Анастасия Цандер

ГЛАВАТА МИ – КЪРВАВ ФЕНЕР...

Гео Милев и немската култура
в началото на XX век

На корицата:
стр. 1 – Гео Милев – автопортрет, 1921 г.
стр. 4 – Гео Милев – Танцуваща фигура, 1919 г.

© Анастасия Цандер, *автор*, 2009
© Жеко Алексиев, *художествено оформление*, 2009
© Издателство „Захарий Стоянов“, 2009
ISBN 978-954-09-0427-6

Анастасия Цандер

ГЛАВАТА МИ – КЪРВАВ ФЕНЕР...

Гео Милев и немската култура в началото на XX век

Издателство
„ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“
Международна фондация
„ГЕО МИЛЕВ“
София, 2009

Гео Милев, София, 1923 г.

УВОДНИ ДУМИ

Предложените тук текстове са преработен и отчасти разширен вариант на статии, публикувани по-рано в различни български и австрийски списания и сборници, повечето от тях четени и като доклади на научни конференции в Стара Загора, по време на Гео-Милевите дни. Те са обединени от темата за връзките на Гео Милев с немскоезичната литература и култура – връзки, които въз основа на неговото възпитание и образование играят важна роля в оформянето на мирогледа и естетиката му. Едно централно събитие в биографията на Гео Милев – неговото участие в Първата световна война, – съществено допринася за задълбочаване на тези връзки и същевременно за проявяване на тяхната диалектика: тежко раненият край Дойран и лекуван от холандски хирург в Берлин български поет Гео Милев е типичен представител на европейското военно поколение от началото на XX век, унифицирано от разрушителната стихия на Голямата война; за това поколение националните граници не съществуват, неговият модернизъм носи наднационални и космополитични черти. Според мене „Главата ми – кървав фенер“ – едно от най-хубавите стихотворения на Гео Милев – емблематично изразява светоусещането на това военно поколение.

Принос към биографията на Гео Милев представляват новооткритите документи за лечението му в Берлин – бележките в операционните книги на д-р Есер, снимки и други материали за това лечение. С помощта на Института по история на медицината в Берлин успях да установя връзка с нидерландския медик д-р Баренд Хезекер, сътрудник на Центъра по пластична хирургия към Медицинския факултет на Ротердамския университет „Еразмус“ и автор на дисертация за д-р Есер. За издирването, преснимането и предоставянето на документацията, свързана с лечението на Гео Милев, българската литературна наука дължи на д-р Хезекер голяма благодарност. Информацията за големия хирург д-р Есер и неговата дейност в Берлин за първи път направи възможно разбирането и тълкуването на стихотворението на Гео Милев, посветено на д-р Есер. Съпоставено с „Главата ми – кървав фенер“, това стихотворение влиза в своеобразен диалог с него, като на унищожителната сила на войната противопоставя жизнеутвърждаващата роля на хирурга. Възникнало като лирично похвално слово на българския пациент към лекуващия лекар, то е литературен документ, който има отношение към биографията на д-р Есер и представлява интерес и за нидерландската страна: копие на текста на стихотворението изпратих в архива на д-р Есер в Ротердам.

„Колкото по-ужасяваща действителността, толкова по-абстрактно изкуството“ – този цитат от дневника на Паул Клее по повод неговото участие в Първата световна война в афористична форма изразява връзката между тази първа модерна война и модерното изкуство. Статията „Между Дойран и Берлин“ проследява проявлението на тази връзка в творчеството на Гео Милев и определя преживяването на войната и нейните

последици като съществен фактор за доизграждането на неговата естетика.

За оформянето на тази естетика важна роля играе Берлин като важен възел в мрежата на европейския авангард: тя се проявява преди всичко в дейността на излизащите тук експресионистични списания „Щурм“ и „Акцион“, които отстояват позициите на интернационализма и във военни условия и съществено допринасят за пропагандиране на модерното изкуство и литература. „Берлинските контакти на Гео Милев“ отразяват някои моменти в рецепцията на тази дейност от страна на българския поет, преводач, театрал, теоретик на изкуството и издател Гео Милев.

На една незабелязана досега проява на многоликия Гео Милев обръща внимание статията „Гео Милев и нойрупинската народна картина“: проявата на Гео Милев като художник в един жанр на народното творчество, когато по време на Балканската война студентът от Лайпциг активно се намесва в дейността на издателската къща Густав Кюн, за да коригира невярната информация за развитието на военните действия в Източна Тракия.

Двете статии, посветени на Гео Милев като театрал, анализират отношението му към модерната немскоезична драма – „Електра“ на Хуго фон Хофманстал и „Маса човек“ на Ернст Толер, – и показват усвояването на принципите на експресионистичния театър от страна на Гео Милев в борбата му срещу натурализма на българска сцена и заслугите му за създаване на режисьорски театър в България в началото на 20-те години. Тези две статии, излезли най-напред на немски в Австрия, тук се публикуват за първи път на български в мой превод. Накрая бих искала да изкажа благодарност на Международна фондация „Гео Милев“ за любезното предложение

да се издаде настоящият авторски сборник. Надявам се той да допринесе за разкриване на многостранния облик на един от големите представители на българския модернизъм.

Берлин – София,
май 2009

Анастасия Цандер

„ГЛАВАТА МИ – КЪРВАВ ФЕНЕР...“

Към темата за Първата световна война в творчеството на Гео Милев

Гео Милев спада към поколението, чиято младост минава под знака на Първата световна война и последвалите я огромни обществено-политически промени. Неговото пряко участие във войната оставя не само физически следи във физиономичния облик на поета със спуснатия кичур коса върху дясното (изкуствено) око; екзистенциално най-дълбоко разтърсващо то се отразява и върху неговия начин на мислене, ние не бихме могли да разберем и оценим напълно новаторството на неговата поетика без да отчетем влиянието на Първата световна война – първа не само по световния си обхват, но и по употребените технически средства за масово унищожение, първа и ненадмината дотогава и по ужасяващите си резултати: 10 милиона убити и 20 милиона ранени! В края на XX век, който междувременно познава не само далеч по-ужасяващите резултати на Втората световна война, но и атомното оръжие и компютърно управляемите военни действия, историци и културолози са все пак еднnни в мнението, че Първата световна война е единствена по рода си, що се отнася до фундаметалността на предизвиканите промени (показателно е английското ѝ обозначение The Great War). Тя се води с техниката на XX и морално-идейната екипировка на XIX век – това нейно основно противоречне, най-точно доловено в характеристиката на Карл Краус „техно-роман-

тична авантюра“[1], разкрива спецификата на съвременната цивилизация изобщо. Както пораженията от бунта на техниката, често сравняван с духа, пуснат от бутилката, и свързаната с него дълбока морална криза, така и политическите преобразования вследствие на войната – рухването на три големи империи, революцията в Русия, – са толкова неочаквани и носят толкова радикални промени, че мнозина историци са склонни да считат 1914 година за начало на XX век и определят непредвидимостта и неочакваността като диференциален белег на неговата култура. Ако шокиращата изненада, логическата несвързаност, случайността и фрагментарността до 1914 са естетически принципи на елитарното авангардно изкуство, „Голямата война“ е факторът, който ги „демократизира“, превръща ги в съществени белези на светоусещането на модерния човек, помитайки за четири години вековни авторитети и структури[2]. И ако неочакваността, фрагментарността и скокообразната асоциативност определят естетическото кредо на Гео Милев, не на последно място преживяването на войната – на фронта и през първата следвоенна година в Берлин, именно в Берлин, където през 1918/19 г. в цайтраферна сгъстеност се изреждат неочаквани революционни събития, полагащи основите на съвременна Герма-

---

[1] **Kraus,** Karl: Das technoromantische Abenteuer. In: Die Fackel, 474–483, Mai 1918, S 45. Показателно за актуалността на темата е, че монуметалната драма на Карл Краус „Последните дни на човечеството“, посветена на Първата световна война, след дълги десетилетия на забрава, през 1995 г. е поставена в два немскоезични театъра – във Виена и във Франкфурт на Майн.

[2] **Ecksteins,** Modris: Der große Krieg. Versuch einer Interpretation In: Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums.... Ausstellungskatalog, hrsg.von Rainer Rother. Berlin, 10. Juni bis 28. August 1994, S. 13

ния, – не на последно място именно това преживяване има дял в оформянето на Гео-Милевата поетика.

Стихотворението „Главата ми – кървав фенер“, написано по време на престоя на Гео Милев в Берлин и публикувано в стихосбирката „Жестокият пръстен“ (София, 1920), е творбата, която художествено най-концентрирано отразява това преживяване. Нейният анализ е предмет на настоящата статия.

„Голова моя – темный фонарь с перебитыми стеклами“
Саша Черный

ГЛАВАТА МИ –
кървав фенер с разтрошени стъкла,
загубен през вятър и дъжд, и мъгла
в полунощни поля.
Аз умирам под кота 506
и възкръсвам в Берлин и Париж.
Няма век, няма час – има Днес!
Над последната пролет ти жадно и страшно пищиш,
о шпага, разкъсала мрежа от кървави капки
сред мрака –
и в мрака
бог сляп ги
събира и мълком повежда към прежния призрак...
О Сфинкс, с безпощадна гримаса на присмех
– замръзнала, каменна, вечна и зла –
изправен в безкрайния, страшен, всемирен Египет:
пред тъмния просяк Едип –
– загубен през вятър и дъжд, и мъгла.[1]

[1] **Милев**, Гео: Съчинения в пет тома, под ред. на Леда Милева и Петър Велчев, София 2006, т. 1, стр. 71. Всички други цитати от Гео Милев по това изд.

Темата на стихотворението – конфронтацията със смъртта през войната, ослепяването, прозрението – получава в самото начало изключително ярък и сгъстен израз в метафората „кървав фенер“. Реалията „фенер“ по своята форма асоциативно-образно се свързва с „глава“, а като носител на светлина той се превръща в символ на духовност, разум, видимост, оттук и сходството му с човешката глава, която метонимично представя целия човек в неговата индивидуална духовна същност. В материалната култура на Европа от края на XIX – началото на XX век реалията „фенер“ придобива важно значение като постоянен реквизит на градското осветление – особено след въвеждане на електричеството – и се явява като устойчив елемент в урбанистичния пейзаж на символистите[1]. Често противопоставян на слънцето и луната като източници на естествена светлина и митологеми с огромно екзистенциално значение, градският фенер се възприема при символистите като снижение и травестиран антипод на небесните светила. Оттук се поставят под въпрос и познавателните възможности на главата, сравнена с фенер – да не говорим за случаите, когато фенерът е „тъмен“, „строшен“ или „кървав“!

Смисловата амбивалентност на началната метафора се усложнява и от нейната междутекстова обвързаност; тя е централен образ в чужд текст – цитат, който се явява два пъти: паратекстуално като епиграф в оригинал на руски с отпратка към цитирания автор Саша Черный и въведен в собствения текст на Гео Милев в превод – с една „малка“ промяна: определението „темный“ е заменено с „кървав“, и тя се оказва решаваща за трансформацията и усвояване-

[1] Срв. **Топорков,** А. Л.: Из мифологии русского символизма, городское освещение. В: Мир А. Блока. Блоковский сборник. Тарту 1985, стр. 101–102.

то на чуждия текст. „Тъмен фенер“ е наречена главата на празнословния поет в лиросатирата на Саша Черный „Стилизираното магаре“[1], която разобличава духовната нищета на руската интелигенция след революцията от 1905 г. и свързаните с нея упадъчни течения в руската литература; в сатиричния контекст реалията „фенер“се явява в пародийно-травестиран смисъл, главата на „словесния фокусник“ е празна и ненужна като „тъмен фенер с разтрошени стъкла“. Чрез новото определение „кървав“ вместо „тъмен“ Гео Милев влиза в спор с чуждия текст, трансформира го и го извежда от сатиричния му код, за да го подчини на собствените си поетични намерения: шокиращият образ „кървав фенер“ внушава представата за физическа уязвеност, нараняване, ослепяване, за обезличаване в буквалния смисъл, защото е деформирано лицето – най-важният изразител на човешката индивидуалост. „Кървав фенер“ е контрастно противоположен на „тъмен фенер“ не само със своята сетивна яркост, но и със своята ситуираност – не в урбанната защитеност на големия град, а „загубен в полунощните поля“ на фронта „през вятър и дъжд, и мъгла“.

И все пак – в „главата ми – кървав фенер“ звучи нещо и от „голова моя – темный фонарь“: отправният цитат в епиграфа на стихотворението загатва и за творческите проблеми на поета Гео Милев; в писмото си до Н. Лилиев от 24 май 1917, три седмици след раняването си, той самокритично рефлектира антиреалистичната си естетика: „Тъй се миря и аз на свой ред с реалността, върховна, нелепа и сурова“, пише той, „реалността фрази не търпи и на най-големите фразьори най-зле отмъщава: избалаква им очите“[2].

---

[1] **Черный,** Саша: Стилизованный осел (Ария для безголосых). В: Сатиры. Кн. первая, 3. изд., С. Петербург 1911, стр. 88.

[2] **Милев,** Гео: Съчинения, т. 5, стр. 125.

И така – шоково внезапно, без всякаква подготовка и без заглавие стихотворението на Гео Милев започва с трансформиран цитат, като едновременно приема и отхвърля основната уводна метафора, за да наблегне с цялата тежест на началния отрязък върху централната за творбата представа „главата“[1] – тук още по-силно акцентувана чрез разбиване на цитирания стих в два по-кратки и изнасяне на „глава“ в самостоятелен първи стих.

От анонимността на „полунощните поля“ лирическият герой излиза изведнъж с конкретното назоваване на местата на своята жизнена съдба: „кота 506“ е височината край Дойран, където Гео Милев е ранен; Берлин е мястото на неговото възстановяване. Цитирането на третото географско име – Париж – което няма никаква връзка с реалната биография на поета, е указание за това, че кота 506, Берлин и Париж нямат смисъл на географски, респ. военно-топографски понятия, а на условен знак за всеобхватните измерения на съдбата на лирическия герой – те далеч надхвърлят конкретните обстоятелства от живота на автора – участник в Първата световна война. Тяхната значимост, сгъстена до максимум във времето между двете екзистенциални крайни точки „умирам“ и „възкръсвам“, се разгръща толкова по-широко в пространството – тя обема не само Европа между Дойран и Париж, но и „всемирния Египет“.

---

[1] За това приковаване на вниманието на възприемателя към „глава“ в случая Гео Милев безспорно допринасят и общоизвестните факти от биографията на поета – раняването му на македонския фронт, лечението му в Берлин за реконструкция на лицето, отразена в най-популярните му фотографии и редица негови автопортрети. Впрочем именно автопортретите на Гео Милев показват с колко напрегнато внимание поетът се вглежда в лицето си, за да намери там отражение на вътрешното си развитие.

Концентрацията на времето в настоящето се подчертава от неумолимо декларативното „Няма век, няма час – има Днес!“ – загатнат автоцитат от стихотворението „Кажи: внезапно да изчезнеш“:

„... без час, без образ и без вест
да те лелей една велика
последна, проста радост: Днес...“[1],

което изразява дионисиевския копнеж към разтваряне на индивида в многоликата тълпа, към радостта на сегашния миг. В „Главата ми...“ доминиращото „Днес!“ има коренно друг пълнеж – не декадентската криза на индивидуализма, а унищожителното настояще на войната, която насилствено заличава контурите на личността и унифицира всички и всичко. С имплицитната си автополемика по отношение на „Кажи: внезапно да изчезнеш“ това „има Днес!“ не е лишено от горчива самоирония.

Настоящето на войната запълва съзнанието, заличава минало и бъдеще и внушава безвремието на апокалипсиса – в „последната пролет“ се побира целият човешки живот пред лицето на смъртта, така както и „тринайсетият месец на нашата нещастна година без пролет“[2] сочи, колко условни са календарно-хронологичните обозначения в контекста на граничната ситуация. В рамките на максимално обобщените пространство и време образът на войната е метонимично концентриран в пищящата шпага – оръжието на средновековния рицар, който се явява и в друг текст на Гео Милев като символ на ужаса и фасцинацията на бойното поле[3].

---

[1] **Милев,** Гео: Съчинения, т. 1, стр. 54

[2] **Милев,** Гео: Черни хоругви. В: Съчинения, т. 1, стр. 159

[3] Срв. лиричната проза „Край Дойранското езеро“, където за изразяване на неизразимо страшното Гео Милев прибягва до сравнение с апокалиптичната фигура на средновековния рицар от гра-

Рицарската шпага и „слепият бог“, който събира нейните жертви, внушават демоничността и всемогъществото на войната, непонятността на „кървавата случайност“, превърната в мит. Този образ на войната, противоположен на нейното трезво-реалистично изображение в стихотворенията „Моята душа“, „На д-р Есер“, в „Инвалиди“ от „Грозни прози“ е не самоцелна стилизация, а другата страна на „техно-романтичната авантюра“, той съответства на познавателните възможности на разбитата глава на лирическия герой и е в съзвучие с основната тема на творбата – темата на ослепяването, прозрението, осмислянето на действителността. Тук тя отново настойчиво прозвучава в „сляп бог“, в повторението и обособяването на „мрак“ в самостоятелен стих в средата на стихотворението.

В последната му част тази тема се подема на митологична основа – чрез цитирането на Едип и Сфинкса. В европейската културна традиция сфинксът като символ на тайна и враждебна загадъчност е общо място от порядъка на клишето. При цитирането на Едип с не по-малко клиширана натрапчивост се налага Едиповият комплекс, във времето около Първата световна война може би дори по-натрапчиво отколкото днес – не само поради тогавашната актуалност на Фройд и психоанализата, а и поради тяхната връзка с войната: обяснението на способността на човека да убива с помощта на Едиповия комплекс е добре дошло за военното поколение, което търси причините за своята варварщина в подсъзнанието. Инструментализирането на мита за Едип в следвоенната ситуация много точно описва Елиас Канети в автобиографията си. Той пише: „По време на пристигането ми във Виена той (Едиповият комплекс) се

вюрата на Дюрер „Рицарят, смъртта и дяволът“. В: **Милев,** Гео, Съчинения, т. 1, стр. 152

беше превърнал във всеобщ брътвеж, от който никой не оставаше назад, дори и най-надменният аристократ не се отказваше от „своя Едип“. Трябва обаче да се признае, че хората още бяха под впечатлението на току-що завършилата война. Цялата убийствена жестокост, която бяха преживели, не беше забравена. Мнозина, които активно бяха участвали в нея, се бяха завърнали. Те много добре знаеха на какво са били способни – по заповед, и жадно посягаха към всички обяснения за убийствени инстинкти, които им предлагаше психоанализата. Баналността на колективната принуда, на която са били подложени, се отразяваше в баналността на обяснението. Странно беше да се наблюдава колко невинен ставаше всеки, който получеше своя Едип. Умножена хиляди пъти и най-страшната съдба се стопява в прашинка. Митът грабва човека и го души и разтърсва из основи. „Природният закон“, до който се свежда митът, не е нищо друго освен свирката, по която той играе“[1].

Може би никой друг образ на световната литература не е занимавал Гео Милев толкова много както Едип. Той превежда трагедията на Софокъл и я поставя в Стара Загора през 1915 г., чете драмата „Едип и Сфинксът“ на френския символист Жозефен Пеладан, която иска да преведе и я сравнява с трактовката на същия сюжет при Хофманстал. За това, че не му е било чуждо пацифисткото стесняване на мита за Едип при експресионистите, говори и фактът, че той превежда и публикува в сп. „Везни“ увода на Алберт Еренщайн към немския превод на Софокловата трагедия; за Еренщайн смисълът на „Едип цар“ се заключава в повелята: „Не убивай!“[2]

---

[1] **Canetti**, Elias: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931. München, Wien 1980, S 138–139. Прев. на цит. мой – А.Ц.

[2] Срв. Бележки към: Гео **Милев**: Избрани преводи. Подбор на Леда Милева и Николай Попов. София 1980, стр. 164–165

В „Главата ми – кървав фенер“ обаче пацифистката насоченост е само един от многото семантични пластове на класическата митологема. Ако се вгледаме по-внимателно в констелацията Едип – Сфинкс, учудва ни преди всичко мястото на тяхната среща – Едип стои пред Сфинкса в Египет, а не в гръцката Тива[1]. Това топонимично отклонение напомня за двата варианта на сфинкса – египетския и гръцкия – и за различията между тях.

Според най-общите археологични и митологични данни прототип на египетския сфинкс е монументалният Сфинкс от Гиза, с лежащо лъвско тяло и човешка глава, издялан преди около 4500 години в самородна скала като култово изображение на бога-слънце и сакрален пазител на върховна мъдрост. Към неговата иконична специфика спадат широко отворените очи, устремени към изгрева. За разлика от мъжкия египетски сфинкс гръцкият е женски, с крила и демонични четри, той кулминира в тиванския сфинкс-чудовище, който задава неразрешими загадки и разкъсва жертвите си в двубоя, за да се умъртви сам след появата на мъдрия Едип. Метаморфозата на египетския сфинкс в тиванския сфинкс-демон, победен от Едип, бележи един от възловите моменти в културната история – прехода от хилядолетната теократична цивилизация на Египет към духовната еманципация на самостоятелно мислещия човек в класическата епоха на Гърция. Като опонент на Едип гръцкият сфинкс емблематично съпровожда античния културен герой в литературната традиция от Софокъл до наши дни и отсенява египетския с нюанса на загадъчното и на цялата Едипова проблематика, така че в „чист вид“ като

[1] Първа обърна на това внимание Клео **Протохристова** в методологически много ценната статия „Литературните реминисценции и цитати в поезията на Гео Милев“. В: **Протохристова**, Клео: Несъвършени изречения. Пловдив 1990, стр. 93

символ на най-древна култура египетският се явява значително по-рядко, но там, където двата варианта се свързват в синкретично единство, сфинксът се превръща в митологема от архетипен характер[1].

Универсалното мислене на Гьоте напр. не прави разлика между гръцкия и египетския сфинкс – в „Класическата Валпургиева нощ“ („Фауст“ II) сфинксовете, които срещат Фауст и Мефисто в Тесалия, имат както гръцки, така и египетски черти; като представители на най-древното, изконното те са извън времето, невъзмутими свидетели и съдници не само на човешката, но и на природната история. Сфинксовете не задават загадка на Фауст и Мефисто, напротив дават отговор и напътстват Гьотевите герои в търсенето на Елена, те са най-важният ориентир за Фауст по пътя към постигане на красотата[2].

