба на предметите от реалността и идеализиране на идеалността; „обезпредметяване“ (на мястото на предметите на преден план изпъкват техни-

те взаимоотношения); господство на магията на словото в една необхватна тайнственост, която замества романтичния идеал; приближаване до абстракцията на математиката и извивките на музиката.

По отношение на художествените похвати експресионизмът не донася много нови неща. Но поетите вече се стремят да забелязват надъпитни същности навсякъде, във всяко от звената на емпирическата среда, в проявите на самото ежедневие. Тези нови трансформации позволяват на експресионистите да компенсират това, което се оказва слаб пункт на символистическата изобразителна система — да въведат в картината на света голямо количество конкретно-исторически реалии, да запълнят нейните абстрактни контури с емпиричен материал.

Решаваща роля за категоричното скъсване с традицията от новата, експресионистична поезия изиграват метаморфозните процеси, които се извършват с лирическия „Аз“. Този „Аз“ не е тип, той не обобщава лица, той обобщава маски. „Азът“ на новата поезия е „Азът“ на която и да е гротеска, маска, форма на съществуване. Това, което може да се възприеме от тази поезия, е една невероятна интензивност от образи, кривене, смехове, гротески, надежда, ликуване, въпроси — всичко натрупано наведнъж и прескочено също така наведнъж, без всякакви надежди за духовно разрешаване. В крайна сметка това е пътят към абсурда — централно понятие в новата поезия. Подповърхностният смисъл на всичко това обаче има далеч по-висока цел.

И така на прага на своето раждане модерната поезия е „стрелка“ между два полюса — на действителността, която тя счита за недостатъчна, и на трансценденцията, която е . . . „Нищото“. Остава едно съществуване, което има смисъл и вечност в самото себе си. Веднъж Маларме казал, че „от голямото заблуждение на Омир поезията е загубила пътя“. Когато го запитали какво е останало от Омир, той отговорил: „ . . . Орфей“. Модерният дух вече не е християнски, нито хуманистичен, той не се стреми към продължителни или традиции. Модерният дух на поезията изпълнява пълната самота. Неговият път от средновековните трубадури и минзингерите, през символизма и романтизма е в същност път на откриване, възторг и разочарование до пълно отчаяние от идеала, разбиран като абсолютен, към пълната безидейност, схващана като абсурд. Между тези екстремуми и подценяваната реалност се създава напрежението на една дисонантна красота, която по същество е антихуманна, но с чудовищните си видения и образи непрекъснато предизвиква могъщи човешки пориви към хармония и единство.

Като не намира своите богове в „празната трансценденция“, духът на новата поезия не може да се завърне и към действителността и обявява за „празни“ всякакви пориви към хуманност и хармония. Литературните течения от началото на века повече не се занимават с проблемите на вечността, пространството, трансценденцията. Те скицират смътните контури на едно близко, но не много ясно бъдеще, стремят се към което вече не е повод за духовен катарзис.

И в зрялата поезия на Гео Милев се запазва тази двоичност и разслояване на изразните средства. Само че новите емоционално-поетически центрове (например в „Септември“) са освободени от християнски и езически смисъл. Те се оформят около различни контекстови и подтекстови художествени идеи, приемайки същевременно една нова идеологическа обогатеност. Така в най-дълбината си същност те се изграждат като лирическо напрежение между национално и универсално, между лично и общочовешко. Наред с това се появява едно своеобразно „пулсиране“ на идеята между нейния конкретен, земен смисъл, изразяван със средствата на експресионизма — фрагментаризиране, „пълзящо, контурно-образно“ изброяване и прехвърляне на проекции към наднационални, универсални същности със средствата на символизма — консолидиране на значения зад събирателни имена, като „тъп“, например. Това подтекстово „пулсиране“ се осъществява в рамките на композиционното редуване на общ и едър план.