С подобна лекота се извършва контаминирането на митологичните цитати и в стихотворението на Гео Милев, но тук то постига съвсем други резултати – наистина и при Гео Милев Египет със своите атрибути „безкраен, страшен, всемирен“ се явява като символ на древност и вечност – адекватна рамка за максималното обобщение на лирическото Аз във времето и пространството, той разчупва европейските граници на неговата съдба, за да стане тя всемирно достояние. Но в образа на Сфинкса физиономично се наслагват неподвижното, каменно, невъзмутимо лице на египетския и злата, безпощадна, насмешлива

---

[1] Vgl. **Albertsen;** Leif Ludwig: Sphingen (Sphinxe) in neuerer deutscher Literatur. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 62, 1968, S. 85–86

[2] Vgl. **Emrich**, Wilhelm: Die Symbolik von Faust II, 5. Aufl. Königstein/Ts. 1981, S. 263–264.

Vgl. auch **Demisch,** Heinz: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellungen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1977, S. 266.

гримаса на гръцкия, за да утвърдят непроницаемостта, неизвестността и коварността като качества на обективната действителност. Характеристиката на този Сфинкс съдържа явна реминисценция на чертите на Яворовия сфинкс[1] и напомня за атрибутите, с които Гео Милев описва реалността в цитираното по-горе писмо от фронта: „върховна, нелепа и сурова".

На второ място учудващо е, че пред Сфинкса стои „тъмният просяк Едип", т. е. не митическият културен герой, който побеждава Сфинкса със силата на ума си, а ослепеният Едип, какъвто го познаваме от края на трагедията на Софокъл. Разгадавайки загадката на Сфинкса, Едип намира отговор на въпроса за същността на човешкия род изобщо; отговор на въпроса за своята собствена индивидуална същност, заложен в предсказанието на Делфийския оракул, Едип цар намира едва в края на трагедията, в която знанието се превръща в самопознание, а самоослепяването на Едип е акт на свободна воля и избор на незримото, защото то отваря пътя към вътрешното прозрение: слепият Едип при Софокъл достига мъдростта на пророк[2].

Чрез отрицателна аналогия е изграден образът на „тъмния просяк Едип" при Гео Милев. Той се обвързва с лирическия герой чрез последния стих – „загубен през вятър и дъжд, и мъгла" – паралелно повторение на втория, и неговата глава не е самоослепена, за да прогледне по-добре, а

---

[1] „... и сфинкс един ме гледа – камък неподвижен, / с коварство притаено в поглед без лъчи, / унесено замръзнал, странен, непостижен...". **Яворов,** П. К.: „Сфинкс" в: Събрани съчинения 1–5, София 1959–60, т. 1, стр. 194.

[2] Тук следвам интерпретацията на Топоров – В. Н. **Топоров**: О структуре „Царя Эдипа" Софокла, в: Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские паралели. Москва 1977, стр. 257–258

е превърната в „кървав фенер“ от бруталното военно насилие. Този просяк с пробита глава, изправен пред Сфинкса – и то в Египет, – има твърде малки шансове да излезе победител в двубоя. Напротив, създава се впечатлението за разменени роли: Едип е толкова безпомощен и дезориентиран, че се нуждае от напътстващия отговор на Сфинкса – но това (уви!) не е Гьотевият Сфинкс. Чрез пародийната деструкция на класическата митологема за познавателната мощ на човека поетичният текст на Гео Милев постига грандиозно художествено обобщение за края на стария свят. Физически и духовно осакатеният под кота 506, съпоставен като негатив на Едип, сочи към общочовешките измерения на лирическия герой и определя същността на конкретното историческо събитие – Първата световна война – като уникален срив в културната история.

Изглежда, че именно в условията на този срив смислопораждащият потенциал на митологемата Едип и Сфинкса многократно се активира: по същото време, когато Гео Милев изправя своя лирически герой пред Сфинкса, един голям руски поет използва същата митологема, за да призове към въдворяване на мир – с „варварска лира“: в поемата на Александър Блок „Скити“ разумът на Европа (Едип) е поставен на изпитание пред революционна Русия (Сфинкса), за която прекратяването на войната е въпрос на оцеляване – преди всичко на стария свят:

„О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип
Пред Сфинксом с древнею загадкой!

Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,

Она глядит, глядит, глядит в тебя
И с ненавистью, и с любовью!“[1]

Дали „тъмният просяк Едип“ достига до някакво прозрение и какво е то? Трудно е да се каже – краят на стихотворението оставя въпроса открит, а начално-финалното повторение „загубен през вятър и дъжд, и мъгла“ внушава по-скоро отрицателен отговор.

Това, което анализът на творбата показва, е, че образът на този „обезобразен“ лирически герой е максимално обобщен и дефиниран от унифициращата стихия на войната – той е нейна жертва, той няма лице, той е навсякъде, неговото жизнено време е заключено между раняването и възстановяването му и се изразява чрез гигантското му разтягане в пространството. В метонимичната парадигма, на която са подчинени разнообразните междутекстови връзки, уникалното историческо събитие е мярата, определяща отношението към културната традиция. Лирическият изказ усвоява тази традиция деструктивно-трансформационно, за да постигне възможно най-силна изразителност за граничната екзистенциална ситуация на Аза. От тази ситуация под знака на Първата световна война излиза предшественикът на „маса-човек“ – доминиращия колективен герой в литературата на 20-те години.

---

[1] **Блок**, Александр: Двенадцать. Скифы. Изд. 7, Ленинград – Москва, 1925, стр. 30. Поемата е написана през 1918 г. и излиза за първи път през април 1918 в сп. „Наш путь“. Не е изключено Гео Милев да я е познавал още преди да започне да превежда „Двенадцать“, което прави по парижкото изд. от 1920 г.

ГЕО МИЛЕВ И Д-Р ЕСЕР

за едно стихотворение на Гео Милев, посветено на холандския хирург д-р Есер

Gewidmet dem Herrn
Dr. Johannes Fredericus Samuel Esser

Fahre umwittert von Tausend fremden Flaggen!
Aus Sturm und Nacht und schäumenden Wogen
(brausen, weiter brausen und jagen)
schöpfest und flechtest die Sterne zu glänzendem Kranze.
Nur immer mutig und weiter gezogen.
– Der Fliegende Holländer! – mutig gezogen ganz.
Da eröffnet die Welt ihre bunten
    begrüßenden Bogen.
Und stets neue Freude vor dir
durch die alten Gestalten...
Verschwende und spende
durch blutige Hände
und zerfetzte Fratzen.
(Ha!
    Wenn nachts im Trommelfeuer der Fugassen
der Drahtverhau tanzt)
Verschwende und spende
und fahre fort umwittert von
    Tausend fremden Flaggen!

Daß einmal dir neue Freude
doch sagen
die alten entfernten einäugigen
zerfetzten Gestalten.
Die alten...

Berlin, 22.II.1919 Gh. Milev

**[Посветено на господин
д-р Йоханес Фредерикус Самуел Есер**

Върви напред обветрен от хиляди чужди флагове!
От буря и нощ и кипящи вълни
(вихър и устрем без спир и покой)
твориш и сплиташ звездите в сияен венец.
Смело напред и все напред.
– Летящи холандецо! – смело напред с пълна мощ.
Тогава светът разтваря пъстри
триумфални арки.
И все нова радост пред тебе
от старите образи...
Дарявай щедро и твори
със кървави ръце
и разкъсани глави.
(Ха!
Когато нощем под барабанен огън на фугаси
танцува телената мрежа)
Дарявай щедро и твори
и върви напред обветрен от
хиляди чужди флагове!
За да ти носят
нова радост
старите, далечни, еднооки
разкъсани образи.
Старите...]

Това стихотворение на Гео Милев, написано на немски през 1919 г. по време на лечението му в Берлин, не е било публикувано приживе[1] и досега е останало встрани от обсега на литературоведското изследване – вероятно поради своеобразния си характер на лирическо посвещение, тясно свързано с необикновената, неизвестна в България личност на лекуващия лекар д-р Есер. Отговорът на въпроса кой е д-р Есер и каква е ролята му в живота на Гео Милев, т.е. изясняването на комуникативния контекст на възникването на творбата, се оказва необходима предпоставка за верния прочит и разбирането ѝ. Отговорът на въпроса доколко и как личността на д-р Есер присъства в стихотворението и налага своя отпечатък, насочва литературния анализ към разглеждането му като представител на типа стихотворение-посвещение („Widmungsgedicht"), в чиято основа е залегнал определен комуникационен модел: призивното обръщение към един адресат, с когото лирическият Аз търси контакт[2]. Преклонение, възхвала, честване или мобилизиращ апел – във всички разновидности на търсения диалог с адресата на посвещението лирическият Аз се артикулира чрез призованото Ти, което се възприема от определени светогледни и художествени позиции и по определен конкретен повод. Тази конкретна обвързаност на стихотворението-посвещение го сродява с така нареченото „Gelegenheitsgedicht" (стихотворение за конкретно събитие) – понятие, което Гьоте употребява в широкия смисъл на думата за всичките си произведения, за да характеризира своята реалистична поетика.

Подчертано комуникативният характер на стихотворе-

---

[1] Гео **Милев –** Архив, НБКМ–БИА, ф. 26, арх. е. 36, л. 66 – публикувано в Съчинения, том 1, стр. 254

[2] Вж. статията: „Widmungsgedicht". In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Aufl., 1984; Bd. 4, hrsg. von K Kanzog u. A. Masser, 9/10. Lief., 871–885.

ниeто-посвещение до голяма степен определя системата на неговите изразни средства и изисква при анализа на произведението да се обърне особено внимание на съответния биографичен референт.

*

Йоханес Фредерикус Самуел Есер (1877–1946) е един от основоположниците на пластичната хирургия в Европа, с неговото име е свързано признаването на пластичната хирургия като самостоятелна научна дисциплина[1]. Роден е в Лайден, Нидерландия, където следва и завършва медицина през 1903 г. Изявената му склонност към изобразителното изкуство е една от причините, които определят по-нататъшното му профилиране в областта на пластичната хирургия. По време на Първата световна война Есер работи като цивилен хирург в армията на Австро-Унгария, където извършва хиляди операции и внедрява нови методи във възстановителната хирургия. Забележителните му постижения в тази област го довеждат към края на войната в Берлин (1917–1925 г.); тук той е назначен за специален съветник по пластична хирургия при военното министерство на Германия, работи съвместно с най-изтъкнатите немски специалисти и извършва сложни операции, преди всичко лицеви операции за реконструкция на очите и устната кухина. След края на войната при него идват на възстановително лечение пациенти от цяла Европа – един от тях е и българският офицер Гео Милев.

Личността на д-р Есер съчетава не само изключителна

[1] По-подробно за живота и делото на д-р Есер вж. статията „Към биографията на д-р Есер“ в настоящия сборник, както и научното съобщение „Гео Милев и д-р Есер“ в сп. „Пламък, 1985, № 1, стр. 156–160.

Д-р Есер

сила и целеустременост на характера с необикновен хирургически талант и естетически мотивирана креативност, чийто висш стремеж е възсъздаване на красотата на човешкото лице – показателно в това отношение е предпочитаното от него название „structive surgery“ вместо „пластична хирургия“, което подчертава градивния момент в работата на хирурга; Есер е не само един от пионерите на пластичната хирургия, които разработват нейните основни практически и теоретически принципи като професия и наука; в резултат на конфронтацията със страшните поражения на Първата световна война (10 милиона убити, 20 милиона ранени!) той се превръща в идеолог на пластичната хирургия, който осъзнава и преосмисля нейната обществена роля. Гаранция за осъществяване на социално-

хуманната функция на пластичната хирургия Есер вижда преди всичко в нейната пацифистична и демократична насоченост. Това убеждение поражда у него идеята за създаване на международен център по пластична хирургия, който да служи на цялостната физическа, душевна и социална рехабилитация на болните, да бъде достъпен за пациенти от цял свят и който въз основа на своята екстериториалност да представлява своего рода „Свободна хирургическа република“, независима от националните интереси или закони на отделна страна. За осъществяването на тази своя мечта Есер работи с невероятна енергия и всеотдайност до края на живота си – през 30-те години той кръстосва цяла Европа подобно на Летящия холандец, посещава най-големите университетски центрове, за да търси подкрепа и сътрудничество за замисленото начинание, преговаря с учени, стопански дейци, с представители на различни европейски правителства за отпускане на подходяща територия. В условията на настъпващия фашизъм и заплаха от втора световна война неговата идея остава чиста утопия. Тя не намира отзвук и сред обществеността на Америка, където Есер емигрира след избухването на войната. Той умира в Чикаго през 1946 г.

Новооткритите документи в архива на д-р Есер[1], свързани с Гео Милев като негов пациент – бележки в операционните книги от 1918 г., които отразяват точно хирургическите процедури в процеса на 11 операции (общо операциите са били 12), както и няколко снимки на Гео Милев от различните операционни фази – представляват важно допълнение към писмата, които Гео Милев пише от Берлин до баща си. Още от първото писмо (от 17.II.1918 г.) личи, че Гео Милев е знаел от каква величина е лекарят, при когото

[1] Пак там.

отива: в писмото той съобщава, че ще бъде опериран от „един холандски лекар, голям специалист“[1]. Съпоставката между писмата на пациента и бележките в операционната книга на лекаря показва, че Гео Милев е бил отлично осведомен относно вида, същността и успеха на операциите. Може да се предположи, че за това той е бил информиран лично от д-р Есер. Писмата правят впечатление с трезвия си тон, с липсата на каквото и да било оплакване или самосъжаление, което вероятно се дължи не на последно място и на тази информираност. Според спомените на Мила Г. Милева, на излизане от операционната зала след операцията на 17.VIII.1918 г., д-р Есер ѝ казал, че по време на операцията по негова покана Гео Милев рецитирал немски стихове[2]. Това свидетелства, че Гео Милев в никакъв случай не е бил само анонимен пациент на големия хирург. Може да се предположи, че при изявените естетически интереси на лекаря и пациента техният личен контакт се е осъществявал и на „извънмедицинска основа“. Важен литературен документ за този контакт е стихотворението, посветено на д-р Есер, което Гео Милев пише малко преди завръщането си в България – то носи датата 22.II.1919 г.

*

Впечатлението от ярката и необикновена личност на д-р Есер и чувството на благодарност към него е конкретният повод за написване на стихотворението[3]. Посвещението,

---

[1] Срв. писмата №№ 33, 34, 38, 52, 53, 61, 62 на Гео Милев до Милю Касабов. В: Литературен архив. Т.2. Гео Милев. С., 1964, стр. 280–307.

[2] Спомени на Мила Г. **Милева. –** В: Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев в спомените на съвременниците. С., 1965, стр. 181.

[3] Пак там.

което цитира личното име на адресата, точната датировка, както и фактът, че е написано на немски, езикът, на който Гео Милев е можел да общува с д-р Есер, и че не е публикувано – всичко това му придава характера на своеобразен личен жест на близост и благодарност на поета пациент към талантливия хирург. Наред с това обаче като художествено произведение то надхвърля рамките на конкретно-биографичното и става носител на обобщени художествени значения. Конкретната обвързаност по лице, място и време сигнализира историческия фон на творбата – Първата световна война, една от чиито милиони жертви е и раненият в главата „български лейтенант и писател Георг Милев“[1], преживяването на войната и нейните последици е всъщност причината за кръстосването на жизнените пътища на Гео Милев и д-р Есер и предпоставка за написване на стихотворението; в този смисъл това преживяване образува контрастния фон на лирическото „похвално слово“, отправната точка на неговата антивоенна насоченост. То е указание и за отнасянето и съпоставянето му с другите произведения на Гео Милев на същата тема – преди всичко с „Главата ми – кървав фенер“, „Meine Seele“ („Душата ми“), „Инвалиди“ (цикъла „Грозни прози“), – което в значителна степен улеснява тълкуването на някои „тъмни“ места в стихотворението и позволява да се определи мястото му в творчеството на Гео Милев.

В предтекстова позиция посвещението назовава името на д-р Есер (и то пълното кръщелно име!) и по този начин обвързва лирическия изказ с неговата конкретна личност, събуждайки у читателя любопитство и напрегнато очакване. В текста на стихотворението личното име не се споме-

[1] Така Гео Милев е записан в операционната книга на д-р Есер от март 1918 г.

нава никъде, в първата му част лирическият Аз идентифицира призованото лице с легендарното име на Летящия холандец – върху така създаденото напрежение между конкретно-личното и обобщено-митичното, между холандския хирург д-р Есер и неговия легендарен сънародник Летящия холандец се изграждат основните художествени значения на творбата. Двете лица на призованото Ти обуславят нейната тематично-формална двуделност: в първата част (стих 1–8) доминира фигурата на Летящия холандец, който се прославя като покорител на природната стихия; втората част (стих 9–24) стои под знака на уязвеността от кървавата реалност на войната и преодоляването ѝ чрез творческата сила на хирурга. Стихотворението започва непосредствено и рязко с призив, който извиква образа на мореплавател, устремен напред в титанична борба с „бурята, нощта и кипящите вълни“ – в двубоя с тях той е победител, от тях той „сътворява звезди“ и ги „сплита в сияен венец“. С назоваването на звездите тази метафора не само очертава космическите измерения на титаничната борба; забележителното в нея е, че звездите не се снемат от небето, а се „сътворяват“ от хаоса на нощта, бурята и вълните, при което глаголът „schöpfen“ съчетава двете значения: „черпя“ и „творя“. С това тя дава образно съсредоточен и контрастно наситен израз на основната тема на стихотворението: възхвала на прометеевския тип творец, който побеждава природната стихия и от нейния „материал“ създава ново, човешко творение. Контрастът, върху който тя е построена – превръщането на нощта в светлина, на бурята в сияен венец, на хаоса в „космос“, напомня за една от основните теми на немския експресионизъм – преодоляването на стария, загиващ свят чрез радикално, възникнало в собствените му недра обновление. Тази тема намира сентенционен израз в заглавията на ред известни

стихосбирки и списания: „Verfall und Triumph“ („Упадък и триумф“), „Tod und Auferstehung“ („Смърт и възкресение“), „Umsturz und Aufbau“ („Събаряне и изграждане“), от които личи особената смислова натовареност на този тип контраст: симултанност на две полярно противоположни състояния като предпоставка за коренна промяна, за движение, насочено към бъдещето. Тясно свързан с него е и мотивът за новия човек, който се ражда от старото, от застоя, упадъка и разрухата и чието раждане стои под знака на светлината, героичния патос и устремното движение напред, под знака на творческото начало[1].

В стихотворението на Гео Милев моментът на творческото се изразява не само чрез изричното назоваване на глагола „творя“ (schöpfen“), той скрито се внушава и от значението на „сплитам“ („flechten“). Отклонението от граматичната норма в употребата на двата глагола „schöpfest und flechtest“ (изпускането на задължителното в немски лично местоимение-подлог „du“, разширеното окончание за 2. л., ед. ч., сег. вр. – „schöpfest“ вм. „schöpfst“ – и слабото спрежение на „flechten“, което носи архаичен характер), явно ритмически обусловено, изостря вниманието към тях като носители на творческото действие и придава по-голяма тържественост на цялата метафора. Чрез още една граматическа категория те се отличават от другите глаголи в първата част на стихотворението (пък и в цялата творба) – чрез своето изявително наклонение. Преобладаващите императивни форми: същински императив („fah-

[1] По-изчерпателно по този въпрос срв.: **Fritz,** Horst: Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart, 1969, който посочва именно този тип контраст като характерен не само за експресионизма, но и за лириката на сецесиона, чийто главен представител Рихард Демел е един от кумирите на Гео Милев.

re“), както и инфинитивите („brausen“, „jagen“), респ. причастията („gezogen“), употребени като императивни форми с характерна особено силна категоричност и сбитост, определят основния риторично-призивен тон на творбата, в която лирическият Аз апелира, насърчава, настойчиво подканя мореплавателя (съответно хирурга) към действие и не толкова описва, колкото чрез визионерно-химнова възхвала извиква неговия образ. И ако „schöpfest und flechtest die Sterne in glänzendem Kranze“, както и „da eröffnet die Welt ihre bunten begrüßenden Bogen“ се явяват в изявително наклонение, то със своята противопоставеност на доминиращите императивни форми те още по-силно подчертават увереността в крайната победа на творческата личност. Пътят към триумфалните арки е наситен с изключително динамична борба: тази динамичност намира адекватен израз в натрупването на глаголи на движението („fahren, ziehen, jagen, brausen, fliegen“), от които особено експресивна е глаголната метафора „brausen“ – основно значение „буча“, „бушувам“, преносно – „фуча, профучавам“ (за движение); в съсредоточаването на съществителни и причастия от семантичното поле на бурята („Sturm“, „umwittert“, „schäumende Wogen“); вече споменатите разнообразни императивни форми, които съществено допринасят за скъсяването и сгъстяването на фразата, за постигането на нейния сбит, команден ритъм. Този ритъм се определя и от очебийната синтактична накъсаност на изказа, изобилието на отсечени елиптични изречения и анжамбмани (особено широко застъпени във втората част на стихотворението), синтактичния и стихов паралелизъм („brausen, weiter brausen“; „mutig und weiter gezogen – mutig gezogen ganz“). Този пример е показателен впрочем и за относително високата самостойност на отделната дума, което води до засилване на нейния ритмически акцент –

хипербатонното изнасяне на „ganz“ („съвсем, изцяло“) на края на изречението и стиха и свързването му чрез римата с „Kranz“ натоварва тази сама по себе си служебно-емфатична дума с нов, важен за основния изказ на стихотворението смисъл – набляганeто на необходимостта от пълната, безрезервна ангажираност на личността като залог за победата. Взаимното проникване и взаимната обусловеност на борба и победа, симултанността на апел и триумф са синтактично майсторски осъществени чрез вмъкнатите едно в друго изречения, графично изразени чрез скоби (стих 2–4) или чрез вмъкването на идентифициращото обръщение „Der Fliegende Holländer!“ между двете паралелни изречения – „Nur immer mutig und weiter gezogen“ – „... mutig gezogen ganz“.

Цитирането на Летящия холандец бележи кулминационната точка в патетичния призив на първата част на стихотворението, ярко откроена с ритмични паузи и тирета. Това име придава по-плътна идентичност на образа на мореплавателя: от една страна то го издига на висотата на героично-легендарното и го обогатява с нови значения, като актуализира културната традиция; от друга страна чрез метонимичната връзка (обща национална принадлежност) то хвърля мост към „другия холандец“ – д-р Есер – и по този начин подготвя прехода към втората част на творбата. В европейската културна памет Летящият холандец се асоциира най-често с романтичната опера на Рихард Вагнер, но Вагнер третира само един от последните варианти на легендата за Летящия холандец. Възникнала в епохата на откриването и колонизирането на Новия свят, легендата за холандския капитан, който с желязна воля се опълчва срещу морската стихия и предизвиква проклятието на небето, символизира стремежа на модерния човек към опознаване на природата с цел да я овладее, към пъл-

на самостоятелност на волята и духа, но и опасността от прехвърляне на човешките граници, която крие този титаничен стремеж[1]. Легендата е записана едва в началото на XIX век и нейната трактовка в литературата на века е показателна за резкия обрат в развитието на по-общия и по-стар мотив на мореплаването и мореплавателя. Този мотив съпровожда възхода на бюргерската класа в Германия, като в епохата на „бурните устреми" измества твърде разпространения през XVIII век мотив на пътуване с лодка по река или езеро[2]. Характерно в това отношение е стихотворението на младия Гьоте „Seefahrt" („Пътуване по море"), или Шилеровият „Columbus", чийто титанически дух не само подчинява, но и възсъздава природата[3].

С настъпващата криза на индивидуализма през XIX век мотивът на мореплаването и мореплавателя претърпява изменения, които симптоматично отразяват изолацията, отчужденността, демонизирането на свободната творческа личност. Както при романтиците, така и в творчеството на Бодлер и Рембо, мореплавателят не е вече господар на съдбата си, а жертва на загадъчна и зла орис, осъден на вечно, безцелно странстване или трагична гибел. И в най-късните варианти на нихилистична дегероизация обаче той запазва първоначалното си бунтарско ядро и става носител на протест и съпротива срещу антихуманните тенденции на буржоазното общество. Като антипод на това общество

---

[1] Срв. **Engert**, R.: Die Sage vom Fliegenden Holländer. Berlin, 1927.

[2] Срв. **Blume**, B.: Die Kahnfahrt. Ein Beitrag zur Motivgeschichte des 18. Jahrhunderts. In: B. Blume: Existenz und Dichtung. Essays und Aufsätze. Frankfurt/M. 1980.

[3] За неговия Колумб желаният бряг „трябва да се покаже", защото той го „вижда ясен и блестящ в мисълта си". Срв. **Schiller**, Fr.: Columbus. In: Schillers Werke, Nationalausgabe; Bd. 1, Gedichte. Weimar 1943; S. 239.

и като въплъщение на „бъдещото обновление на света“ мореплавателят се явява и в лиричната проза на Ницшевия „Заратустра“. Твърде понятно е в този смисъл, че още първата литературна обработка на легендата за Летящия холандец („Пътни картини от Нордернай“ и „Салонът“ на Хайне, 1834) поставя акцента върху проклятието и призрачното съществуване на Летящия холандец, а не върху неговата богоборческа дързост и активност[1]. Крайната точка в превръщенията на Летящия холандец изобразява едноименното стихотворение на Георг Хайм, един от най-значителните поети на ранния немски експресионизъм: тук антипод на Летящия холандец е собственият му екипаж, състоящ се от „мумии“, но аутсайдерът и бюргерите мъртвци споделят обща съдба – проклятието на вечна прокуденост засяга не единичната бунтарска личност, а цялото къснобуржоазно общество в неговата тотална отчужденост от природата[2] – една потресаваща визия за края на човечеството в навечерието на Първата световна война!

В стихотворението на Гео Милев трагичните акценти в образа на легендарния холандец са подтиснати за сметка на неговия бунтарско-творчески заряд, съответстващ на характера на реалния холандец – адресат на лирическото похвално слово: изключително динамичната биография,

[1] Vgl. **Frenzel**, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 7. Aufl., Stuttgart 1988, S.331., Хайне прибавя и мотива за спасението му чрез вярната любов на жена, на който е изградена операта на Рихард Вагнер.

[2] Срв. **Mautz,** K: Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Frankfurt/M. 1972. В студията си за Георг Хайм авторът подробно проследява генезиса на мотива на мореплавателя в лириката на XIX век, за да посочи като краен пункт на неговите превращения мотива на пътуването на мъртвите в лириката на Георг Хайм и интерпретира именно стихотворението „Летящият холандец“ като модел на това превращение.

целеустременост, силен дух и професионална креативност на д-р Есер сякаш спонтанно налагат названието „Летящ холандец“ в първичния, легендарно-героичен смисъл на думата: със своя действен патос той се приобщава с новия човек на активистичното крило на немския експресионизъм, който се изявява чрез активна намеса, творческа дейност и оптимистична емоционална настроеност. Чрез това усвояване и трансформиране на митологичното имецитат за целите на своята поетическа интенция Гео Милев актуализира основни семантични пластове на културната традиция, релевантни за конкретния исторически момент: именно бунтовният потенциал на Летящия холандец излиза на преден план в революционната ситуация след Първата световна война: показателни в това отношение са „Стихове за революцията“ на Маяковски – тук революционната вълна, която залива Европа, намира израз в метафората на крачещия през Европа Смолни като носител на руската революция; той подкрепя спартакистите в Берлин, а когато наближава Белгия, от „лъскавите тротоари на Брюксел израства легендата за Летящия холандец, Холандеца на революционерите“[1].

Втората част на стихотворението снема призованото „ти“ от легендарните висини в реалния свят на войната: на нощната морска буря е противопоставена нощната картина на бойното поле с „танцуващата телена мрежа“ и „барабанния огън на фугасите“; на покоряващия морската стихия мореплавател – хирургът, който с „кървави ръце“ създава нови хора от обезобразените инвалиди; на „сияйния венец от звезди“ и „триумфалните арки“ – радостта, която носи творчеството в служба на човека. Това смис-

[1] Срв.: **Маяковский**, Вл.: Стихи о революции. Потрясающие факты. 2., доп. изд., М, 1923, с. 17–18. (1. изд. 1919).

лово, стилистично и композиционно противопоставяне създава нови връзки между мотивите и образите от двете части на творбата и подкрепя тяхното взаимно осмисляне. Превключването към втората част се извършва скокообразно, асоциативно се въвеждат „старите образи“ като източник на „нова радост“, като асоциативната отвореност на прехода намира израз в елиптичната форма на изречението, а фактът, че то започва със съюза „и“, показва, че при цялата си рязкост това превключване крие моменти, които подхващат важни смислово-емоционални стойности от първата част. Опозицията „стар – нов“ подема в друг вариант антитезата на централната метафора „буря, нощ – звезди, венец“, въз основа на композиционното съседство „нова радост“ емоционално се допира с „пъстри триумфални арки“, а личното местоимение „тебе“, акцентувано чрез анжамбмана, осъществява пряката връзка между призованото „ти“ в двете части на творбата. Тази връзка се подчертава и от приликата в риторичния тон на призива към двете разновидности на това „ти“, които все пак на основата на двете различни нива – героично-легендарно и трезво-реално – запазват своята образно-емоционална и стилово-езикова диференцираност. (Показателна при това сравнение е напр. смяната между римуван и неримуван стих.) Ако конституиращо за Летящия холандец се оказва неудържимото движение напред въпреки съпротивата на природата, образът на хирурга се съсредоточава в най-важната негова съставка – ръцете. Чрез тяхното метонимично изнасяне на преден план и съчетаването им с императивите „verschwende und spende“ („щедро раздавай и дарявай“) те се превръщат в носители на творческата дейност на хирурга; приведените по-горе преходни глаголи, употребени без очакваното за тях допълнение, пораждат нови потенциални значения („щедро раздавай:

сили, умение, всичко от себе си“, „дарявай: живот, радост, красота“). Това засилва акцента върху изрично назованото обстоятелствено пояснение „durch blutige Hände“ („с кървави ръце“), а високата звукова организираност на тези стихове – „Verschwende und spende/durch blutige Hände/ und zerfetzte Fratzen“[1] – ясно очертава смисловата ос между животворящите ръце на хирурга и неговите пациенти и издига въздействието на императива до тръбен зов. Той се засилва от вариационното повторение на „verschwende und spende“ непосредствено след картината на бойното поле, което повтаря началния стих на творбата и откровено слага знак на равенство между двете лица на призованото „Ти“: „Verschwende und spende/und fahre fort umwittert von/Tausend fremden Flaggen!“

Позиционният паралелизъм между 12/13 и 17/18 стих хвърля нова светлина върху значенията на „хиляди чужди флагове“: те могат да се интерпретират и като национален символ, свързан с протагонистите на Първата световна война: тук се налага асоциацията с трикольора от „Инвалиди“ („Грозни прози“), който свързва националното знаме с виновниците за военната катастрофа[2]. И виновниците, и жертвите на войната са противопоставени на хирурга, чиято дейност е ситуирана в кървавия хаос („blutige Hän-

[1] Набиващото се повторение на гласната „е“, която обединява три функции – тя изцяло изгражда вокалния състав на четири от шестте основни думи, конституира единствената рима във втората част на стихотворението и съвпада с окончанието на императивната форма за ед. ч. – както и повторението на групите съгласни „nd“, „sp/schw“, „rf/fr“, „tz“.

[2] „На голата стена е окачен голям царски портрет. Двама горди генерали от двете му страни. Три портрета в златни рамки, украсени с трикольорни ленти. Трикольорът нервно потрепва в глухия унисон на барабанен огън, трясък на избухващи мини и бризантни гранати“. Милев, Гео: Съчинения, том 1, с. 190.

de“, „zerfetzte Fratzen“), но в животворната си същност е насочена против него.

Както определението „blutig“ („кървав“) така и звукоподражателното съчетание „zerfetzte Fratzen“ („разкъсани мутри“) насочват към бруталната разрушителност на войната: картината на бойното поле, която застава в асоциативна симултанност до призива към лекаря, поразява със своята оптика; това е оптиката на окопите, тя представя шеметната динамика на абсолютно самостоятелната военна техника, отчуждена и абстрактна в безцелното си въздействие: барабанният огън на бризантните мини е не целенасочен обстрел, а повсеместно унищожение на пространството, техният „фойерверк“ оставя осеян с кратери пейзаж, в който човекът няма място. Човекът е изнесен извън скобите – смислово, синтактично и графично – на това технизирано сражение, там той фигурира само като обект, като жертва на войната: „zerfetzte Fratzen“. Тази картина на бойното поле се явява като разширен автоцитат и в стихотворението „Meine Seele“[1], тук допълнена с трупове и локви кръв. Почти дословно тя се повтаря и в погоре цитирания откъс от „Инвалиди“ при описанието на „човешките топки“ в коридора на клиниката[2].

Тук тя чрез сюрреалистичен монтаж вмества в динамиката на бойното поле символите на национализма и милитаризма и техните печални резултати, като по този начин постига взаимното им релативиране и демаскира безчо-

---

[1] : „Meine Seele ist ein Haufen von zerfetzten Leichen,/mitten in einer Blutlache, / drin die Granate platzt. / Meine Seele ist ein blutverrosteter Drahtverhau, / daran ein toter Soldat hängt“ („Душата ми е купчина разкъсани трупове / в средата на кървава локва, /в която гранатата се пръска. / Душата ми е ръждясала от кръв телена мрежа, / на която виси мъртъв войник“).

[2] Срв. бел. на стр. 39.

вечната същност на войната. Акцентуването на техниката в изображението на войната отразява обективната отличителна черта на Първата световна война – прилагането на модерни средства за масово унищожение, които не оставят място за никаква „бойна романтика“. В този смисъл може да се каже, че картината на войната в цитираните тук произведения е по-реалистична и „по-модерна“ в сравнение с тази в „Главата ми – кървав фенер“, където „слепият бог“ и неговата „жадно пищяща шпага“ внушават по-скоро една традиционно-митологична представа за всемогъществото на войната.

Обезчовечената и античовешка военна сцена е полярно противоположна на героичното човешко присъствие в мотива на Летящия холандец от първия дял на стихотворението и на творческата активност на хирурга във втория му дял – тук това противопоставяне е постигнато майсторски и в композиционно отношение чрез вмъкване на картината на бойното поле в сърцевинната част на втория дял, около която в огледално вариационно повторение се центрират призивът „Verschwende und spende“ и обещанието за творческа радост като цел и възнаграждение. Картината на войната е забележителна и с начина, по който се появява в контекста на риторичния апел – тя идва внезапно, светкавично (подготвена само с краткото възклицание „Ха!“) и рязко прекъсва призива към хирурга. Единствено на това място комуникационният поток от лирическия „Аз“ към адресата се нарушава от монологично вметнатата асоциация на бойното поле. Графично това прекъсване е изразено чрез скоби, които маркират пречупване в основния тон на творбата и очертават границите на монтирания „чужд текст“ – в случая автоцитат; подобно на филмов монтаж това еднократно прекъсване симултанно напомня за натрапчивата значимост на „вър-

ховната, нелепа и сурова“ военна реалност като контрастен фон на лирическото похвално слово[1].

На основата на така заострената антитеза между войната и прометеевския тип творец с още по-голяма настойчивост прозвучава повторението на призива към хирурга да продължава хуманното си дело – най-висше възнаграждение за него е радостта от възкресяването на обезобразените за нов живот. Обещанието за „нова радост“ от „старите образи“, загатната в елиптичното изречение в началото на втората част на стихотворението, се подема накрая в нов, разширен и засилен чрез градация вариант – човешкият „материал“ тук придобива не само по-диференцирана характеристика чрез изреждането на няколко степенувани помежду си определения – „die alten entfernten einäugigen zerfetzten Gestalten“, – тук той придобива активност чрез артикулирането на радост и благодарност към лекаря; при това необикновеното съчетание „Freude sagen“ („изказвам радост“), образувано аналогично на „Dank sagen“ („изказвам благодарност“), се отличава с голяма експресивност благодарение на съсредоточената си многозначност: пациентите изпитват радост, изразяват радост и доставят радост на лекаря творец. Поетът пациент я е изразил в обгръщащата цяла Европа метафора: „Аз умирам под кота 506/ и възкръсвам в Берлин и Париж“. Така многолико чувството на радост свързва пациентите и лекаря със специфично човешка емоционална връзка, с предвещанието на това чувство като награда за неговата всеотдайност завършекът на стихотворението прибавя в своеобразен поетичен оптатив още едно риторично сред-

[1] Различна е функцията на скобите в началото на стихотворението – („brausen, weiter brausen und jagen“), – където вметнатото изречение не прекъсва призивното обръщение, а напротив засилва неговата настойчивост.

ство за усилване на призивния патос като основен тон на лирическата възхвала.

Така изграденият образ на лекаря, който носи радост и получава радост от възкресените за нов живот, коренно се отличава от образа на лекаря в „Инвалиди“: тук, сред гротескната маса от „човешки топки“, той е само едно анонимно, безучастно колелце в машинарията на войната, той ѝ служи, като „прекроява“ изхабения човешки материал[1]. Това още веднъж подчертава конкретно-личната обвързаност на стихотворението, възникнало като израз на възхищение и благодарност към големия хирург, и значението на тази обвързаност за неговото разбиране. „Предзнанието“ на биографичните факти се оказва важен ориентир при анализа на творбата, която се отличава с асоциативност и фрагментарност на отделните образно-семантични ядра. За тяхното допълване, логично свързване и взаимно осмисляне съществена роля играе и биографичният подтекст; във взаимодействие с другите прояви на междутекстовост – преди всичко с именния цитат, – той спомага за постигане на художествено обобщение на конкретното събитие в лирическа прослава на прометеевския тип творец и обогатява традиционния легендарен образ с нови значения: д-р Есер **е** Летящият холандец и Летящият холандец **е** д-р Есер в условията на Първата световна война, само в такъв съюз е възможна съпротивата срещу нейната антихуманна разрушителност. Стихотворението е страстен апел към активността на този съюз като единствен залог за жизнеутвърждаващо обновление.

---

[1] „В ъгъла стои доктор в дълга бяла роба. Той разглежда фотографии и бързо нанася с червен молив пръсти върху ушите, вежди върху устните, крака върху главата.“ – Милев, Гео: Съчинения в 5 т., том 1, с. 190.

КЪМ БИОГРАФИЯТА НА Д-Р Й. Ф. С. ЕСЕР

Йоханес Фредерикус Самуел Есер[1] е роден на 13 ноември 1877 г. в Лайден, Нидерландия. Той следва медицина в Лайден и Утрехт и се дипломира през 1903 г. От 1905 г. се установява като практикуващ лекар в Амстердам, където сред неговите пациенти и лични приятели са много художници и хора на изкуството, между другото такива значителни фигури в модерната нидерландска и западноевропейска живопис като Георг Хендрик Брайтнер, Вилем Витсен, Пиет Мондриан, Ян Слютерс и др.

От ранна възраст Есер проявява подчертан интерес към изобразителното изкуство: в Амстердам домът му е място за срещи и изложби на познати художници, през тези години той слага началото на колекцията си от картини и антики, която обогатява до края на живота си. Тази

[1] За биографията на д-р Есер вж.: Persoonlijkheden in het koninkrijk der Nederlanden in woord en beeld. Amsterdam 1938. Също дисертацията на Barend **Haeseker:** Dr. J. F. S. Esser and his influence on the development of plastic and reconstructive surgery. Diss. Rotterdam 1983. Благодарение на помощта на г-н Хезекер, научен сътрудник към Факултета по медицина на Ротердамския университет беше възможно да се открият следите на Гео Милев в архива на д-р Есер. Най-новата публикация за биографията на д-р Есер е книгата на: Ton **Neelissen:** Het tomeloze leven van Johannes Esser. Grondlegger van de plastische chirurgie, Amsterdam 2002.

склонност към изкуството е и един от решаващите фактори, които определят по-нататъшното профилиране на Есер в медицината – в областта на пластичната хирургия. С избора на специалност, която в началото на века почти не съществува като отделна научна дисциплина започва неговата кариера на един от пионерите и основоположниците на пластичната хирургия в Европа.

След избухването на Първата световна война д-р Есер постъпва на служба като цивилен хирург в армията на Австро-Унгария. От май 1915 г., едва 36-годишен, е назначен за главен хирург на лазарета в Бърно, с 3,600 легла най-големият лазарет в света по това време. По-късно той работи във Виена и Будапеща, където в университетските клиники има възможност да изпробва и доразвие своите методи и технически принципи, създадени при конфронтацията със стотиците и хиляди жертви на военната „касапница".Чрез ред публикации успехите на д-р Есер стават достояние на широките медицински кръгове и през последните месеци на войната той е поканен от най-големия немски хирург Август Бир и неговите сътрудници Емил Крюкман (специалист по очни болести) и Херман Шрьодер (стоматолог) да работи в Берлин.

Следващите 8 години, прекарани в Берлин (1917–1925), донасят всеобщо признание на забележителните постижения на д-р Есер в областта на пластичната хирургия. Тук той официално е назначен за специален съветник по пластична хирургия при министерството на войната на Германия (fachärztlicher Beirat für plastische Chirurgie) и получава почетното звание Доктор по медицина на Берлинския университет. Есер оперира в двете университетски хирургически клиники, извършва сложни лицеви операции за реконструкция на очите или устната кухина. По-късно той получава и собствена клиника със 150 легла към Запасния лазарет в Технише хохшуле, където се приемат особено

тежки случаи. От 1915 до 1924 г. д-р Есер извършва повече от 10,000 пластични операции, повечето от тях въз основа на собствени методи и нововъведения. Най-голям дял при това се пада на лицевите операции, специално операции за реконструкция на клепачите и очните орбити.

Забележителното в работата на д-р Есер са неговите естетически принципи: чрез хирургическа намеса той се стреми да възстанови красотата на човешкото лице, дори в крайно непригодните за това военни условия. Не случайно той предпочита названието „structive surgery" вместо „пластична хирургия". След края на войната при него идват за възстановително лечение пациенти от цяла Европа – един от тях е и българският лейтенант Гео Милев.

Първата световна война, в която се прилагат модерни оръжия за масово унищожение, завършва със страшни поражения – според общоевропейската статистика 10 милиона убити, 20 милиона ранени (3 милиона от тях ранени в главата), от които се попълва огромната асоциална армия на инвалидите в следвоенна Европа. Тези поражения са не само гротескната „конюнктура" за бързото развитие на пластичната хирургия; конфронтацията с жертвите на войната става база за преосмисляне на нейната обществена роля. Тя навежда д-р Есер на мисълта за необходимостта от създаване на международен център по „социална хирургия", както го нарича той, в който набраният през последното десетилетие медицински опит да се използува не само за пластични операции, а да бъде поставен в служба на цялостната физическа, душевна и социална рехабилитация на пациентите; център, който да разполага с достатъчно голяма площ и с всички необходими съоръжения за терапия, научно изследване и активна почивка; център, който да бъде достъпен за болни от цял свят без разлика на расова и национална принадлежност или имотно състояние, като по-богатите пациенти поемат разноските за ле-

чението на по-бедните и – най-важното – център, който да бъде разположен на неутрална територия, в пълна независимост от националните интереси или закони на отделна страна. На осъществяването на тази колкото хуманна, толкова и утопична идея д-р Есер посвещава остатъка от живота си. През 20-те и 30-те години той прекосява Европа надлъж и нашир, посещава най-големите университетски цетрове, търсейки подкрепа и сътрудничество за замисленото начинание, води преговори с учени и стопански дейци, с представители на различни европейски правителства за отпускане на подходяща територия. Списъкът с подписи на привърженици на неговата идея съдържа между другото и имената на лауреатите на Нобелова награда: лорд Ърнест Рътърфорд, Алберт Айнщайн, Питер Цеман и Иван П. Павлов. За неговата пристрастеност, неуморност и красноречие виенският му колега Фриц Демер го нарича „апостол на пластичната хирургия".

Формално Есеровият институт по пластична хирургия (Institut Esser de Chirurgie Structive) се учредява на 12.XI.1934 г. в Париж на събрание на Международния институт за интелектуално сътрудничество при Обществото на народите. Главна и непреодолима пречка за практическото му изграждане се оказва поставеното от Есер условие за екстериториалност: преговорите му с правителствата на Франция, Италия (за тази цел той се явява през 1934 г. дори при Мусолини!), Испания, Гърция (където избира един от северните Егейски острови – Кира Панагия – за място на „Свободната хирургическа република") завършват неуспешно. На фона на настъпващия фашизъм в Европа плановете на д-р Есер изглеждат още по-фантастични, но и по-безкомпромисни! И той не се отказва от тях до започването на Втората световна война. За популяризирането им използува както лекции, публикации и лични контакти, така и трибуната на Първия европейски конгрес по пластична хирургия през

октомври 1936 г. в Брюксел, за чийто почетен президент е избран. След избухването на Втората световна война д-р Есер напуска Европа и заминава за САЩ, където прави последни безуспешни усилия да спечели американската общественост за реализиране на мечтата си. Той умира през 1946 г. в Чикаго на 69-годишна възраст.