Когато експресионистичната стихия нахвърля една дълга поредица предмети, които документално фиксират събитието, в друга част на поемата тяхното място се заема от твърде общи символи — „нощта“, „пурпурния гняв на роба“, „Ха-наан“, „Троя“ и т. н. Или пък в общия план на изображение в експресионистичен порядък се наслагват предмети със силно обобщаващ, символен характер — имената на божества в края на 12-а част. В синтеза изброяваните предмети разширяват своите рамки до универсалност и космичност, стават общочовешки символи, и, обратно — символите могат да „поемат“ земно, конкретно съдържание. Така се получава композиционната „отговорност“ диалектична по своята същност, вътре в която незабележимо се осъществява преходът между конкретно и абстрактно, между регионално и универсално. В трансформационната система на пулсиращото изображение смяната на местата се осъществява едновременно рязко и незабележимо. Защото във всяка част на поемата има едно „повишаване“ равнището на обобщението. Вътре в новото равнище се повтарят всички процеси на редуване и смяна на плана. В своята великолепна статия „Структура на идейно-художествения свят в поемата „Септември“⁴ Радосвет Коларов е открил една твърде характерна двоичност на изображението. Едната посока е към кинематографически точното възпроизвеждане на събитието — локалното, предметното, регионално значение на трагедията, другата е към универсалното, наднационалното и общочовешкото. Полярността на двете гледни точки не е могла да бъде примирена в някакъв по-висш синтез и съответно на това те са породили два обособени художествени центъра, които „обглеждат“ и тълкуват събитието. Нацелеността на единия план е към все по-пълната документална достоверност, която го лишава от възможностите на поетическото възвисяване („повишаване в ранг“), а на другия — към пределно обобщаване, в което не могат да попаднат думи от по-нисък лексикален слой. Своеобразен синтез Радосвет Коларов вижда в „зигзагообразното движение на художественото възприятие между двата плана“. Появилата се картина на света според автора е с мозайчна структура, „цялото израства пред очите от натрупването на отделни, частни характеристики, без да придобие монолитността на завършен образ“.

В логическото продължение на тези мисли може да се види, че и в образа на масата — колективен герой, също е залегнал принципът на двоичност. Най-общо казано, неговата структура е резултатна от напрежението между непрекъснатото фрагментаризиране на множеството и консолидиране на отделното. Изображението на масата започва от първата част. Започва с локализиране в пространството:

Из тъмни долини
преди да се съмне
из всички балкани
из добри пустинни. . .

Това гигантско изречение е най-външният, пълзящ контур от образа на масата. Впечатлението за продължаващо движение на описанието се засилва от реда на предлозите — „из“, „по“, „през“; например „по пътища и по загои“; след това „високо“; после „през слог и рид“ . . . до

трънаци
блата.

Следващият шрих съгъстява чертите на образа:

⁴ Вж. Сб. Творби и проблеми. Т. II. С., 1981.

изпокъсани
кални
гладни
навъсени. . .

Както и при предишния контур, няма запетая след всяко определение, т. е. селяните не са „изпокъсани“, освен това „кални“, още „гладни“. Запетаята би спряла динамиката на изображението и би предизвикала прекомерност на натрупването. Но формата на изреждане тук има и друга, много по-важна функция — тя консолидира множествеността, разнородността (на масата) в едно. Първоначалният, локализиращ контур „отваря“ плана на изображението до една задъхана необозримост. В този „общ план“ започват да се мяркат определения, към които не се появява име-носител. Така общият план внезапно се запълва от определения, чийто смисъл нараства, съответно на празното пространство от изображението. И „кални“, „гладни“, „навъсени“ вече започват да звучат „стереофонично“, нещо повече, така уголемени, те придобиват нови смислоторни функции — „измършавяла“, „гладна“, „уродлива“ е цялата обозрима вселена. Най-важният вторичен художествен ефект е създаването на впечатление за изобразяване, обглеждане на нещо единично, на едно нещо, пред насочената „камера“ сякаш се появяват различни страни от едно цяло.