Славата и заслугите на д-р Есер за развитието на пластичната хирургия се дължат главно на няколко негови нововъведения в малко или повече познати методи за присаждане на кожа и тъкан. Най-важните от тях са: така наречената „биологично или артериално ламбò“[1], „въртящо ламбò на бузата“ и „епителният мулаж по Есер“. Тези нововъведения дават отлични резултати преди всичко в лицевата хирургия. Тяхното описание, практически ефект и теоретически изводи са отразени в повече от 150 статии в различни медицински списания и в три големи монографии; особено важна и до днес, преведена на няколко езика и преиздадена наскоро като факсимиле на английски е книгата му „Artery Flaps“, Erasmus Publ., Rotterdam, 2003.

Методите на д-р Есер намират приложение и по-нататъшно усъвършенстване в съвременната пластична хирургия. Неговото име носи модерният Център за пластична хирургия към Ротердамския университет „Еразмус“, който ежегодно провежда международни курсове по пластична хирургия и от който е учредена награда на името на големия хирург.

Интересна подробност в многостранния облик на Есер е неговото хоби – шахът, в което той също постига необикновени успехи. Като любител-шахматист той побеждава редица изтъкнати шахмайстори в началото на века, а през 1912 г. е национален шампион на Нидерландия по шах.

---

[1] Ламбò (фр.) – хирургически термин за обозначаване на парче тъкан.

В архива на д-р Есер се намират документи, свързани с Гео Милев като негов пациент: бележки в операционните книги от 1918 г., които отразяват точно хирургическите процедури в течение на 11-те операции (общо операциите са били 12), както и няколко снимки на Гео Милев от различните операционни фази[1]. Касае се за три основни операции:

– Увеличение на конюнктива на избитото око по метода на Есеровия мулаж;

– Реконструкция на долния клепач на дясното око чрез челно артериално ламбò;

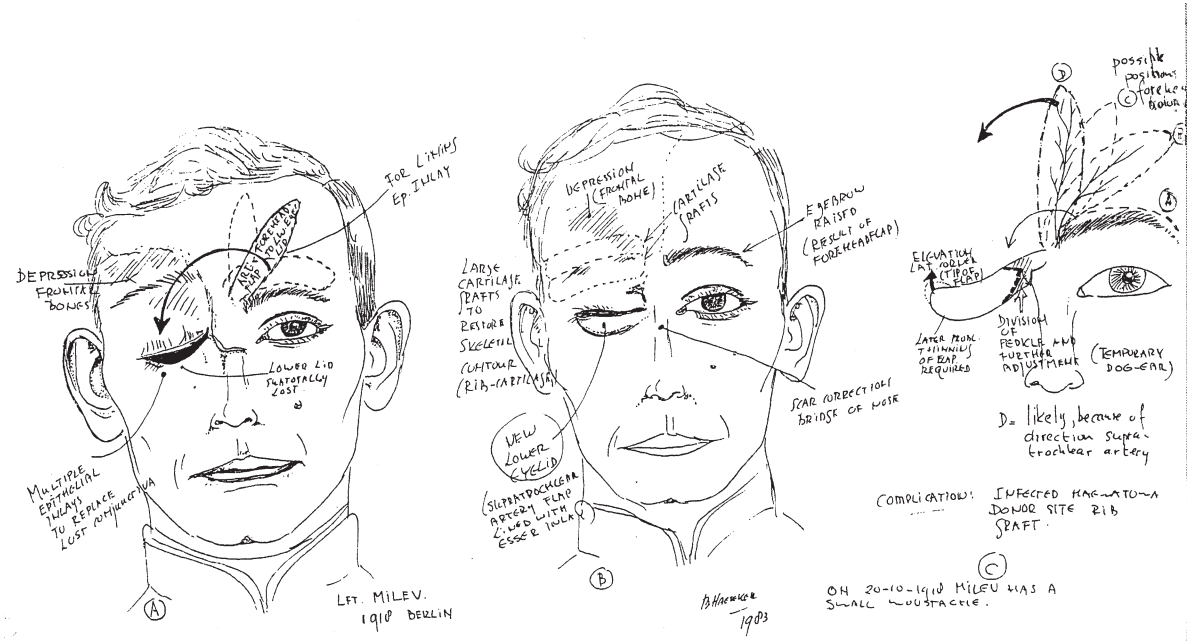
– Корекция на контурите на челната кост чрез запълване с ребрен хрущял.

И трите вида операции са били многостепенни и са изисквали няколко корекции, поради което лечението е продължило близо 9 месеца (първата операция е била на 8-ми март, последната или по-скоро предпоследната – на 9-ти декември 1918 г.). При реконструкцията на долния клепач на дясното око д-р Есер използува парче от кожата над лявата вежда с косъмчета от веждата за мигли на новия клепач. При вземането на това челно ламбò лявата вежда се вдига леко нагоре и се изравнява с ранената. Коригиран е бил също и белегът от рана върху основата на носа. При третия вид операция се е получило усложнение поради кръвоизлив и инфекция на мястото в гръдния кош, откъдето се взема ребреният хрущял. Операциите са били извършени в четири различни клиники. Тук ще цитирам в хронологичен ред бележките на д-р Есер в неговите операционни книги от 1918 г., отнасящи се до пациента Гео Милев, „български лейтенант и писател“, както е записан при първата операция на 8 март 1918 (Mileff Georg, Bulg. Ltnt u. Schriftsteller). Тези бележки, предназначени явно за

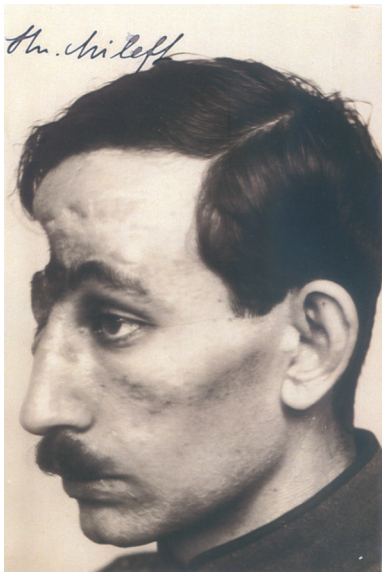
[1] Копия от оригиналите, които д-р Хезекер ми предостави, предадох в къщата-музей „Гео Милев“ в Стара Загора.

самия лекар, са писани на една странна смесица от немски и нидерландски, в сбит телеграмен стил:

Операция №	Клиника	Дата	Вид на операцията
1080	Унив. клиника Крюкман	8.3.1918	Епителен мулаж долен клепач срязване по дължината на ръба.
1128	Унив. клиника Крюкман	16.3.1918	Втора фаза епит. мулаж, същият... отворен
1290	Унив. клиника Крюкман	12.4.1918	Три срязвания наедно и отвесен фиксаж
1363	Унив. клиника Бир	25.4.1918	Прерязване на надебелената конюнктива, епит. мулаж в разреза
1505	Цецилиенхаус	28.5.1918	
1559	Цецилиенхаус	8.6.1918	Епит. мулаж над лявата вежда (срязване на веждата) 4 на 1½ см.
1680	Цецилиенхаус	15.7.1918	
1755	Лазарет Технише хохшуле	31.7.1918	Подготвеното с епит. мулаж ламбò над лявата вежда като долен клепач (съшиване на вторичния дефект). Корекция на десния нов клепач
1817	Лазарет Технише хохшуле	14.8.1918	Прерязване на крачето между новия долен клепач и челното ламбò. Изрязване на парченце кожа над основата на носа, всичко фиксирано.
1832	Цецилиенхаус	17.8.1918	2 гр. ребрен хрущял, 10–2½ см под веждата
2227	Лазарет Технише хохшуле	6.12.1918	Загнояване след кръвоизлив на вземното място на хрущяла, отваряне, малък дренаж. Клин от долния клепач в разреза на горния клепач по продължение на ръба.



Скица на д-р Хезекер за направените операции



Гео Милев в берлинска клиника между операциите

В писмата, които Гео Милев пише от Берлин до баща си, направените операции са отразени твърде точно и подробно – още в първото си писмо от 17.II.1918 г. той съобщава, че ще бъде опериран от „един холандски доктор, голям специалист“[1]. Следващите писма показват, че Гео Милев е бил много добре осведомен относно вида, същността и успеха на операциите. Може да се предположи, че за това той е бил информиран лично от д-р Есер. Трезвият тон на писмата, липсата на каквото и да било оплакване или самосъжаление, се дължи не на последно място и на тази информираност. Мила Г. Милева си спомня, че на излизане от операционната зала след операцията на 17.VIII.1918 г., когато повторно е бил отворен гръдният кош, д-р Есер ѝ казал, че по време на операцията по негова покана Гео Милев рецитирал немски стихове[2]. Това свидетелства, че Гео Милев в никакъв случай не е бил само анонимен пациент на големия хирург. Може да се предполага, че при изявените естетически интереси на лекаря и пациента, техният личен контакт се е осъществявал и на „извънмедицинска“ база. Последната, 12-та операция, не е идентифицирана по операционните книги на д-р Есер. Тя трябва да е била проведена в първите седмици на 1919 г. и по всяка вероятност е била свързана с допълнителни корекции на клепача и поставянето на изкуственото око. Според спомените на Мила Г. Милева лекарят е искал да задържи Гео Милев подълго – „за разкрасяване“, но той е отказал да продължи престоя си, както поради динамиката на политическите събития в Германия и България по това време, така и поради

---

[1] Срв. писмата № 33, 34, 38, 52, 53, 61 и 62 на Гео **Милев** до Милю **Касабов** в: Литературен архив, т. 2, Гео Милев, ред. Георги Марков, София 1964, стр. 280–307.

[2] Спомени на Мила Г. **Милева,** в: Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев в спомените на съвременниците. С., 1965, стр. 181.

своите издателски и режисьорски планове, които изглежда са го вълнували повече отколкото външният му вид. С кичур коса, пуснат над оперираното око, той е смятал не само да закрие „некрасивата“ част от лицето си, но и да бъде „по-интересен“[1].

Поставеното в Берлин изкуствено око се е оказало неудобно и е предизвиквало често възпаления на орбитата, поради това през 1923 г. Гео Милев го е заменил с друго, 28 г по-леко, доставено от немския оптически магазин Шлезингер в София (ул. Алабин, при бившето кино „Д. Благоев“)[2]. В масовия гроб на жертвите на фашисткия терор от м. май 1925 г. край Илиенци трупът на Гео Милев е бил идентифициран по изкуственото око и реконструирания череп. И първото и второто изкуствено око са запазени – в къщата-музей на Гео Милев в Стара Загора респ. в Националния исторически музей в София.

[1] Пак там.

[2] По спомените на сестрата на Гео Милев Пенка **Касабова**, споделени в личен разговор през юни 1983 – А.Ц.

МЕЖДУ ДОЙРАН И БЕРЛИН –

за някои черти на модернизма в творчеството на Гео Милев под знака на Първата световна война

Краткият живот на Гео Милев календарно се вмества в първата четвърт на 20-ти век – епохата на утвърждаване на европейския модернизъм, който под знака на Първата световна война и последвалите я огромни социално-политически промени придобива особено радикални форми. Ако като главен белег на модерното изкуство определяме загубата на централната перспектива, установена още от Ренесанса, и търсенето на абстрактни форми на изображение, ако отчитаме, че тази модернистична естетика възниква като реакция на социалните и технически промени в началото на века, и ако твърдим, че Гео Милев е един от най-ярките представители на българския модернизъм, то, струва ми се, бихме могли да намерим обяснение, защо е такъв, ако покажем как и доколко модерно той възприема света, до каква степен новият тип светоусещане, свързано с променените възприятия на модерния човек в условията на новите технически средства на комуникация, е залегнало в основата на неговия творчески метод. В два момента от своята биография Гео Милев особено осезателно влиза в допир с „модерна“ Европа: чрез прякото си участие в Първата световна война и при пребиваването си в Берлин през 1918/19 година.

За неговото раняване на македонския фронт и за лече-

нието му при д-р Есер в Берлин писах в анализа на стихотворението „Главата ми – кървав фенер“ и на стихотворението, посветено на д-р Есер[1]; и двете творби показват важни страни на този нов тип светоусещане: шокови възприятия, дезориентираност и уязвимост в един непонятен свят, максимална обобщеност на време и пространство, обезличаване на Аза до физическо унищожение. Тук бих искала да допълня тази характеристика с някои наблюдения върху особеностите на Първата световна война като първа „модерна“ война, базираща се изцяло на постиженията на новата техника, които тук се проявяват особено концентрирано и позволяват войната да се определи като своего рода парадигма на основните тенденции на съвременното общество[2].

И психолози и културолози с право изтъкват влиянието на техническата революция върху сетивността на модерния човек – възниква нов тип пространство, проникнато от електричество, рентгенови лъчи и симултанно движение на всички явления, един свят на невидимост и универсална вибрация, който трудно се възприема с петте човешки сетива. Новите средства на комуникация – в началото на века това са телефон, телеграф, фотография, филм, автомобил, самолет – правят субективните възприятия все по-опосредствани, откъслечни и мимолетни, явленията на действителността в тяхната връзка и цялост все по-трудно познаваеми.

Забележително е, че качествата на това ново пространство интересуват не само хората на модерното изкуство,

---

[1] Срв. съответните статии в настоящия сборник.

[2] Именно като такава парадигма Първата световна война е представена в новоизлязлата енциклопедия, посветена изцяло на нея – „Enzyklopädie Erster Weltkrieg“, hrsg. von Gerhard Hirschfeld u.a., Paderborn 2003

но и военните стратези. Пруският генерал фелдмаршал Алфред фон Шлифен публикува още през 1909 г. един текст, който мнозина изкуствоведи отнасят към аналите на европейския модерн. Тук той пророчески обрисува картината на бъдещата война, която се отличава от всички предишни войни преди всичко по огромните си пространствени измерения и поставя човека пред неподозирани трудности: бойното поле е „опразнено“, войници и оръжия са скрити в земята, не бинокълът, а самолетът е оптическият инструмент, който с радиовръзка наблюдава и направлява военните действия, на всички нива човешкото око се замества от телекомуникационна мрежа, която контролира и координира безбройните фронтови участъци. Главнокомандващият не се явява като Наполеон с блестяща свита на бойното поле, „модерният Александър“ е далеч зад фронтовата линия в удобна канцелария, снабден с телеграф, телефон и сигнални апарати, от там той дава заповеди по телефона или приема актуални рапорти[1]. Още по-малко от главнокомандващия отделният войник, скрит в окопа, може да разчита на своите непосредствени зрителни възприятия; той не вижда по кого стреля и остава изолирана „монада“ във военното пространство, координирано от надредна информационна мрежа. Характерните за модерната цивилизация въобще абстрактност и анонимност се проявяват като основни черти и на нейната обратна страна – войната, която демонстрира разрушителната сила на съвременната техника и която не може да се обхване с нормални човешки сетива, не може да се

[1] **Schlieffen,** Alfred von: Der Krieg in der Gegenwart. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Berlin 1913, Bd. 1, S. 15 ff. Едва ли генерал фон Шлифен – при цялата си фантазия – е могъл да предположи, че 70 години по-късно в епохата на виртуалните светове, изходът на войната ще се решава на компютърния екран!

възпроизведе с традиционните средства на литературата и изобразителното изкуство. Не случайно мнозина изследвачи намират съответствия между стратегията на тази война и естетиката на кубизма: в картините на Пикасо и Брак пространството няма център, нещата от реалния свят се явяват разцепени на множество различни образи, външният вид коренно се различава от същността, възприемането на предмета – от самия предмет.

Известно е до каква степен Първата световна война надхвърля очакванията на генерал фон Шлифен – може би по-малко известно е, че на сравнително „спокойния" македонски фронт през пролетта на 1917 г., малко преди раняването на Гео Милев, се използва един от най-страшните видове оръжие – отровен газ![1]

Като преводач в радиосвързочния отряд на немската армия край Дойран Гео Милев е непосредствено конфронтиран с тази невидима, абстрактна, демонично разрушителна стихия на войната. В текста си „При Дойранското езеро", един вид военен дневник, той твърде точно описва обстоятелствата на кота 506, при които се разклащат психическите устои на нормалния човек: позициите са вдълбани в як камък – „голи скали, обраснали с лишеи, бурени и тръни, дето доскоро се гнездеха змии, гущери и невестулки. Неприятелските гранати свирят непрекъснато над главите ни... Денем по всичките позиции не се вижда жив човек... Ний сме тук, а те са там, току пред нас, на отсрещ-

[1] Сражението при Дойранското езеро през пролетта на 1917 г. се счита за най-важната бойна акция на инак „спокойния" македонски фронт. Срв. The Macmillan Dictionary of the First World War, by Stephen Pope and Elizabeth-Anne Wheal, London 1995, p. 373; Chronicle of the First World War, Randal Grey with Christopher Argyle, Oxford, New York: Facts On File 1991, Vol. 2, p. 42.

ния връх, всички скрити в дълбоки каменни скривалища“[1]. Към тази отчуждена оптика спада и „широкото сияние на някаква чужда луна. Неприятелски прожектор, който всяка нощ обикаля с погледа си по езерото и Беласица. Чуждо, блуждаещо око, което дири през тъмнината, без да знае какво.“ Пожарът, който унищожава Дойран, е видян също недиректно, само като „кърваво полунощно зарево“, „нажежена червена мед, хвърляща кървави отблясъци по околните върхове“. В светла неделна утрин шумът на два неприятелски самолета се чува не като бучене, а като „камбанен звън“, „тържествени камбани в една неделна утрин“. Гео Милев сам окачествява тези възприятия като „мираж на бойните полета“[2]. При приближаване до фронтовата линия сетивата сякаш угасват, задушени от фасциниращата мощ на „летящите огнени железа“, „нещо по-дълбоко от страха блокира съзнанието и душата ти“, „чувстваш, че си сам“, „много мистичен и много чужд на самия себе си“ – в тази гранична ситуация авторът се сравнява с апокалиптичния конник от прочутата гравюра на Дюрер: ездач с шлем, който не вижда и не чува нищо, придружен от дявола и от смъртта.

При цялата точност в описанието на детайла цитираните места показват, как тези „миражи на бойното поле“ създават една втора, субективна действителност, която има малко общо с реалната местност край Дойранското езеро; тя носи чертите на визионерен конструкт и насочва към генезиса на внушителните Гео-Милеви метафори „ужаса на огнения бич“, „сляп бог, размахал кървава шпага“ или „главата ми – кървав фенер“.

---

[1] **Милев,** Гео: При Дойранското езеро. В: Милев, Гео: Съчинения в пет тома, т. 1, стр. 151–152.

[2] Пак там, стр. 155.

Когато разбитата глава на поета се възстановява с изкуството на пластичната хирургия в Берлин, възниква онази непонятна на пръв поглед картина от „Грозни прози“, в която са описани осакатените от войната инвалиди:

„В ъгъла стои доктор в дълга бяла роба. Той разглежда фотографии и бързо нанася с червен молив пръсти върху ушите, вежди върху устните, крака върху главата.“

Не е ли това кубизъм от най-чиста проба – или по-точно дадаистичен монтаж? Ако прочетем данните за извършените 12 операции в операционните книги на д-р Есер, ще се убедим, че действителността на войната е трудно постижима в своята абсурдност и че Гео Милев просто се опитва да я регистрира.

Не трябва да забравяме това и когато разглеждаме онези негови автопортрети, в които лицето е разкъсано на множество парчета или изглежда съшито с остри игли. Това не е експресионистична мода à la Кокошка, това е действително преживяно и дълбоко изстрадано!

Интересно е, че италианският футурист Маринети, един от най-радикалните представители на европейския авангард, който много настойчиво обръща внимание на психическите последици от техническата революция, на „новата чувствителност“, която тя поражда у съвременния човек, илюстрира това още през есента на 1912 г., – Маринети посещава Балканите като военен кореспондент по време на Балканската война. В книгата му, която представлява важен документ за поетиката на футуризма, е включен чертеж – „сихронна карта“ на възприятията на българския летец, който кръжи над обсадения Одрин; тази карта е забележителен опит да се фиксират синестетичните възприятия на пилота, наблюдаващ военния театър от 800 м височина, да се уловят синхронно всички звуци, шумове, цветове, образи, миризми, надежди, желания, копнежи, ко-

ито изпълват съзнанието му: доминират акустичните възприятия, но звуковете са свързани с невероятни цветове и агрегатни състояния като напр. „каскада от небесносини звуци = 150 мм гаубица“, „керван от нежни смарагденозелени звуци = река Марица“, „жълти шумове като топлийки = 3 шрапнела избухнали над едно село“ и пр. В тази синхронна карта самолетът определя вида и ритъма на възприятията, които коренно се различават от възприеманите предмети, а войната придобива естетически качества[1].

Тази „нова чувствителност“ възприема и езика по нов начин – измества се строгата граница между слово и образ; засилва се интересът към иконичността на езиковия знак, езикът се схваща като материал, който може да се абстрахира и обработва по нов начин: достатъчно е тук да се напомни напр. за това, как рекламни плакати и вестници налагат визуалния образ на буквите в зрителното поле на модерния човек или как други комуникационни средства, напр. телефонът, отделят езиковото съобщение от говорителя и го фиксират и предават без шрифт. Това ново отношение към езика е предпоставка за възраждането на визуалната литература в европейския модерн, за кръстосването между литература и изобразително изкуство в началото на века, за езиковите експерименти на кръга „Щурм“ и дадаистите, за визуалните стихове и монтажи на италианските и руските футуристи. Една от най-съществените последици от него засяга синтаксиса: преди всичко синтаксисът се подлага на драстична редукция, за да може езикът адекватно да изрази динамиката и симултанността на съвременния живот. „Освобождаване от веригите на синтаксиса!“ гласи лозунгът на футуристите.

Трябва да напомним за тези неща, когато говорим за

[1] **Marinetti**, Filippo Tommaso: „Zang tumb tumb“, Milano 1914.

берлинската година в биографията на Гео Милев – краят на войната и разтърсващите революционни събития през 1918/19 г. в Берлин, които определят политическата съдба на Германия за десетилетия напред, стават в един от най-големите и модерни европейски градове, където темпото на новите средства на комуникация рязко променя усещанията на средния човек за време, пространство и скорост; ускореният езиков ритъм на експресионистичните текстове е просто условие на мимезиса на големия град. В Берлин пулсира не само много бърз и всеобхватен градски транспорт, тук се концентрира печатът на най-големите и актуални вестници, тук много важен информационен фактор е плакатът – радиото още не съществува, затова пък плакатите и афишните колони съществено определят облика на града като носители на информация за политически събития, пропаганда или забавления. Използван широко по време на войната за целите на милитаристичната демагогия, медиумът плакат със своите опростени, сбити и ефектни изразни форми обобщава социалните типове и визуализира езика на политиката. Събитията през бурната 1918/19 година – демобилизацията, стачките, ноемврийската революция, изборите за учредително народно събрание на първата Германска социалиситческа република, въстанието на спартакистите – тези събития в Берлин са немислими без символната фигура на работника с експресивен жест – вдигнатата ръка със свит юмрук или развято червено знаме, без рекламните плакати на водещите политически вестници и списания, без типографски внушително оформените шрифтови плакати-прокламации на различни партии. Сред авторите на тези плакати са и художници-експресионисти от ляво ориентираната „Ноемврийска група“ като Макс Пехщайн и Хайнрих Рихтер-Берлин, с които Гео Милев има лични контакти.

Плакатът се поставя в служба и на новото изкуство – киното, чийто център е също Берлин. Забележително е, че германското главно командване сравнително късно открива ролята на филма като инструмент за военна пропаганда и по време на войната немската филмова продукция спада. Едва към края на 1917 г. по искане на генералния щаб и с най-дейното участие на големите индустриални концерни и банки се създава прочутата УФА – Universumfilm Aktiengesellschaft, – най-големият филмов продуцент в Европа, така че в края на 1918 г. стопански разстроената и политически нестабилна Германия разполага с отлични предпоставки за продукция и разпространение на филми; те се реализират толкова бързо, че още в началото на 20-те години филмовата индустрия е третият по важност бранш в Германия!

Киното в своята структурна същност адекватно възпроизвежда новото, пунктуално усещане за време, мимолетните, несвързани, шокови възприятия на модерния човек и се оказва дълбоко сродно с естетиката на експресионизма, със стиловите похвати на изреждане и натрупване на несвързани помежду си синтагми и образи. Спирам се на всичко това, защото ми се струва, че Гео Милев има връзка с киното, че тази връзка се осъществява интензивно в Берлин – знаем от писмата му, че тук той между другото превежда и филми – и че може да се проследи влиянието на филмовата естетика в неговото творчество не само тематично, но и стилово. А тя съществено определя модернизма на Гео Милев.

Още първият текст от „Грозни прози“ – „Драма“ се отнася до киното; можем да го прочетем като сценарий за ням филм – гротеска за банален любовен триъгълник, в който съпругът застрелва любовника, но благодарение на филмов трик това убийство се оказва фиктивно, прескача се логиката на реалния свят и всичко си остава по старо-

му. Заглавието „Драма“ сочи към ранния период на немия филм, когато киното е още забавление на простолюдието от предградията и присвоява жанрови обозначения от театъра, за да придобие гражданственост: до ден-днешен е запазено напр. в подзаглавието „мелодрама“ на много холивудски филми. В историята на немския ням филм до Първата световна война почти всички филми носят подзаглавието „драма“ или „кинодрама“. В текста на Гео Милев то придобива разбира се и второ – иронично – значение, защото описаната случка се оказва „много шум за нищо“ и защото в лъжливия морал на буржоазното общество няма нищо драматично.

Много интересно за отношението на Гео Милев към киното изглежда стихотворението „Из книгата As dur“: в него като че ли присъстваме на прожекция на детективски филм, сниман от гледната точка на преследвания криминален герой. Бясното темпо, с което той преодолява всякакви пречки, прекрасно демонстрира не само неговата виталност, но и възможностите на съвременната техника и комбинативността на кинокамерата. Поименно назованият в стихотворението Макс Ланда, който преследва героя с револвер в ръка, е известен актьор – кинозвезда от началото на века, който играе ролята на детектива Джо Уебс в цяла серия криминални филми: неговото лице до такава степен доминира на филмовите плакати, че актьорът се слива с представата за детектива въобще! Но лирическият герой стои над кино-илюзията – със съзнанието, че цялата история е симулакрум на филмовата лента, че изпитаното напрежение носи само моментна забрава на действителния живот, в който „ужасът сторък на времето... бий... по скъсания кървав барабан на моето сърце“.

Това съзнание го сродява впрочем с лиричния герой на Вапцаров от „Кино“, който направо пита: „Къде е тука на-

шата съдба?/ Къде е драмата?/ Къде съм аз?/ Кажете!/ В гърдите ни опрян е за стрелба/ на времето барутно пистолета."

Характерна особеност в стихотворението на Гео Милев са цитираните музикални термини, използвани за обозначение на темпо и настроение: Allegro vivace и Presto маркират емоционалната възбуда и лудото темпо на филмовата гонитба, след отрезвителния финал следва заключението da capo – „от начало", което значи, че филмът ще се извърти още много пъти и че авторът вижда в него технически мултиплицираното произведение на изкуството и цялата негова проблематика, предугаждайки с това позицията на Валтер Бенямин в прочутото му есе „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост".

Въпреки критичното си отношение към киното Гео Милев умело използва в творчеството си принципа на филмовия монтаж като средство за смяна и умножаване на перспективата, за създаване на нови алогични връзки, за изразяване на ускорено темпо и акумулирана енергия. Струва ми се, че този принцип на филмовия монтаж се проявява в така характерния за Гео Милев похват на изреждане на множество съществителни, при което перспективата се мултиплицира понякога до изчерпване на смисъла. Той се проявява и на надсинтактично ниво, при свързване на по-големи текстови единици, както е напр. в „Грозни прози" – поредицата от бързо сменящи се картини включва моментни наблюдения на уличното всекидневие, описание на революционните боеве на спартакистите, при което сякаш с окото на кинокамерата разказвачът успява да надникне в таванската стая на слугинята, превръзваща тежко ранения работник, тя включва и памфлет и страстен експресионистичен зов за бунт срещу социалната неправда,

клиника на инвалиди от войната и плакатен призив към цяла Европа. Тази поредица може да се сравни с филмова секвенция, в която чрез бързата смяна на гледните точки възниква сбита, динамична панорама на следвоенен Берлин, в която сглобката на отделните сцени на принципа на монтажа осъществява тяхното релативиране и взаимен коментар.

Въстанието на спартакистите е безспорно тематичен и емоционален връх в „Грозни прози". В текста „Смърт" се цитира вестникарското съобщение „Карл Либкнехт и Роза Люксембург убити при опит за бягство" – без коментар. Лъжовността на това „опосредствувано" възприятие се внушава от завършека на целия цикъл „Разпятие" – визионерния образ на разпнатия Христос, който сред бликналата локва кръв в заснеженото поле спира за миг шейната на забавляващите се офицери. С това водачите на спартакистите са очистени от лъжата на жълтата преса, поставени са наравно с бого-човека, спасителя и мъченика Христос.

В така наречения месиански експресионизъм образът на Христос много често се свързва с образа на новия човек[1] – при Гео Милев той излиза от социално-утопичната рамка на експресионистите и се свързва с реалните събития в Берлин. Доколко това е удачно, се вижда от едно сравнение на Гео-Милевия текст с няколко произведения на изобразителното изкуство, възникнали по същия повод: особено силно впечатление прави графиката на Макс Бекман „Мъченичество" от цикъла „Ад" (Берлин, 1919). Тя показва изнасянето на трупа на Роза Люксембург от берлинския хотел „Еден", където е убита от офицери-мо-

[1] В поемата на Ал. **Блок „**Дванадесетте", която Гео Милев превежда, Христос става водач на червеноармейците.

нархисти. Положението на тялото ѝ очебийно напомня на средновековното изображение „Приковаване на кръста“[1]. Фактите около нейното убийство: трупът ѝ е хвърлен във водата на берлинския Ландверканал и е намерен едва пет месеца по-късно; при погребението на Карл Либкнехт през януари 1919 г. – едно от най-големите политически събития на следвоенните месеци – до него погребват празен ковчег, – тези факти позволяват да говорим за мъченичество и след смъртта!

„Разпятие“ още веднъж показва, колко силно е застъпена християнската иконография в творчеството на богобореца Гео Милев; впрочем в „Грозни прози“ Христос е загатнат на още едно място: в „Зов“, един от най-страстните призивни текстове на Гео Милев, с последния стих „Лазаре, стани!“ се внушава чудотворецът Христос, който съживява мъртвите – тук, за да възкръснат за борба за социална правда. След катастрофата на Първата световна война христологичните символи са сред най-често използваните топоси на европейския модерн; как те се инструментализират при Гео Милев за разобличаване на „голямата лъжа“ на буржоазното общество показват не само „Грозни прози“, но и поемите „Ад“ и „Септември“, а в подкрепа на „Вик за правда“ – антологията на Ъптон Синклер – на страниците на списание „Пламък“ редакторът му открито се позовава на комунистическите идеи на ранното християнство, свързани с толстоизма, който се оказва особено популярен в актуалния идеен дебат на времето[2].

---

[1] Срв. Макс **Бекман:** „Ад“, 1919, л. 3 „Мъченичество“
Карл-**Шмидт-Ротлуф**: Христос, гравюра на дърво, 1918;
Кете **Колвиц:** Паметен лист за Карл Либкнехт, 1919/1920.

[2] Доколко съзвучен е Гео Милев с този дебат показва и една статия от Франц Рихтер **Беренс** под заглавие „Комунизмът е християнство“ в сп. „Акцион“ (февруари 1919 г.). В същото списание

Ако в заключение на нашата тема – между Дойран и Берлин – цитираме д-р Есер, който записва своя пациент Гео Милев като „български лейтенант и писател“, бихме могли да кажем, че лейтенантът е помогнал на писателя, че конфронтацията с най-грозното лице на модерната цивилизация – войната – е ускорило идейно-художественото узряване на твореца на „Септември“. В този смисъл пътят от Дойран през Берлин води към София.

Гео Милев публикува превод на откъс от „Богомилски легенди“ на Николай Райнов като илюстрация на идеите на богомилите, проповядващи „чистото ранно християнство“ в средновековна България („Акцион“, октомври 1918). По-подробно за това срв. статията „Берлинските контакти на Гео Милев“ в настоящия сборник.

БЕРЛИНСКИТЕ КОНТАКТИ НА ГЕО МИЛЕВ

„Щурм“, „Акцион“, „Ноемврийската група“

През 60-те години на миналия век големият библиограф и познавач на експресионизма Паул Рабе публикува многотомна библиография на немския експресионизъм, която даде силен тласък за неговото изследване. Тя документира огромния брой книги, сбирки, поредици, алманаси, списания и показва важната роля на медиите за налагането на новото литературно течение: без дейността на редица ангажирани издатели, които са не просто търговски посредници на книжния пазар, а откриватели на младите автори, техни добри приятели, съветници и поощрители, младата експресионистична литература не би могла да намери онзи обществен резонанс, който ни позволява да говорим за „експресионистично десетилетие“ – от 1910 до 1920 година.

Като се има предвид колко новаторска е тази литература по форма и съдържание, с колко критичен потенциал е заредена тя по отношение на обществения живот в кайзерова Германия, като се има предвид, че това експресионистично десетилетие е белязано със стигмата на Първата световна война, става ясно, че с право може да се говори за издателска стратегия – за умението автори и текстове да се подбират и представят така, че експресионистичната литература и изкуство да придобият опозиционна публичност въпреки всички ограничения и пречки на съществу-

вящия обществен ред – преди всичко на военната цензура, за която ще стане дума по-долу.

Берлин е главният медиен център на експресионизма – тук са съсредоточени редица важни издателства, галерии, театри, клубове и кабарета, които дават подиум на тази литература и изкуство, тук излизат двете водещи списания на експресионизма – „Щурм“ и „Акцион“, оказали толкова силно влияние върху оформянето на Гео Милев като поет, теоретик на модернизма в България и – не на последно място – и като издател.

Озаглавих доклада си „Берлинските контакти на Гео Милев“, имайки предвид преди всичко тези две списания и кръговете около тях, като схващам понятието „контакт“ в по-широк смисъл: не само личните контакти на Гео Милев с хората от кръга на „Щурм“, респ. „Акцион“, но и излъчването, което тези списания и техните издатели упражняват върху мисленето и светоусещането на своите читатели. А Гео Милев още като студент е сред техните най-ревностни читатели – броевете на „Щурм“ и „Акцион“ го съпровождат до края на живота му, особено силна е рецепцията, естествено, по време на престоя му в Берлин през 1918/19 г., когато той има лични контакти с двете издателства и успява дори да сътрудничи в „Акцион“, а при конципирането и оформлението на „Везни“ и по-късно на „Пламък“ двете немски списания са негови водещи образци.

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

Издателството на А. Р. Майер е малко, то издава предимно лирика и е забележително с формата на нейното разпространение: поредицата „Lyrische Flugblätter“ („Лирични хвърчащи листове“) – малки книжки с обем 10–15 страници, тираж около 500 екз., от тях 10 на луксозна хартия с автограф, на очудващо ниска цена: 30 пфенига, от 1914 г. – 50 пфенига броя, с разнообразно графично оформление, що се отнася до печат и илюстрации. Тази поредица съществува от 1908 г., но от 1910–1912 г. издателят я поставя изцяло в служба на ранната експресионистична литература и става откривател на мнозина млади експресионистични автори. Неговото най-голямо откритие е Готфрид Бен със стихосбирката му „Morgue“ („Морга“), която Майер издава за първи път през 1912 г. Този малък „лиричен хвърчащ лист“ има въздействието на експлозия: автор и издател предлагат на публиката нещо нечувано дотогава в Германия – стихове за посещение в моргата и описание на разядени от болестта трупове. Две години по-късно стиховете от фронта ще описват разкъсани от гранатите трупове – в този смисъл стихосбирката на Бен предусеща голямата катастрофа. Сред другите автори на експресионизма, публикувани в поредицата „Лирични хвърчащи листове“, са Елзе Ласкер-Шюлер, Паул Цех, Рудолф Леонхард, Алфред Лихтенщайн, Ернст Вилхелм Лотц, Иван Гол, Георг Хайм. В издателството на А. Р. Майер за първи път в Германия още през 1912 г. излизат в немски превод такива текстове на европейския литературен авангард като „Футуристични стихове“ на Маринети и „Зона“ на Аполинер. Ернст Роволт, издателят на легендарната стихосбирка на експресионизма „Menschheitsdämmerung“ („Залезът на човечеството“), с благодарност си спомня за откривателството на Майер в неговата поредица „Лирични хвърчащи листове“, послужили за основа при подбора на представителните експресионистични автори в стихосбирката.

Литературната наука познава жанра „Flugblatt“ или „Flugschrift“, на български обикновено превеждани с „позив“ или „листовка“, „хвърчащ лист“ е буквалният превод от немски. Този жанр се явява в политически нажежени епохи като напр. Реформацията и Селската война в Германия или по време на революции и войни и има изявен пропаганден характер. Не за този жанр става дума при „Лирични хвърчащи листове“ на А. Р. Майер, а по-скоро за много удачно намерена форма за разпространение на нова и често пъти новаторска поезия, която иначе много трудно би си пробила път на книжния пазар. Съвременната критика оценява положително тази поредица както от гледна точка на книгоиздаването, така и от гледна точка на читателите: малкият и ограничен формат снижава търговския риск на издателя и му дава възможност да открие бъдещите таланти сред начинаещите автори, да намери „златните зърна“ сред множеството ръкописи, а за читателите този формат най-добре отговаря на ускорения жизнен ритъм на модерния човек – в зората на индустриалната епоха не дебелата книга, а „хвърчащият лист“ с неговата лекота, мимолетност, бързина и призивност е адекватният носител на информация.

Гео Милев въвежда „лиричния хвърчащ лист“ в българската литература, за да представи образци на модерната европейска поезия – мисля, че може да се говори за заимстване от практиката на берлинския издател, още повече, че той не е непознат за него: в архива на Гео Милев се намира ръкописът на неговия превод на стихотворение от Алфред Рихард Майер под заглавие „Музика над Фландрия – футуристична поема“.

Мотивите, целите, очакванията на Гео Милев при издаването на тези „Лирични хвърчащи листове“ са формулирани от него в кратката уводна бележка „Вместо увод“. Характеристиката на българската културна ситуация в на-

чалото на 1915 г., направена тук, звучи толкова актуално, че ще си позволя да цитирам един по-дълъг откъс от нея; трябва да имаме предвид и обстоятелствата от неговата биография по това време: Гео Милев е прекосил Европа, от Лайпциг отива в Лондон, където се среща с пребиваващия там бежанец Емил Верхарн, силно разочарован е от факта, че неговият кумир Рихард Демел е отишъл доброволец на фронта, за да воюва срещу родината на Верхарн, а на връщане от Лондон е арестуван в Хамбург с абсурдното подозрение, че е британски шпионин.

Цитат: „Тия лирични листове се явяват с нарочна умисъл тъкмо в днешни дни, когато никой не се интересува не само от лирика, но въобще от всичко онова, което стои отвън прага на днешния ден – гибелен и тъмен ден на падения... Тия лирични листове ще имат и една по-реална тенденция: именно – днес, когато става дума за политическото българско неравновесие сред водовърта на външни влияния – в очите ни се набива едновременно и въпросът за нашето културно клатушкане между ветровете на чуждите култури, нахълтали от десетина години насам тъй бурно и безразборно у нас: нашите лирични листове ще могат да спомогнат донякъде за ликвидирането на този въпрос – въпроса за нашето и чуждото, като му поставят една удивителна на края в знак на удивление... Но това, което са и могат да бъдат настоящите доста особени хвърчащи листове – независимо от своя ден – то е: **Лирични хвърчащи листове**, т. е. зов за една бъдна **лирична** „преоценка на всички ценности“ в българската литература: „Umwertung aller Werte“ според израза на Ницше...“[1]

В тази уводна бележка само с няколко щрихи са ясно

[1] **Милев,** Гео: Вместо увод. В: Гео Милев, Съчинения в три тома, София, 1976, т. 2, стр. 67–68.

очертани естетическите и гражданските позиции на 20-годишния Гео Милев. Той ратува за модерната поезия именно защото тя е против реалността – тъмна, сурова, убийствена. Той съзнава, че броят на нейните привърженици е ограничен, не само в България, но и в другите европейски страни – затова избира формàта на „Лирични хвърчащи листове“ за нейното популяризиране в България. Но за него българската култура винаги е била европейска култура и въпросът за чуждо и наше в този смисъл не стои – чрез художествения превод стиховете на Маларме, Верлен, Демел, Верхарн и Ницше стават част от българското литературно пространство, където афинитетът към тях е подготвен от българските символисти. Не случайно всеки от петте „Лирични хвърчащи листове“ е посветен съответно на петима български поети: Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Теодор Траянов, Людмил Стоянов и Николай Райнов.

И още нещо оправдава въвеждането на формàта „хвърчащ лист“ – новаторството на подбраните текстове. Гео Милев напълно съзнава, че представяйки ги като образци за новата българска поезия, той така да се каже вдига летвата много високо – затова и определя „лиричния хвърчащ лист“ като „зов за една бъдна лирична преоценка на всички ценности“ в българската литература. Студентът от Лайпциг, който в своя бележник се подписва като „ein bulgarischer Weltbürger“[1], проявява с широк замах своя европеизъм и космополитизъм в стремежа си да обнови българската литература – с девиза на Ницше „Umwertung aller Werte“[2], разтърсил немското културно пространство в края на XIX век, с формàта на Алфред Рихард Майер, който

[1] Ein bulgarischer Weltbürger – един български гражданин на света.

[2] Umwertung aller Werte – преоценка на всички ценности.

гарантира успеха на младото експресионистично поколение, с образци от най-модерната западноевропейска поезия Гео Милев по примера на Пенчо Славейков си поставя за цел да промени чрез лирика вкусовете и интересите на българския читател – и то в началото на Първата световна война, когато бесен национализъм и шовинизъм замъгляват умовете на мнозина представители на европейския културен елит.

На този европеизъм на Гео-Милевите „Хвърчащи листове“ обръща внимание Людмил Стоянов във възпоменателния сборник по случай 10-годишнината от смъртта на поета: „Лирични хвърчащи листове“ бяха отговор на популярния тогава [1915 г.] погромен марш „Съюзници-разбойници“ – пише Людмил Стоянов[1].

Безкомпромисното отричане на всякакъв национализъм и фалшиво патриотарство е характерно за целия творчески път на Гео Милев – от „Литературно-художествени писма от Германия“[2] до „Пламък“ и поемата „Септември“, – а травмата на войната особено осезателно показва, че „отечеството е химера“ в служба на „грубата сила на Ахил“.

Тази идейна позиция сродява Гео Милев с Франц Пфемферт – една от най-ярките личности сред големите публицисти и издатели на Германия през първата половина на XX век. В годините преди и по време на Първата световна война неговото списание „Акцион“ е една от най-ярките

---

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

[2] Срв. тук първата статия „Хауптмановото „Тържествено представление“ и неговият бойкот“, където Гео Милев много проницателно характеризира заразената от шовинизъм атмосфера в културния живот на Германия една година преди избухването на Първата световна война. В: Гео Милев. Съчинения в пет тома, т. 2, стр. 21–24.

трибуни на експресионизма. За разлика от „Щурм“, който пропагандира преди всичко новото изкуство и литература, „Акцион“ се намесва и в политическия дебат от леви позиции и обединява в кръга на сътрудниците си поети, публицисти и художници с голямата цел да се постигне тясна връзка между култура и политика.

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

и за обвързването им с конкретните обществено-политически условия.

Още от самото начало на своята публицистична дейност Пфемферт разобличава национализма във всичките му форми и изяви и прозира идеологическата му връзка с буржоазните авторитети: в противовес на проповядваната от тях любов към отечеството той пледира за „честта на безотечествеността". Не националното чувство, което не може да се легитимира без вражески имидж, а честта да нямаш отечество, е пътят към общочовешки мир и култура. Тази негова статия, публикувана още през втората годишнина на „Акцион" предугажда с голяма прозорливост пагубната роля на националистическата пропаганда в кайзерова Германия за подготовката на Първата световна война, показва функцията на медиите и корумпирания от тях език в служба на тази пропаганда.