Стремителното пропадане на изброяването внезапно се „удря“ в предлога „без“:

без рози
и песни
без музика и барабани
без кларинети, тимпани, латерни
флигорни, тромбони, тръби.

Макар и акордно акцентуван, предлогът „без“ тук се възприема антиномно. Неудържимостта на описанието до него е достигнала един пределен миг, когато изисква нов тласък и предлогът „без“ повторно „пришпорва“ тази неудържимост. Затова отреченото е сякаш преутвърдено, ефектът е многопластово усложнен. Разбира се, „без“ рози, песни, музика, а в същност инерцията при четене прибавя и „с“ музика, и „с“ песни. . . Нима от предишното изображение на масата може да се допусне, че музика, песни и рози ще я съпровождат? Но подтекстовият контраст се проявява още тук и създава един великолепен „задържаш“ ефект. Дотук се е говорило за „глухи“ усон, „есенни, жълти гори“, „мътни води“. . . ,внезапно пред тази интензивна унилоост лумват „отречените“ кларинети, тимпани, тръби, с техния златен отблясък, с червеното на розите и светлото на песните.

След това „задържане“ на падането започва нещо съвсем ново. Започва фрагментаризиране, разсредоточаване на множеството. Започва с появата на името-носител на многобройните определения. В духа на предходните изброявания това е „шопи с сопи“. Следващите обособени допълнения отново са отделени с нов ред:

с пръти
с копрали
с търнокопи
с топори
с коси
и слънчогледи
— млади и стари —

Събирателното „шопи с сопи“ логически се отнася към предходното консолидиране в нещо единно. (Нека отбележим ролята на звукоподражателното удвоя-

ване на срички „шо“ — „со“, което етикетира двете думи в една.) Не е останало време общият план от предишното изображение да се смали (ефектът от „задържането“ изиграва роля само на „смяна на костюмите“ не на сцената). В този общ план започват безразборно да се мяркат „търнокопи, копрали, коси“. Но сега наместо запетай отпред стои предлогът „с“. Така отделното гласи: „с пръти“, о щ е „с копрали“, о щ е „с коси“ и т. н. Тук вече има разсредоточаване и на вниманието към отделното, към детайла. Главният ефект от това пулсиране от цялото към интензивността на изброяването е внушението за неразкъсваемо единство между цялото и съставлящото го разнородно в името на идеята, единство между диалектични противоречия, достигнали в своя синтез до качествено ново, до „народ“.

В третата част има друго подобно „пулсиране“, този път на ново равнище. Интересно е, че тук площта на изброените определения силно е стеснена. Сега вече се започва от „народ“ и цялото се характеризира от допълненията по-нататък именно като народ:

затъпен
унижен —
по-нищ и от просяк,
останал
без мозък
без нерви —

Поантата (и новата синтеза на изброяването) тук прозвучава в „свободен“

Петата част започва с достигнатото вече обобщение „Народът въстана“. Предишният логически ред тук е обърнат. Сега на мястото, където читателят очаква да прочете характеристиките на цялото, се редят разгърнати описания:

с чук
в ръката,
обсипан със сажди, искри и сгурия,
— със сърп сред полята,
просмукан от влага и студ:
хора на черния труд
с безглаголно търпение.

И, обратно, там, където в предишните части има задържане и фрагментизиране, се появява характерното „пропадане“ в дълга поредица от определения този път от имена и също в обратен ред — първо отреченото, после утвърденото:

не гении
таланти
протестанти...
А
селяци
работници...

Идеята за свобода е излязла от народа и това е т о з и народ, описан още в първата част, тя е достойна именно за него, а не за половината, която е отречена.