И през следващите години критиката на национализма и милитаризма остава в центъра на неговите публикации. Това не е така лесно поради строгата военна цензура, която се въвежда още в началото на войната. За да се гарантира вътрешнополитическата сплотеност на немския народ, в името на победата се издига паролата „Burgfrieden!" – „Мир в крепостта!": всички политически партии се договарят да поддържат курса на правителството и да оставят на заден план всякакви междупартийни дрязги до края на войната. Това въздържание важи с особена сила за пресата, чиито актуални публикации са под специалния контрол на военното министерство. В тези условия много от ляво ориентираните списания са спрени – интересно е тук да се обърне внимание на умелата стратегия на Франц Пфемферт, с която той успява да осигури излизането на „Акцион" и по време на войната, като симулира аполитичност. Ето някои от неговите ходове за заобикаляне на военната цензура:

Още в първите месеци на войната сред загиналите на фронта са и писатели и художници, близки на кръга „Акцион“; поместените за тях некролози в „Акцион“ представляват със своята форма скрита критика на милитаризма – те са формулирани не с обичайния за официозната преса бомбастичен патос за „геройска смърт на бойното поле“, в „Акцион“ се говори просто за „убити на фронта“, вместо военните чинове на загиналите се упоменава националната им принадлежност, вместо военните заслуги – мястото на смъртта, а в поместения некролог за френския поет Шарл Пеги, войник от противниковата страна, се чества паметта на „един голям поет, свободолюбец и приятел на всички народи“.

Пфемферт посвещава отделни броеве на своето списание на национални литератури от „другата, вражеската страна“, т. е. на френската, руската, английската и белгийската литература. Тези броеве на „Акцион“ представят литературите на европейските страни от позициите на интернационализма в една заслепена от омраза и шовинизъм Германия, а броят, посветен на немската литература, се открива с думите на най-големия европеец сред съвременните немски писатели: с увода на Хайнрих Ман към неговото есе за Емил Зола.

Когато в последните месеци на войната предстоящият крах на кайзерова Германия става все по-очевиден, Пфемферт става по-директен: той посвещава един брой на „Акцион“ на 100-годишнината от рождението на Карл Маркс (през май 1918) с откъси от „Комунистически манифест“ и други произведения на Маркс, с отделна редакционна статия-анализ на кризата на съвременното общество, което от гледна на марксизма се третира само като исторически преходен стадий към назряващата революция.

Същата интелигентна стратегия, която осигурява осо-

беното място на списание „Акцион“ в годините на Първата световна война, се проявява и по отношение на художествената литература: от октомври 1914 Пфемферт въвежда рубриката „Verse vom Schlachtfeld“ („Стихове от бойното поле“), в която помества стихотворения, написани от перспективата на участници във войната, от перспективата на окопите и лазаретите. Не храброст и героични подвизи, а лишения, осакатяване и смърт определят облика на войната в тези стихотворения – поднесени от Пфемферт в съответен контекст, съпроводени с коментар и графика, тези стихове от бойното поле демитологизират войната, казват истината за нея, разобличават апологетската военна лирика и нейните героично-романтични клишета.

За демаскиране на медиите Пфемферт използва и публицистични средства: широка известност има неговата рубрика „Ich schneide die Zeit aus“ („Изрязвам времето“), която чрез цитати и монтаж на изрезки от вестниците, на плакати, обяви и други актуални документи показва общата промилитаристична тенденция на целия обществен живот в Германия, благословена от страна на голяма част от немския културен елит и намираща най-пряко отражение в корумпираността на езика. В тези рубрики липсва коментар, но цитираните текстове чрез техния монтаж се коментират сами и най-убедително разкриват истината. Тази публицистична стратегия позволява на Пфемферт да отстоява своите политически убеждения в най-трудните условия на военната цензура и да направи от списание „Акцион“ инструмент в защита на най-висшите ценности на европейската култура.

Критиката на милитаризма на страниците на списанието е подкрепена от засилена дейност на издателство „Акцион“ и откриване на книжарница под същото име. От 1916 г. Пфемферт издава политическа и художествена литература в няколко поредици („Aktionsbücher der Äternisten“, „Der rote

32 Titelblatt der *Aktion* VIII/21/22 (1918) mit dem Linolschnitt *Bunt* von Stanislaw Kubicki, 1918

In dem Linolschnitt auf der Sondernummer der *Aktion*, die der polnischen Expressionistengruppe *Bunt* [*Revolte*] gewidmet war, ist die Metapher des nun von vorne gezeigten Ruderers zu entschlüsseln. Er gewinnt hier die Identität des Rebellen, der mit einem Schrei auf den Lippen gegen den Strom schwimmt.

Корица на списание „Акцион"

Hahn“, „Politische Aktionsbibliothek“), където излизат както текстове на немските експресионисти, така и преводи на френски и руски автори.

Не на последно място трябва да споменем и книжарница „Акцион“ с галерия, открита през ноември 1917 и ръководена от жената на Пфемферт Александра Рам. Тя е негов най-добър помощник в редакцията на „Акцион“, преводачка на художествена и полититческа литература от руски[1], организаторка на легендарните „революционни балове“ на „Акцион“ (в довоенните години едно от ярките събития в живота на берлинската авангардна бохема). Александра Рам е душата на книжарницата, където често се отбиват пътуващи и живеещи в Берлин руски интелектуалци. В тази книжарница се продават освен изданията на „Акцион“ книги на теоретици на социализма, психоаналитична литература, широко е застъпена руската белетристика. Тя служи по-скоро като клуб за срещи на единомислещи интелектуалци, отколкото като търговско предприятие. От декември 1917 до октомври 1918 Александра Рам урежда изложби, на които между другото се показват картини на Ото Фройндлих, Карл Шмидт-Ротлуф, Егон Шиле и Хайнрих Рихтер-Берлин, както и една колективна изложба на полската авангардна група „Bunt“.

Тук намираме и следите на Гео Милев. Ето какво пише в спомените си художникът Хайнрих Рихтер-Берлин, близък приятел и сътрудник на Пфемферт: „В края на Първата световна война „Акцион“ откри книжарница на Кайзералее, към която имаше и малка галерия. Там се срещахме обикновено вечер към 7... На тези непринудени срещи и разговори идваха приятели от цял свят. Така продадох ед-

[1] Александра Рам превежда на немски между другото и труда на Троцки „История на руската революция“.

на картина за Токио и една за София. Едната картина с размери 1,80 х 1,10 м беше моята „Акробатка“, не мога да си спомня, дали тя замина за Токио или за София“[1].

Запазеното в архива на Гео Милев писмо от художника потвърждава покупката на същата картина, която наистина е пристигнала в София и вероятно е била показана на уредената от Гео Милев частна изложба в дома му, но за съжаление по-късно е загубена.

Полската авангардна група „Bunt“ („Бунт“), действаща в Познан през 1918–1922, обединява художници и писатели от кръга на списание „Zdrój“ („Извор“), един от най-важните форуми на модернизма в Полша след Първата световна война: Stanisław Kubicki, (Станислав Кубицки), Jerzy Hulewicz (Йержи Хулевич), Wladisław Skotarek (Владислав Скотарек), August Zamoyski (Август Замойски) и др. Централна фигура сред тях е Станислав Кубицки (1889–1943) – художник, поет, философ, публицист, водещ представител на експресионистичното и абстрактното изкуство в Полша, тясно свързан с Берлин и берлинския модерн[2]. Възникнала под влияние и в сътрудничество с берлинските списания „Щурм“ и „Акцион“, познанската експресионистична група е представителна за немско-полския културен обмен през

[1] Heinrich **Richter-Berlin**. In: Kunstblätter der Galerie Nierendorf, Nr. 12, Berlin, 1974, S. 10. Хайнрих Рихтер-Берлин (1884–1981), берлински художник, експресионист, сътрудник на „Щурм“ и „Акцион“; по време на Първата световна война летец на македонския фронт: много от неговите скици от Македония са публикувани по-късно на страниците на „Акцион“. През юли-август 1918 в галерия „Акцион“ е организирана самостоятелна изложба на негови картини, която Гео Милев вероятно е посетил. При избухване на Ноемврийската революция в Берлин Хайнрих Рихтер-Берлин е сред основателите на „Ноемврийската група“.

[2] Кубицки е единственият представител на „Бунт“, който участва в изложба на галерия „Щурм“ (1920).

BUNT

WYSTAWA
EKSPRESJONISTÓW

MALARSTWO • RZEŹBA
GRAFIKA

POZNAŃ UL. BERLIŃSKA 10
OD 1. DO 30. KWIETNIA 1918
OTWARTE OD 10. DO 5. GODZ.

38 Plakat der ersten Ausstellung der *Buni*-Gruppe mit der Reproduktion des Linolschnitts von Stanislaw Kubicki *Turmbau zu Babel II*, polnische Fassung, 1918

Плакат за изложба на експресионисти от полската група „Бунт“

първата четвърт на XX век[1] и има особено силен резонанс около края на Първата световна война. Още с първата си изложба в Познан през април 1918 „Бунт“ провокира и се налага като символ на новото изкуство; разтърсващото въздействие на тази познанска изложба известният изкуствовед и съвременник на „Бунт“ Зенон Косидовски характеризира като „избухването на бомба“ в заспалата самодоволна атмосфера на буржоазния Познан. „Градът привлече за кратко време вниманието на цяла Полша върху себе си, „ пише той, „така че дори художници от Вилна и Лемберг, от Варшава и Краков тръгнаха насам като на поклонение към Мека“[2].

Избрани картини от тази изложба са представени в галерията на „Акцион“ месец по-късно през юни 1918, през същата година на художници от групата „Бунт“ Пфемферт посвещава още три изложби и публикува техни репродукции в няколко книжки на своето списание – освен в специалния брой 21/22, който помества и лирика, и програмни текстове на познанските експресионисти, техни графики илюстрират още 6 книжки на „Акцион“ през 1918; очевидно е и излъчването на „Акцион“, що се отнася до облика и художествената практика на „Zdrój“, което чрез издателска дейност, изложби и литературни четения пропагандира новото изкуство в сложната многонационална ситуация на Познан в края на войната.

---

[1] Тук трябва да се отбележи, че Познан и голяма част от днешна Западна Полша още от третото деление на Полша през 1795 г. е под управлението на Прусия; самостоятелна полска държава се образува едва след края на Първата световна война. Това обяснява както смесения немско-полски характер на града и областта в демографско и културно отношение, така и силното излъчване на Берлин като най-близък център.

[2] Цит. по статията на Lidia **Głuchowska**: Avantgarde: Poznań – Berlin. In: Wir Berliner. Geschichte einer deutsch-polnischen Nachbarschaft. Hrsg. von Robert Traba. Berlin 2009, S. 172.

Взаимният обмен между Берлин и Познан стои под знака на последователно застъпвания от Пфемферт интернационализъм и може да се каже, че в Берлин и чрез трансмисията на „Акцион“ Гео Милев влиза в допир с полския вариант на експресионизма; а че той съзнателно го реципира и взема отношение към него, за това очевидно свидетелства неговото стихотворение „Meine Seele“; един стих в него гласи:

„Meine Seele ist Bunt und Pogrom“ („Душата ми е бунт и погром“).

Много интересно тук е значението на думата „Bunt“ и нейната етимология: в полски тя е заемка от немски, произлиза от немското „Bund“ (съюз, сдружение), което под влияние на еврейския диалект идиш фонетично се променя в „Bunt“ и в полски придобива ново значение: „тайна организация“, „съпротива“, „бунт“; с това значение тя фигурира като заемка и в руски, и български. В немския контекст на Гео-Милевото стихотворение, в цитирания по-горе стих явно се касае за полската дума „bunt“, респ. „Bunt“ с главна буква, което визира името на авангардната познанска група, име-програма: бунт против старото и консервативно изкуство; подобно на берлинските „Щурм“ и „Акцион“ собственото и нарицателното име се сливат в един естетически символ.

Лирическият герой на Гео Милев изцяло се идентифицира с „Бунт“ – той „от душа“ се бунтува срещу ужасяващата действителност на своето време, в която наред с пораженията на войната намират място и погромите над полските евреи, той се солидаризира с „бунтарските“ художници от Познан в името на изграждането на един нов свят и ново изкуство[1]. Едно статистическо изследване на

[1] Мисли на Станислав **Кубицки** Гео Милев цитира в сп. „Пламък“, II, 1, 1925.

лексиката на Гео-Милевата поезия сигурно би показало високата честотна употреба на думата „бунт“ – най-адекватен езиков израз на неговия темперамент!

Връзката с „Бунт“, осъществена чрез „Акцион“, подчертава още веднъж европейския, международен характер на културния обмен в Берлин; благодарение на активността на Гео Милев в този културен обмен не липсва и българският глас. По същото време, през октомври 1918 г., Гео Милев публикува в списание „Акцион“ своя превод на откъс от „Богомилски легенди“ на Николай Райнов[1] – както личи от уводната му бележка явно с желанието да представи българско участие в актуалния идеен дебат за пацифизма, в който важна роля играят и идеите на Толстой и толстоизмът: издигайки етическите принципи на ранното християнство като единствена алтернатива на антихуманните тенденции на модерната цивилизация, Толстой с огромния си авторитет още от началото на века предизвиква оживена дискусия сред интелектуалните среди в Германия, които поляризира като опонент на философията на Ницше. Неговото влияние се засилва още повече по време на Първата световна война, която довежда да пълен крах на моралните ценности и поставя под въпрос основните институции на обществото: толстоистките идеи за ненасилие и непротивене на злото, християнско братство и морално самоусъвършенстване, отричане на армията, държавата и църквата – тези идеи формулират най-дълбоката криза на християнската култура в началото на XX век, и Толстой, „графът в селска рубашка“, който се стреми последователно да ги осъществи в собствения си живот, се явява като последния християнски пророк и внушава рес-

[1] „Bogomilische Legenden“ von Nicolai **Rainov** (Übersetzt von G. M.) In.: Aktion, VIII, H. 39/40, Oktober 1918, Sp. 499–502; втори откъс в: Aktion, IX, H.51/52, Dezember 1919, Sp. 833.

пект дори на своите критици; в актуалния идеен дебат той е авторитетна величина. „Акцион“ е само едно от редица немски културно-политически списания, в които идеите на пацифизма и социалното преустройство се дискутират в тясна връзка с толстоистките идеи[1].

С избора на текст за българските богомили Гео Милев се вписва много добре в този дебат: характеристиката на богомилите, която той дава в уводната си бележка, ги представя като сродни на съвременните анархосоциалисти: богомилите били „мощна секта, или по-скоро едно отчасти религиозно-мистично, отчасти социално-политическо течение“, действащо в България от IX до XV век; „техните идеи по отношение на религията били насочени против официалната църква, те проповядвали чистото ранно християнство, както в наши дни напр. Толстой“; в социално-политическия живот „богомилите били отявлени противници на феодалната държава, нещо повече: абсолютни анархисти“. За Гео Милев те са носители на голям революционен потенциал, който действа в цяла Европа: бягайки от политическите преследвания в България, те достигнали до „Швейцария и Южна Франция, където посели семената на по-късната Реформация, но били много по-радикални от Реформаторите“.

Богомилските легенди, които трябва да илюстрират светогледа и дейността на богомилите, се предлагат частично в модерна обработка от българския поет Николай Райнов[2], издателство „Акцион“ възнамерява – явно по предложение на Гео Милев – да издаде в немски превод цялата

---

[1] Тази популярност на Толстой обяснява вероятно и именния цитат в стихотворението „Meine Seele“: „Meine Seele ist eine hohe Lohe,/drin die Augen Tolstois mit durchstechendem Blick.“(Душата ми е висок пламък,/ в него очите на Толстой с пронизващ поглед.“)

[2] **Райнов,** Николай: Богомилски легенди. I изд. София 1912; II,

книга. Трябва да признаем, че откъсите от книгата на Н. Райнов, публикувани от Гео Милев в списание „Акцион“, не оправдават очакванията, които събужда неговата уводна бележка (поне от гледна точка на съвременния читател): мистичната иносказателност и екзотичност на стила на Николай Райнов не съответстват на образа на богомилите, скициран от Гео Милев – може би един пример за превращенията на българския модернизъм?

Величавата фигура на Толстой който като „някакъв модерен Моисей“ осенява началото на 20-ти век, занимава Гео Милев и в периода на списание „Пламък“, когато след революционната вълна в цяла Европа въпросът за насилието се поставя с особена острота. Според Гео Милев „Толстой е стихийно проявление на индивидуалистично-анархическия славянски дух. Неговата философия е расова философия на славянския гений“. Той намира опора в народа, в милионната мужишка маса. Динамическият елемент на тази философия е протестът – протестът на неспокойния славянски дух, но той се затваря в личното съзерцание и противоречието е дадено – решителната крачка остава ненаправена, протестът не преминава в дело. В евангелието Толстой намери формулата на тоя пасивен протест – *непротивене на злото с насилие*. В статията си „Толстой“, в която Гео Милев прави обзорен преглед на новоизлезлите книги за Толстой от Максим Горки, Плеханов, Ромен Ролан и други, той защитава големия руски писател и културната политика на Съветска Русия и оценява Толстой като предтеча на руската революция, макар той да отрича методите на революцията. Гео Милев защитава Толстой от контрареволюционните упреци на Плеханов като интерпретира

променено изд. 1918. Заявеното намерение за издадване на книгата на немски в „Акцион“ не е осъществено.

пацифизма на руския писател като борбен пацифизъм. Толстой препоръчва „борбата с идеи“ обаче всяка борба е насилие и с аргумента на Ернст Толер „Борба чрез дух е също тъй насилие“. Гео Милев придърпва Толстой на страната на руската революция – „сам Толстой цял живот води борба с всичкия жар на духа си – един дух с едрокалибрено насилие: всяка негова книга – насилие“[1].

Интернационализъм и плурализъм като съществени черти на модерното изкуство определят и позициите на списание „Дер Щурм“; когато на 3 март 1910 излиза първият му брой с внушителния тираж от 30,000 екземпляра, във вестников формат на 8 страници и цена 10 пфенига, то се представя като „нов седмичник за култура и изкуство“ и отначало слага акцента преди всичко върху най-новата немска литература, но бързо става трибуна на международния художествен авангард и запълва една ниша в панорамата на берлинските медии като орган на новите течения в изобразителното изкуство: на кубизма във Франция, на италианския футуризъм, на кубо-футуризма в Русия и на немския експресионизъм. Неговият издател Херварт Валден подчертава общото във възникването на тези течения: всички те отстояват автономността на изкуството спрямо реалната действителност и търсят нова, по-абстрактна форма за изява на неговите вътрешни закони. Валден ги обединява под общото название „експресионизъм“: „Експресионизъм. Обратът в изкуството“ е и заглавието на една от неговите най-важни програмни публикации, която намира място във „Везни“ и на която Гео Милев се позовава, определяйки разширяването на понятието „експресионизъм“ като синоним на модерното изкуство.

---

[1] **Гео Милев** съчинения в пет тома, том трети, стр. 296.

На страниците на „Щурм“ се избистрят не само естетическите принципи на модернизма, обликът на списанието се определя от стремежа на Валден към синтезирано представяне на различните видове изкуство – проза, лирика, изобразително изкуство: в така нареченото експресионистично десетилетие в „Щурм“ публикуват толкова различни писатели като Елзе Ласкер-Шюлер, Алфред Дьоблин, Рудолф Блюмнер, Блез Сандрар, Рихард Демел, Алфред Еренщайн, Карл Краус, Август Щрам, Лотар Шрайер, Курт Швитерс и др. и, разбира се, самият Херварт Валден, чиято критична публицистика от самото начало води безкомпромисна борба срещу господстващата консервативна естетика.

Между 1910 и 1913 в „Щурм“ излизат най-важните теоретични статии на Кандински, Маринети, Аполинер, Леже. Още първите броеве на списанието са илюстрирани с рисунки на Оскар Кокошка, който дълги години остава близък сътрудник на Валден. Художниците на експресионистичната група „Ди брюке“, чиито гравюри на дърво в началото определят графичния облик на „Щурм“ (с най-виден представител Ернст Лудвиг Кирхнер), скоро биват изместени от по-абстрактните експресионисти на „Синия конник“, от италиански футуристи и френски кубисти. Още със започващата галеристка дейност на Валден през 1912 става ясна ориентацията на „Щурм“ към течения, склонни към абстракция в изкуството, много бързо се извършва преходът от литературна публицистика към пропагандиране, представяне и разпространение на модерното изобразително изкуство.

От пролетта на 1912 до началото на Първата световна война Валден организира в Берлин изложби на всички водещи представители на експресионизма, кубизма и футуризма, особено важна сред тях е първата самостоятелна изложба на Кандински в Берлин през октомври 1912, по

повод на която списание „Щурм“ разгръща блестяща кампания в защита на абстрактното изкуство.

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

Постепенно „Щурм“ от списание се превръща в цяла институция, чиято движеща сила е Валден, и неговата голяма заслуга за ранния модерн е, че той успява да намери редица нови форми за неговото пропагандиране: наред с изложбите в галерия „Щурм“ и неговата частна сбирка – книгоиздателство, театрална сцена и школа и така наречените „Sturm-Abende“ – литературно-музикални вечери: всички те са форми на алтернативна художествена практика, които взаимно се подкрепят и допълват, обединени под името-символ „Щурм“. Националното и интернационално присъствие на институцията „Щурм“ се осъществява чрез широка комуникативна мрежа, важна роля играят в това отношение и организираните още от самото начало пътуващи изложби в страната и чужбина, които пропагандират модерното изкуство в най-големите градове на Германия и Европа и стигат дори до Токио.

Тази неуморна дейност на Валден, проникната от духа на интернационализъм и космополитизъм, претърпява тежък удар в условията на Първата световна война, която води

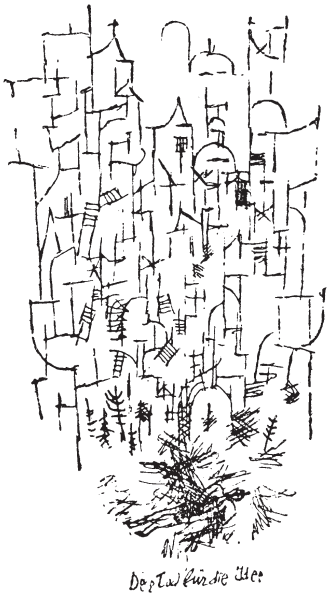
Репродукции, поместени в сп. „Везни“ и в алманах „Везни“, София, 1919–1923 г.

Фр. Мазерел. Верхарн

Оскар Кокошка. Херварт Валден

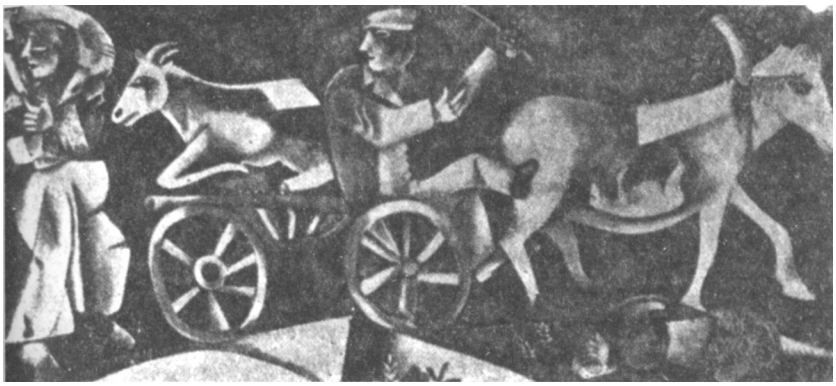
Оскар Кокошка. Рихард Демел

Якоба Ван Хемскерк.
Дърво – гравюра



Паул Клее. Смърт за Идеята

Марк Шагал. На Русия, на магаретата и на другите



Марк Шагал. Продавач на животни

Анри Рама. Звънарят

до прекъсване на изградените международни контакти и изправя европейските народи един срещу друг. Учудващо е, че и в тези условия Валден отстоява своята интернационална концепция, и успява да организира изложби – поне в неутралните скандинавски страни и Швейцария: благодарение на една стратегия, която му позволява да лавира политически в името на своите естетически принципи.

Поради доминиращата роля на изобразителното изкуство в дейността на Валден някак си на заден план остава неговата заслуга за изработването на една характерна за „Щурм“ поетика, неделимо свързана с творчеството на Август Щрам. Търсенията на Щрам на един поетичен език, който оптимално да отговаря на симултанността на възприятията, да се абстрахира от повърхността на явленията и последователността във времето, го доближават до проблемите на модерното изкуство. Не случайно поетичната теория на „Щурм“ се обобщава на немски под названието „Wortkunst“ – словесно изкуство. По аналогия с изобразителното изкуство словесно изкуство означава възвръщане към основните съотношения на елементите на словото: смисъл, звук и интонация, а то предполага разбиване на традиционния синтаксис и традиционното словообразуване, освобождаване на думата от темпоралните и каузални вериги на логиката, оголване на нейния корен, който със своето звучене става директен носител на вътрешното преживяване: това води до словотворчество и нова граматика, до радикално скъсяване на изречението и стиха и концентрация върху отделната дума за изтръгване на максимална изразителност. Това определя отношението на Щрам към езика като към материал, който трябва да се обработи, както скулпторът обработва мрамора – с тази чудесна метафора неговият приятел и събрат по съдба Франц Марк (като Щрам жертва на войната) характеризи-

ра стихотворенията на Щрам. Трактовката на езика като материал е логичната реакция на неговото манипулиране за целите на военната пропаганда, която именно в годините на Първата световна война корумпира езика и медиите по невиждан дотогава начин. Истинността на литературата се гарантира не от нейната референциалност (действителността на бойните полета не подлежи на описание!), а от нейната абстрахираща езикова конструираност – отличителен белег на стихотворенията на Август Щрам.

Теорията на словесното изкуство се формулира на основата на тези стихотворения, които са негова парадигма. Написани са за учудващо краткия период от година и половина (април 1914 – септември 1915), жестокият катализатор на това творчество е преживяването на нечуваната бруталност на войната, за което свидетелстват писмата на Щрам до Валден. Интензивното общуване между двамата дава силен тласък за развитието на това словесно изкуство, документрано на страниците на списание „Щурм“ – почти всеки брой между 1914 и края на 1915 помества стихове на Щрам; последната му стихосбирка под заглавие „Tropfblut“ („Капеща кръв“), най-доброто постижение на автора, що се отнася до сгъстеност и изразителност на езика, излиза посмъртно в редакцията на Валден.

Безспорно е влиянието на два основни теоретични текста за модерното изкуство върху поетиката на Щрам: „Футуристичен манифест“ на Маринети и „За духовното в изкуството“ на Кандински. Стремежът за връщане към основните елементи („линия и цвят“ в изкуството „слово и ритъм“ в поезията) не е просто подчертан аналитичен момент в естетиката, той е по-скоро разрушаване, пречистване на формата; връщането към звуковата стойност на словото не е абстракция, а освобождаване на формалните компоненти от историческите напластявания. В този сми-

сăл Кандински изисква от новото изкуство да замени композицията на съставните елементи с конструкция, а словото за него е „вътрешно звучене“, което поетът може и трябва да освободи от „случайно прикачения му смисъл“.

На актуализирането на това вътрешно звучене на поетичното слово чрез произнасяне, четене на глас, рецитиране Валден посвещава своите музикално-литературни вечери, които от септември 1916, когато се е състояла възпоменателната вечер за Август Щрам, се провеждат през всеки зимен сезон в галерия „Щурм“. Главно действащо лице в тях е Рудолф Блюмнер – отличен рецитатор, може би най-добрият изпълнител на експресионистична поезия, близък приятел и съратник на Валден. Той работи и като артист в театъра на Райнхард, преподава рецитация в театралната школа на „Щурм“ и взема отношение към теорията на рецитаторското изкуство: за него словото е преди всичко съчетание от тонове, което изисква неговото музикално третиране.

Блюмнер е натоварен между другото и с административното ръководство нв издателството, затова деловите писма, които Гео Милев разменя с редакцията на „Щурм“ във връзка с набиране на абонати в България, са подписани от Рудолф Блюмнер.

Една малка следа за посещението на Гео Милев в галерия „Щурм“ е неговият подпис в книгата за гости на Нел Валден – датата е 20 юни 1918.

За нас много по-важни и по-очебийни са връзките между словесното изкуство на „Щурм“ и естетиката на Гео Милев, които проличават на много места в неговите теоретични и критични статии, както и в неговата поезия. Показателна е напр. статията „Против реализма“, публикувана през 1919 г., където, позовавайки се на Маларме, Гео Милев посочва

като основен принцип на модерната, антиреалистична поезия метода на „сюгжестирането“:

„Казвам едно, а то значи друго: нанизвам думи без видима логична връзка помежду им, думи, които чрез своя елементарен смисъл и своята музика изобразяват една космическа идея или емоция...“, пише Гео Милев, „... Това изкуство действува само чрез словесен звук... Това изкуство... няма нищо общо с повърхностната действителност...“[1] Статията е забележителна и с широтата на естетическите прозрения на нейния автор: подобно на Херварт Валден той вижда общото в естетиката на модерното изобразително изкуство и литература – внушаване на познание за дълбинните закони на действителността, а не за нейната повърхност.

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

Въпреки изявеното си медийно присъствие по време на така нареченото „експресионистично десетилетие“ литературата и изкуството на експресионизма остават в авангардна позиция. В кайзерова Германия те са достояние на малцина и не достигат масовата култура, а военните условия още повече ограничават кръга на тяхното въздейст-

[1] **Милев,** Гео: Против реализма. В: Гео Милев. Съчинения в пет тома, т. 2., стр. 98. Пример за това словесно „сюгжестиране“ са и двата превода на стихотворения на А. Щрам, които Гео Милев публикува в списание „Crescendo“ (кн. 3/4, 1922, с. 5).

вие. Едва Ноемврийската революция създава предпоставките и издига искането за демократизиране на изкуството, за превръщането му от елитарно в изкуство за народа, за довеждането на неговите шедьоври до широките народни маси, за пречистване и превъзпитание на техните естетически вкусове.

Революционният подем обхваща и хората на изкуството, увлича ги и ги обединява в една общност за дейно участие в културното обновление на младата република. По примера на работническите и войнишки съвети още на 9 ноември се създава „Съвет за изкуство"; в десетки манифести, прокламации, плакати и позиви се призовава към преосмисляне на понятията „държава", „народ" и „изкуство", а в края на ноември 1918 в Берлин се основава така наречената „Ноемврийска група", чиито инициатори са предимно художници: Макс Пехщайн, Хайнрих Рихтер-Берлин, Георг Таперт, Сезар Клайн. Към тях много скоро се присъединяват хора на изкуството от различни естетически и светогледни направления – сътрудници на „Щурм", „Акцион" и новосъздадения „Баухаус", дадаисти и футуристи. Те са обединени от стремежа да участват активно в изграждането на новата демократична култура, без да имат някаква конкретна партийно-политическа програма; цели и задачи на „Ноемврийската група" са преди всичко пропагандиране на съвременното изкуство и архитектура, търсене на нови форми на тяхната обществена приложимост, разгръщане на многостранна художествено-педагогическа дейност за достигане до по-широка публика.

Още в първите месеци след революцията „Ноемврийската група" се превръща в ядро, около което се събират творческите сили на младата република – на нейните изложби в Берлин могат да се видят както малко познати картини на Шлемер, Малевич, Лисицки и Клее, така и ра-

боти на неизвестни дотогава художници от новото поколение. По-късно, с включването на нови медийни форми като филм, фотография, типография, тази събирателна функция на „Ноемврийската група“ се разширява и гарантира нейното съществуване до края на 20-те години.

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

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

ГЕО МИЛЕВ И НОЙРУПИНСКАТА НАРОДНА КАРТИНА

През септември 1912 г. седемнадесетгодишният Гео Милев заминава като студент за Лайпциг. Месец след това избухва Балканската война и той по много особен начин от разстояние се оказва въвлечен във водовъртежа на събитията. Ето какво пише за това Милю Касабов в биографичните бележки за своя син:

„Скоро България със съюзниците си откриха Балканската война против Турция. В Германия не допускали, че България и съюзниците ѝ ще бъдат победители, затова литографията на Кюн (.....) в Нойрупин е пуснала маса картини за народа, в които турците са победители, разрушават моста при Марица при Т. Сеймен, превземат Пловдив и др. преждевременни залъгалки, пуснати в самото начало на войната, за да смутят едни, а други да окуражат. Скоро българските победи при Мустафа Паша и Селийолу се разнесоха по Европа. Георги ми изпрати няколко от въпросните картини на Кюн и ме пита да влезе ли в разбиране с Кюн и да приготви по негови рисунки картини за народа с българска победа. Аз се съгласих и той с писмо, а по-после и лично отишъл при Кюн в Нойрупин и вече към 20 октомври имахме пусната в продажба рисуваната от Георги първа картина „Разгромът на Турция“, скоро след нея втора,

също рисувана от него – „Боят при Лозенград“, трета, също – „Генерал Радко Димитриев“, а по-после и през 1913 в началото – „Обсадата на Одрин“, „Боят при Булаир“, „Падането на Одрин“ и табло с българските генерали от щаба на армията, главнокомандующи и началници на армии. Последните четири картини са рисувани от художниците на литографията по идея и скица на Георги. Текста под картините на български и корекциите е правил Георги“[1].

Тези изявления на Милю Касабов досега – доколкото ми е известно – са останали встрани от изследванията за Гео Милев. Тук бих искала да разкажа за това, какви въпроси изникнаха за мен при прочита на това съобщение, какви отговори успях да намеря и какви изводи за творческата биография на поета могат да се направят от тях.

1. Кой е Густав Кюн и какви картини за народа е пуснала неговата литографска фирма?

2. Какво е отношението на баща и син Касабови към Балканската война?

3. Какво значение има прякото участие на Гео Милев в коригирането на картините?

1. Густав Кюн е името на немска издателска къща от Нойрупин, малък бранденбургски град на 70 км северно от Берлин. С тази издателска къща Милю Касабов поддържа оживени търговски връзки до средата на 20-те години, тя е известна в цяла Европа като производител на печатни картини – вид популярна графика, позната на немски под името „Bilderbogen“: отделен лист с определен формат

[1] Гео Милев (Георги Милев Касабов). Живот и творчество. От баща му **Милю Касабов**.

В: **Гео Милев**. Литературен архив, т. 2. София: Издателство на БАН 1964, стр. 471.

(нойрупинските са с формат 34 х 42 см), на който от едната страна е отпечатана картина със съпровождащ текст с повествувателно съдържание на религиозни, нравоучителни, битови, детско-приказни теми или на тема актуално събитие. През XVIII и особено през XIX век те са „изкуство за народа“ („народни картини“, рус. „лубок“ или „народная картинка“; българското обозначение „щампа“ се отнася главно до печатни картини с религиозно съдържание) и играят важна роля като инструмент за народно просвещение и патриотична пропаганда – до средата на XIX век единствено средство за масова информация.

Започнала като гравюра на дърво, немската народна картина през XIX век – след въвеждането на литографската техника – се отпечатва като черно-бяла литография, която допълнително се оцветява ръчно (с шаблони). Град Нойрупин се развива като най-значителен център за производство на такива картини в Германия. Тук има три издателства на „Neuruppiner Bilderbogen“, от които най-голямото и най-известното е именно това на Густав Кюн (1794–1868).

Основана още от бащата Бернхард Кюн в края на XVIII век, фирмата се развива стремително от провинциална мануфактура до индустриален износител на печатни картини за цяла Европа. Успехът ѝ се дължи преди всичко на личността на Густав Кюн, художник-гравьор по образование, който съчетава художествен талант с качества на народен просветител, новаторски предприемачески дух и търговско умение. Той ръководи фирмата 37 години и има голям дял не само в нейната организация, но и в художественото оформление на литографиите, в изготвянето на рисунките и съпровождащия текст и създава образци, на които се опират по-късно и неговите наследници – ето защо името му става нарицателно за нойрупинската народна картина. След неговата смърт синовете му развиват истинско ин-

дустриално предприятие, което през 1892 г. е продадено на Ото Мойзел и Рихард Гумбрехт, така че действителният търговски партньор на Милю Касабов е Мойзел, който запазва името Густав Кюн като традиционно фирмено название до края на съществуването на фирмата през 1945 г.

От кореспонденцията и от тефтерите на Милю Касабов личи, че сред поръчваните при Кюн книжарски стоки на първо място стоят нагледни материали за деца – детски картинки (Kinderbogen), илюстровани приказки, албуми, рисувални блокчета и игри. Запазеното от тях в къщата-музей „Гео Милев" говори за високото им качество и за добрия естетически вкус на Милю Касабов. Видно е също до колко висока степен именно поръчваните при Кюн детски албуми и картинки стимулират Гео-Милевото творчество за деца.

Това, което в случая за нас е по-интересно, са народните картини на актуални теми: те служат като средство за масова информация за определени обществени събития – войни, революции, атентати, природни бедствия, представят портрети на царе и пълководци. Едно от върховите политически събития през XIX век – революцията от 1848/49 г. – намира отражение в прочутата серия „Забележителната година 1848" – и то в сравнително либерален дух, който може да се изяви благодарение на временно олекотената цензура на печата в Прусия през 1848–1850 г.; за кратък исторически момент отделни картини от тази серия красят дори кориците на ученическите тетрадки!

Повече от 100 години нойрупинските картини играят ролята на народен илюстрован вестник за военни събития – от войните срещу Наполеон до Втората световна война; богатият на военни сблъсъци XIX век в Европа и в целия свят намира в тях бързо и живописно отражение: поредицата руско-турски войни, войните между Австрия и

Италия, френско-пруската война, руско-японската война от 1904/05 г. – и не на последно място Балканската война[1].

Именно при картините на теми от обществено-политическата действителност се проявява ясно спецификата на техния жанр – те са плод на фантазията на художника, а не на документални скици, тяхна задача е не достоверна информация за дадено събитие – още по-трудно това може да се постигне за военно събитие, – а по-скоро живо въображение за актуално произшествие и неговото правдоподобно и ярко изобразяване. Според Теодор Фонтане и Вилхелм Рабе – двамата големи представители на реализма в немската литература на XIX век – именно с тази задача художниците от Нойрупин са се справяли блестящо, което е гарантирало на първо място успеха на картините им. Ето как Фонтане описва въздействието им: „Много преди да се появи на бял свят илюстрованият вестник, Кюновите картини илюстрираха събитията на деня и, – което беше най-важното, – тези илюстрации не се бавеха, а следваха събитията по петите. Току-що открити траншеите на цитаделата в Антверпен (във войната за независимост на Белгия, 1830 г., обстрелвана от холандците) – в печатниците на Нойрупин вече бомби и гранати свистяха във въздуха; още не влязъл (руският генерал) Паскиевич във Варшава – пред очите на смаяното мнозинство вече се разстилаше Остроленското полесражение със зелените (руски) униформи и кожените шапки на поляците... Неща, които човешко око не беше виждало – художниците и колорис-

[1] От свързаните с българската история военни събития Сръбско-българската война от 1885 г. също е предмет на нойрупинска картина под заглавие „Сражението при Сливница“ със съпровождащ текст на датски език, № 1002 от серията, предназначена за скандинавските страни; тя се съхранява в Берлинския етнографски музей.

тите от Нойрупин ги бяха съзряли... “[1] Вилхелм Рабе също засвидетелства на фирмата „Густав Кюн“, че „единствено тя знае, как изглежда едно сражение, как изглежда пруски, австрийски, турски или френски пехотен или кавалерийски полк“.

Сигурен усет за актуалност, фантазия, драматизъм и ярка зрелищност на изображението – благодарение на тези си характерни черти народните картини намират публика и след появата на вестниците и фотографията, които покъсно служат отчасти като информационен източник за авторите на картините. Съществуват обаче и примери на абсолютно разминаване с действителността – преди всичко при картини на батални теми: поради стремежа към изпреварване на военните събития, за да се постигне своевременна информация и бърз пласмент, при наследниците на Густав Кюн често пъти рисунката е била готова преди събитието, само оцветяването и текстът са изчаквали актуалното съобщение, за да определят печелещата страна.

Пример за „погрешно прогнозиране“ е картината, посветена на руско-турската война от 1877/78 г. Тук руската армия бомбардира Цариград с всички ужаси на разрухата на вековния град, 15,000 екземпляра са били вече отпечатани преди мирния договор от Сан-Стефано, но все пак те са били продадени благодарение на съответна промяна в съпровождащия текст, който сега гласи: „Така би изглеждал Цариград при бомбардировка от страна на руснаците!“[2]

---

[1] **Theodor Fontane**: Neuruppin. In: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Bd. 1, Die Grafschaft Ruppin. Berlin: Aufbau-Verl. 1991, S. 132. (Превод на цитата от немски – А. Цандер.)

[2] Представата за разрушения от руската армия Цариград далеч не е само плод на фантазията на нойрупинските художници; за нейните следи в руската културно-историческа памет още от времето на Екатерина любопитни факти съобщава Д. А. Ровинский в прочу-

Дали само търговски съображения са били причина за „грешката“ при картините за Балканската война, за които пише Милю Касабов? Вероятно е такива съображения да стоят на първо място, но към тях се добавят и политически: нека напомним, че в навечерието на Балканската война Германия поддържа Турция и че под ръководството на немски инженери Одринската крепост се модернизира и се превръща в една от най-силните в Югоизточна Европа. Това, което и в двата случая се набива в очи е фактът, че във военна ситуация пропагандисткият потенциал на народната картина нараства, а това засилва и нейната псевдодокументална функция.

Друго обяснение за „грешката“ в Нойрупин може да се търси в медийно-политическата ситуация за момента, в ограничението на информацията за военните действия на Балканите: още от самото начало на войната българското главно командуване налага строга цензура на военните кореспонденти, повечето от тях не са допуснати до бойното поле, телеграфните им съобщения минават през филтъра на цензурната секция и се ограничават в рамките на официалния осведомителен бюлетин. Това ограничение на информацията спада към военната стратегия на българските генерали, които се опасяват от нежелателно влияние на

тата си сбирка „Русские народные картинки“ (1881): през втората половина на XVIII век, когато отношенията между Портата и Русия стват крайно обтегнати и минават в открита вражда, в умовете на руските управляващи среди и на самата Екатерина се заражда мисълта да покорят Турция и да я превърнат в Християнска държава под управлението на Великия княз Константин Павлович, за която цел той започва да учи гръцки. През 1769 г. на Монетния двор е дадена поръчка за изработване на 390 медала с изображение на разрушения Цариград, а Екатерина кани Волтер да я посети в нейната нова столица Константинопол!

Превземането на Картал-тепе пред Одрин

Падането на Одрин на 13 март 1913 г. Щурмът на Айваз-баба

Погромът на турските пълчища при Булаир

Вождовете на българската армия

Боевете при Одрин

Битката при Лозенград (тур. Кирклиса)

„медиите“ върху военните действия. За това разказва между другото Симеон Радев в спомените си за Балканската война – самият той участвува в нея като член-преводач от Цензурната секция, към която са зачислени и Александър Балабанов и Елин Пелин[1].

Известният военен кореспондент на „Коьлнише цайтунг“ Рихард фон Мах сравнява в това отношение българите с японците, които през руско-японската война са наложили пълна забрана на информация за военните действия; „българите са японците на Балканския полуостров“, пише фон Мах, „при такава цензура не ни остава нищо друго освен да описваме красивата тракийска природа или да **рисуваме картини за народа**...“

И констатира в заключение: през Балканската война „умря кореспондентът от стар тип“[2].

Тази формулировка много ясно показва, че в началото на XX век започват да се осъзнават разликите и противоречивите връзки между фронтовата война и информацията за нея, които в наше време, в епохата на властвуващите медии, са така задълбочени, че откровено се прави разлика между „фронтова“, „дипломатическа“ и „медийна“ война, а животът на „репортерите без граници“ (понастоящем в Близкия и Средния Изток) не е гарантиран въпреки съвършената техника.

2. Манипулиращата роля на военната информация много ясно осъзнава и формулира и Милю Касабов в цитираното в началото на тази статия съобщение: той изнася

---

[1] **Симеон Радев**: Това, което видях от Балканската война. Състав., предг., бел. и прил. от Траян Радев. София: Народна култура, 1993.

[2] **Richard von Mach**: Briefe aus dem Balkankriege 1912–1913. Berlin 1913.

на преден план лъжовното съдържание на картините от Нойрупин, за да ги опровергае като носители на целенасочена антибългарска пропаганда, т.е. за него грешката не е случайна, те са „преждевременни залъгалки, пуснати в самото начало на войната, за да смутят едни, а други да окуражат“. – Трябва да напомним тук за общественото настроение в България в началото на войната – то е общонационална еуфория, окрилена от увереността в победата над Турция, за която, както пише Симеон Радев, „се носеше у нас популярното понятие, че е умирающа държава“; за това „не малко помогнаха карикатурите на Божинова във „Вечерна поща“, в които султанът биваше винаги изобразен като болник с превързана глава“.