Интересно е как при така избраната композиция незабележимо се осъществява скокът от предметното, локалното, земното към универсалното, наднационалното и митологичното? Отговорът произтича от разгледаните дотук възможности на „пълзящо-пулсиращото изображение“. В същност тайната се крие в неговата диалектична отвореност. Когато в процесите на фрагментизиране на цялото и консолидиране на отделното се появи „нощта“, „пурпура на гнева“, „заканата на роба“ като далечен контур на необозримото, като един твърде общ символ, след

това, в разменна позиция — като детайл от изброяването, документално фиксиращ събитието, в синтеза те се превръщат в универсални символи, които могат да поемат както „земно“ съдържание, така и митологично. И нощта, и гневът, и заканата на роба, и надеждите на слънчогледите, и възмездието за палачите на поп Андрей в трансформационната система на пулсиращото изображение лесно заемат местата на Ханаан, Приам, Троя, Ахил. Това е тъкмо поради тази особеност, твърде ярка в първите части — предметите от конкретното изброяване са разположени в космичната необгледност на общия план.

При това във всяка следваща част има едно „повдигане“ на обобщението, като вътре в новото равнище се повтарят процесите на консолидиране и фрагментизиране. Така първото обобщение между маса и съставлящите я е „народ“, в третата част този народ е „свободен“, в дванайсетата — той разговаря с бога и в края на поемата събаря бог от неговия престол.

На това пулсиращо изображение твърде много помага цветовата интензивност в поемата. Пурпурният гняв на роба от началото на първата част логически е експлициран в „червения кръг на простора“ от петата, в червените знамена, по-нататък в цветното „превъзходство“ на май над септември, на червеното над унилото, пожълтялото. „Пурпурният гняв“ от първата част е в „слаба позиция“ по отношение на цветовата интензивност (наситеност, редуване на маркирани образи), но е в контекста на общия план от изображението и съответно на това — с висока символност. Когато червеното се появява отново в петата част, то е в „силно“ съседство:

хиляди черни ръце
— в червения кръг на простора
издигнали с устрем нагоре
червени
знамена
развени
високо
широко...

Но, от друга страна, планът на изображението е земен, дори регионален, макар че позиционната размененост не позволява да се почувствува обобщителната сниженост.

Към всичко това следва да се добави твърде интересната „игра по темпоралната ос“. Отдавна известен факт е, че в поезията граматическите времена не се съобразяват с логическия ред на своите значения.

В цялата първа половина на поемата, до шестата част, глаголите са изненадващо малко на брой. „Изненадващо“ за високата динамичност на тези части. Но тук чудесен и дълбок ефект са постигнали различните причастни форми. Повечето от тях, пазейки следи от своя глаголен произход, служат на това да фиксират движения, жестове, пориви като вече станали, като заснети. Честата употреба на такива форми създава странното впечатление като от много бърза прожекция на диапозитиви. Самото надигане на масата от първите части прилича на заснети или нарисувани монументални платна с вертикална композиция. Има издигнати ръце в простора, има изправени слънчогледи, устремени тела, осветени върхове, разтърсвани нагоре търнокопи, сопи, коси. Особено се засилва употребата на такива форми в осмата част, която отразява поражението. Въстаниците са „доубивани“, „бягащи“, „догонвани“, „съсичани“. Изображението сякаш миг след миг замръзва от ужас, всеки път, когато трябва да разкрие някоя картина от погрома.

Ако се погледне чисто художнически на поемата, от деветата част (където монументалността достига своя предел в образа на поп Андрей) нататък централни-

те фигури в платната трябва да бъдат изобразявани само хоризонтално: „Кървава пот изби по гърба на земята“, синът е „мъртъв на прага прострян“, трупове „плъсват в реката“, в „изпотъпканите ниви се ваят червени глави“... И тук има пулсиране между динамиката на устрема и неподвижността на поражението, последвана от новата динамика на бясно възжелания идеал.

Физическото поражение не може да убие идеала, проникнал дори в служителя на църквата, завладял така необратимо масата, че я е превърнал в единна, преобразуваща сила, в народ. А особеностите и странностите на „пулсиращата“, диалектично отворена композиция ще разпръснат и уголемят смисъла на този идеал до космични мащаби, ще изправят неговите носители пред бог и ще отрекат неговия ред.