Трябва да напомним конкретно и за особеното оживление в самата Стара Загора, която в този исторически момент привлича вниманието на цяла Европа: тук в началото на войната се намира Главната квартира на българското командуване, тук пристигат военни аташета и кореспонденти от цял свят – на този фон можем да си представим какво предизвикателство са представлявали нойрупинските картини за патриотичния дух на Милю Касабов!

Известно е, че този дух е залегнал в основата на възпитанието, което той дава на децата си, в основата на неговите убеждения на народен просветител и културен деец. Неговите педагогически принципи прозират и в това, което Гео Милев пише за Балканската война: за него тя е „освободителна“ война, той я нарича „българската война“, защото очаква тя да довърши освобождението на България; в лайципгския си бележник, който съдържа скица на замислената от него „специална студия за Баканската война“ Гео Милев определя годината 1913 като вододел в

собствената си биография – животът му до тази година е „чуждо време“, „печално време“, което е направило и неговата „песен печална“. Като перефразира Пенчо Славейков, той вижда българския народ вече минал Червеното море, навлизащ в ново време с горд и гигантичен дух, „ново време, чиито златни врати разбиха пред нас люлебургазките герои“.[1]

Не е чудно, че той реагира така остро на „въпросните картини на Кюн“. От писмата му до Милю Касабов става ясно, с какъв ангажимент и с какво самочуствие той се заема да ги „коригира“: следи внимателно нойрупинската продукция на тема Балканската война, изпраща на баща си първите излезли картини, среща се с Мойзел, който идва на панаира на книгата в Лайпциг, сам отива във фирмата на Кюн в Нойрупин, на място поправя рисунките и пише нов текст към тях – и, – според спомените на Милю Касабов, – ги изпраща за продажба в Стара Загора[2].

За съжаление рисуваните от Гео Милев картини „Боят при Лозенград“, „Разгромът на Турция“, „Генерал Радко Димитриев“ и „Падането на Одрин“ не са запазени в къщата-музей. Това, което с помощта на уредника Георги Янев открихме тук обаче, е много интересно: в музея се пазят пощенски картички, които отговарят на последните три описани от Милю Касабов картини – „Обсадата на Одрин“, „Боят при Булаир“ и картина-табло с образите на българските генерали и главнокомандващи, за които Гео Милев пише в писмото до баща си от Лайпциг от началото на март 1913:

---

[1] Неизвестни бележки на поета. 75 години от рождението на Гео Милев. В: Пламък, 14 (1970), кн. 2, стр. 3–7.

[2] Ср. Писма от Гео Милев до Милю Касабов от март 1913 и ноември 1913. В: Гео Милев, Литературен архив т. 2, стр. 219–225; 227–230.

„... Сега получих от Kühn'а рисунките за новите картини „Булаир“ и таблото; направени са много хубаво и ще го заставя също тъй хубаво да ги напечата. Пише ми, че ще дойде утре (понеделник) за панаира, който почва тогава...“. И по-нататък: „Сега бях при Kühn. Вчера занесох на брата му рисунките и пр. Но да вземат, че кой знай как да загубят календара с портретите... Но аз ще намеря същия календар тук; знам, че го има един българин. Ако не го намеря, че ти пиша да ми го пратиш... Картините сигурно си получил вече; четох днес в „Мир“ новото обявление. Булаирската картина случайно е направена според последното описание на днешния „Мир“ – турците притиснати до Мраморно море. ...Освен това, Kühn работи за себе си нова една картина „Бомбардировка и пожар в Одрин“...“

Цитираните откъси от писмото на Гео Милев показват голямото самочувствие, с което седемнадесетгодишният български студент контактува с фирмата Густав Кюн; те потвърждават и достоверността на казаното от Милю Касабов в биографичната бележка: споменатите накрая три картини, послужили като образец за пощенските картички, издадени от Милю Касабов, „са рисувани от художниците на литографията на Кюн по идея и скици на Георги. Текста под картините на български и корекциите е правил Георги“.

Пример за това забележително сътрудничество и за концепцията на Гео Милев е публикуваната тук картичка за Булаирския бой: тя добре илюстрира по-свободната и по-функционално осмислена трактовка на образеца в жанра на пощенската картичка. Чрез модерния похват на фотомонтажа – овалния портрет на ген. Ковачев, военачалник на IV Българска армия, поместен в левия горен ъгъл на картичката, – тя се превръща в носител на образно сгъстена информация за отблъскването на турския десант

при Шаркьой, станало пословично за „активна отбрана“ в българската военна история и възможно само благодарение на единството от войнишка смелост и стратегически гений.

Предприетата поправка на нойрупинските картини буди възхищение преди всичко като проява на гражданско поведение и патриотичен дух от възрожденски мащаб: баща и син Касабови се намесват енергично в продукцията на голямата немска издателска фирма, за да я коригират, да дадат вярната информация за българския военен гений и чрез по-комуникативния и по-достъпен формат на пощенската картичка да осигурят нейното по-широко разпространение. Художнически талант, типографско изкуство, етнография, политика и търговска дейност тук се обединяват в служба на национално-патриотичната идея в най-добър възрожденски смисъл!

Във връзка с документацията възникват много въпроси:

– Запазени ли са някъде първите, „погрешните“ картини на Кюн?

– Дали Милю Касабов ги е унищожил в гнева си, след като ги е получил от Лайпциг?

– Защо в архива на Милю Касабов не са запазени „верните“, рисувани от Гео картини?

– Запазени ли са те другаде в български исторически музеи?

В Националния военноисторически музей в София се намират шест картини на тема „Балканската война“, печатани в Германия, но сред тях липсват картини на издателство „Густав Кюн“. Дали в Старозагорския окръжен исторически музей има такива картини, трябва да покаже все още липсващият опис на фондовете.

Опитах се да издиря следите на Гео-Милевите кар-

тини в Нойрупин, където на мястото на ликвидираната през 1945 г. фирма Густав Кюн днес съществува документационен център под името „Neuruppiner Bilderbogen“ и намерих там 7 литографии за Балканската война, между тях „Боят при Лозенград“ – под турското име „Киркилиса“, „Боят при Люле-Бургас“, „Обстрелването и пожарът на Одрин“, „Превземането на укреплението Хайтан-Тепе при Одрин“. Имената на художниците не са означени на картините, в този смисъл те са народно изкуство, но по умозрителен път можем да допуснем авторството на Гео Милев, напр. при втората спомената в биографичната бележка картина – „Боят при Лозенград“: ако „погрешната“ картина липсва, ако тази, която се намира в Нойрупин, показва победата на българите, и ако Милю Касабов твърди, че тя е изцяло дело на Георги, мисля, че можем да говорим за евристична находка! Ще цитирам тук съпровождащия текст в български превод:

„На 22 октомври 1912 г. с голямо надмощие българската армия нападна турците при крепостта Киркилиса. След няколкодневна геройска съпротива турците бяха принудени да се оттеглят. Българите взеха много пленници, муниции и хранителни припаси. Турската армия се оттегли към Бунар-Хисар. Постигнатата с много жертви победа при Киркилиса е от голямо значение за българите.“

Можем само да се надяваме, че в хранилищата на българските исторически музеи ще се намерят повече следи от Гео-Милевите рисунки за епопеята на Балканската война. В Германия, където литографиите на фирмата Кюн отдавна са колекционерска рядкост, съществува голям интерес към всяка находка, свързана с тях – и не само с литографиите, а и с всякакъв вид документи за дейността на фирмата, която е имала връзки с цял свят. Голям интерес прояви напр. господин Петер Шмидт, директор на Документационния

център в Нойрупин, към фотокопията от тефтерите на Милю Касабов, в които са описани поръчките на книжарски стоки за Стара Загора – ценен източник за историята на фирмата, като се има предвид, че нейната търговска документация в по-голямата си част е унищожена.

3. Картините за Балканската война имат отношение и към темата „Гео Милев рисува", така блестящо разработена от Ружа Маринска.

Струва ми се, че с Геовото участие като художник на нойрупинските картини се прибавя още една черта към многоликия образ на художника Гео Милев, която показва връзката му с народното изкуство, днес бихме казали с „поп-арта".

Народната картина, руският лубок, българската щампа не са непознати за него – още в детските си години той има съприкосновение с тях в книжарницата на баща си. Известно е напр., че руското списание „Нива", което се получава от Милю Касабов, публикува батални картини за руско-японската война 1904/05 в стил лубок. Известно е също, че през XIX век представителите на „високото изкуство" гледат с презрение на народните картини, считайки ги за наивни, груби и нехудожествени. Едва на границата към XX век модернизмът открива зад външната недодяланост на популярната графика една художествена система, сродна с неговите собствени естетически търсения. Не някой друг, а най-радикалният представител на европейския модернизъм Василий Кандински колекционира руски народни картини – наскоро публикуваният опис-каталог на неговата колекция съдържа 164 графични листа – лубки от края на XVIII до началото на XX век и документира интереса на Кандински не само към естетически по-ценните стари народни гравюри, но и към късната масова графична

продукция, не само към картини на религиозни и битови, но и на военни теми[1].

Още по-показателен за афинитета на модернизма към народните картини е фактът, че руският лубок е показан заедно с произведения на експресионистичната група „Синият конник“ в Мюнхен на нейната Втора изложба през февруари 1912, а в прочутия алманах „Синият конник“, издаден от Кандински и Франц Марк през същата година, голяма част от илюстрациите са лубки, взети от известния албум на Ситин. (В личната библиотека на Гео Милев се намира второто издание на алманаха, но вероятно още в Лайпциг през 1912 г. той е виждал първото.) Впрочем днес сбирката на Кандински се съхранява в Националния музей за съвременно изкуство Център „Жорж Помпиду“ в Париж.

В коментар към алманаха „Синият конник“ Кандински ясно формулира мотивите за включването на народната картина в тази „библия на модернизма“:

„Идеята ми беше да покажа,че разделянето на „официално“ и „етнографско“ изкуство е безпочвено, че пагубната привичка, да не се забелязват естествените източници на изкуството под външните различия на неговите форми може да доведе до пълна загуба на връзката между изкуство и живот...“ И по-нататък: „Първи ние в Германия в една книга за изкуството показахме творчеството на „диваците“, баварското и руското „масово“ изкуство (живопис на стъкло, религиозни картини, лубки и т. н.), детското и любителското искуство... 141 репродукции илюстрираха всички тези идеи“[2].

---

[1] Ср. статията на Б. М. Соколов „Кандинский – коллекционер русского лубка“ в: Многогранный мир Кандинского. Москва: Наука 1998, с. 50–70.

[2] Пак там, стр. 58.

В собственото естетическо развитие на художника Кандински от предметна към абстрактна живопис руският лубок е не само символ на национален дух, но и важна степен по пътя към абтракцията със своеобразното оцветяване на графичния лист: отделното нанасяне на цвета върху черната линия маркира освобождаването на контур и цвят един от друг. То е характерно и за техниката на оцветяване на немския „Bilderbogen“ и не убягва от погледа на художника и теоретика Гео Милев. Нека припомним тук, че в теоретичните си статии той много често лаконично определя същността на модерното изкуство като „линия и цвят“ (или дословно „линия и боя“).

Това освобождаване на контур и цвят води към плакатност, плоскосност и еднoплановост на изображението, към символна употреба на цветовете, към фрапиращо визуално въздействие – черти, характерни за изкуството на експресионизма и залегнали в Гео-Милевата естетика. За оформянето на тази естетика дял има и нойрупинската народна картина. Практическото участие в изработването на картини за Балканската война показва още една черта от многостранния художествен талант на Гео Милев и родството му с руския и европейския авангард, който в началото на XX век търси и намира нов художествен език в народното творчество.

„МАСА ЧОВЕК“ ОТ ЕРНСТ ТОЛЕР В ПРЕВОД И ПОСТАНОВКА НА ГЕО МИЛЕВ

Драмата „Маса човек“ и нейният автор Ернст Толер имат пряка връзка с баварската революция през 1918/19 година. За разлика от революционните събития в Берлин първата фаза на баварската революция под ръководството на Курт Айзнер протича мирно – без нито един изстрел и без капка кръв през ноември 1918 монархията в Бавария е ликвидирана и в Мюнхен е провъзгласена Баварската съветска република. Този безкръвен политически преврат разпалва идейния дебат за „мирната революция“, за въдворяването на хуманен обществен строй с хуманни средства – дебат много актуален във връзка с пацифизма около Първата световна война, във връзка с моралната травма на военното поколение и – не на последно място – във връзка с идеите на Толстой и толстоизма. Ернст Толер (1893–1939) е сред водачите на баварската революция; отишъл като доброволец на фронта, той прозира цялата абсурдност на войната още в окопите край Вердюн и се завръща в Мюнхен като убеден пацифист, а контактът с Курт Айзнер ускорява развитието му като убеден и активен социалист: през ноември 1918 при правителството на Айзнер Толер е избран за председател на Централното ръководство на баварските работнически, селски и войнишки съвети и покъсно за комендант на революционната армия; в тази си

функция той утвърждава въоръжената борба в защита на републиката, но се опитва да предотврати кръвопролития и изстъпления при сблъсъка с настъпващите контрареволюционни войски в Южна Бавария. Смазването на Баварската република и жестоката разправа с революционните маси и техните водачи през лятото на 1919 показват на практика утопичността на идеите за ненасилие в политическата борба за справедлив обществен ред, застъпвани от революционерите-хуманисти: Курт Айзнер и Густав Ландауер заплащат затова с живота си, Ерих Мюзам и Ернст Толер с лишаване от свобода. Дилемата между хуманния идеал и антихуманните средства за неговото постигане за Толер е дилема най-дълбоко и най-болезнено изстрадана именно поради неговата лична отговорност в политическата практика на баварската революция; тя е отразена в неговата автобиография „Eine Jugend in Deutschland“ („Младост в Германия“) – един от най-важните литературни документи за историческата 1918 година. Тя е тема и на неговата драма „Маса човек“, написана през октомври 1919 по време на престоя му в затвора на крепостта Нидершьоненфелд и посветена „*На пролетариите*“.

Проблемът на последователното революционно действие, което включва и насилие и именно поради това за Толер е свързано с морална вина, остава за него главен проблем през целия му живот. До каква степен в драмата „Маса човек“ този проблем поетично се обективира във формата на една експресионистична изповед показва и следния цитат от неговото „Писмо до един творчески посредник“, което той публикува като увод към второто издание на драмата през 1922 г.: „Драмата „Маса човек“ като цяло е една визия, която буквално „изригна“ от мене за два и половина дни. Двете нощи, които бях принуден да прекарам в ареста в тъмна килия..., бяха безкрайна мъка,

непрекъснато ме преследваха видения, демонични видения, премятащи се в демонични скокове видения... Днес се отнасям критично към драмата „Маса човек“, съзнавам условността на нейната форма, която произтича от... една вътрешна блокада в онези дни... Страшният кипеж на революционните дни не се беше избистрил в душевен образ на революционните дни, той беше още някакъв болезнен, мъчителен „душевен ферментˮ, душевен хаос...“.

В седем бързо сменящи се картини Толер успява да изобрази с експресионистичен патос бунта на подтиснатите маси и да покаже този бунт като резултат на „социалната структура“, на несправедливите „имуществени отношения“[1]. С тази трактовка той преодолява ограниченото експресионистично схващане за несъзнателната, очакваща спасение маса, но остава в типичната конфликтна схема на експресионистичната драматургия като противопоставя на тази маса общочовешкия идеал в образа на Жената. Въз основа на конкретния си политически опит Толер трансформира и задълбочава този основен конфликт в „Маса човек“, като на фона на поражението на революцията поставя на изпитание „етичния човек“ в неговото отношение към активно действащата маса – Жената се отказва от масата, защото не може да поеме отговорността за жертвите на революцията. С прозрението: „Masse ist Muß!“ („Масата е Трябва!“) и с думите на Безименния: „Noch gibt es nicht „den Menschen“!“ („Още не съществува „Човекът“!“) се утвърждава гибелта на Жената и правото на съществуване на масата.

Така очертаната проблематика вълнува и Гео Милев: издигнатият във „Възвание към българския писател“ лозунг

[1] **Kändler**, Klaus: Drama und Klassenkampf, Berlin und Weimar, 1970, S. 272.

„Човекът преди всичко!“, който отхвърля формализма и пледира за етично ангажирано изкуство, се оказва много близък по своята абстрактност до патоса на експресионистите; но социално-политическите сътресения в началото на 20-те години показват, че „човекът въобще“ като адресат на литературата не съществува, че общата етична ангажираност на писателя визира една „ничия земя“, каквато в обществената действителност няма. Стабилизирането на демократичните сили в първите следвоенни години, активната намеса на работническата класа за постигане на социално преустройство свидетелстват за възникването на един нов тип работник, който не се нуждае повече от месианската жертвоготовност на интелектуалците и с особена острота поставя въпроса за ролята на интелигенцията в големия класов сблъсък. Търсейки отговор на този въпрос Гео Милев по необходимост стига до драмата на Толер „Маса човек“, а сигурно не е без значение и фактът, че в неговия приятелски кръг се намира младият художник Макс Мецгер, активен участник в баварската революция.

Ако през 1920 г. при постановката на Стриндберговия „Мъртвешки танц“ Гео Милев се възхищава от „психологическата провокация“ на шведския драматург по отношение на буржоазното общество, то две години по-късно той чувства необходимостта от едно изкуство на „социалната провокация“[1], каквото за него въплъщава Толер. Именно това разбиране за творчеството на Ернст Толер прави Гео Милев негов ревностен пропагандатор в България: освен „Маса човек“ той превежда стихотворението „Tag des Proletariats“, посветено на Карл Либкнехт, пролетарската

[1] **Тихова**, Надежда: Гео Милев и неговата постановка на „Маса човек“. В: Известия на института за изкуствознание, т. XV, София, 1970, с. 81.

трагедия „Hinkemann“ и възванието на Толер „Aufruf an die Internationale“, написано при освобождението му от затвора през 1924 г.

Харизматичната личност на Ернст Толер, единството на поет и революционер, събуждат най-напред вниманието на Гео Милев; в увода към своя превод на „Маса човек“ той пише: „Затворническата килия е работният кабинет на Толер, затова произведенията на този затворник-поет се отличават може би от всички досегашни произведения на литературата. Неговите „Затворнишки песни“, неговите хорови стихотворения, посветени на загиналите немски революционери, неговите четири драми – всички тези произведения са въплъщение на силен борчески дух, опиращ се на проницателно философско мислене, на един дух, който смело се налага въпреки ужаса на доживотния затвор.“

Марксическото литературознание вижда в Толер поет-експресионист, който се опитва да надхвърли границите на експресионизма. Клаус Кендлер го отнася към онази „сравнително малка група писатели, които държат на делото на пролетариата не просто от идеологически съображения или дори от социално съчувствие, а които след опияняващите излияния на етическия идеализъм се опитват да прозрат реалните условия“. Липсата на достатъчна последователност при този опит, стремежът да застане между класите и над партиите, за да говори към цялата „човешка общност“, се оказва фатален за политическата дейност на Толер; той определя и границите на поетичното му творчество.

Гео-Милевата интерпретация на „Маса човек“ се оказва много близка до съвременното разбиране за пиесата. Неговият превод е отпечатан през 1924, но вероятно е бил направен през 1922–1923 г., тъй като премиерата на пиесата се е състояла през април 1923. Решението да поста-

ви „Маса човек“ бележи обрат в идейно-художественото развитие на Гео Милев – за това свидетелства в спомените си Боян Дановски: „При една среща малко преди представлението Гео ми съобщи, че се е заел да създава театър, свързан с комунистическата партия и че този театър ще преследва социални, политически задачи. Аз паднах от небето. Новината ми се видя невероятна. Гео Милев беше доскоро редактор на модернистичното списание „Везни“, около което беше събрал сътрудници все символисти, експресионисти и футуристи. Аз бях също един от сътрудниците. Всички се кълняхме в чистото изкуство, неподчинено на никакви политически идеи и социални борби... Какво се беше случило? Как и кога Гео беше напуснал пустинния бряг на чистия естетизъм? Това стана бързо и неусетно – може би не за него, но за приятелите му. Нещо ново се надигаше в бурния му и неспокоен дух. Родила се беше революционната буря, която по-късно се въплъти в поемата „Септември“[1].

В „Маса човек“ Гео Милев вижда значи пиеса, с която може да открие нов политически театър на комунистическата партия. В своя анализ на пиесата, отпечатан в театралната програма и по-късно като увод към превода, той посочва философския характер на драмата и подчертава нейната агонална структура: нейния главен мотив Гео Милев формулира като „борба между две противоположни идеологии в момента на непосредственото действие: от една страна *масата,* с нейната колективна психология на безусловен устрем, от друга страна – *човекът*... с неговата индивидуална етика и неговия неизбежен, сантиментален идеализъм. Човекът вярва и живее за красивия идеал

[1] **Дановски**, Боян: Разговор за режисурата в съвременния театър.. В: Септември, 26, 1973, 11, с. 148.

на бъдещето. Животът обаче е дело, той изисква дело – и затова човекът бива изхвърлен от руслото на живота“.

Диалектически тълкува Гео Милев трагичния морален конфликт на Жената при вида на кървавите последици от революционното дело. „Тя се опитва, пише той, да преодолее това противоречие и го преодолява в кафеза на своята съвест (6-та картина). На въпроса „Кой е виновен за всичко?“ тя намира отговора „Бог е виновен!“ С това Жената извоюва своята вътрешна свобода, въпреки че не може да бъде освободена от нейната действителна вина, тъй като не е останала докрай вярна на самата себе си. Затова тя трябва да умре.“ В обвинението на Бога при Толер се обективират – макар и в религиозно-мистифицирана форма – причините за „поругаването“ на масовия човек. Гео Милев интерпретира това прозрение като повратна точка в етичния конфликт на Жената, подчертава обаче, че в реалното действие тя не успява да понесе последиците от него и да надмогне ограничеността на своята идеология.

Без да бъде убеден марксист, Гео Милев достига да материалистическа трактовка на съотношението маса – личност в историята, той завършва бележките си за „Маса човек“ с безрезервно утвърждаване на масата: „Смъртта на Жената оправдава масата..., колектива, който инстинктивно върви по предначертания път на историческото развитие, покрай пророческите прозрения на отделната личност, които – макар че проблясват на фона на бъдещето, – все пак не могат да прескочат логиката на историческия процес.“

Че това тълкуване на драмата на Толер не се разбира от само себе си, показва една статия в символистичното списание „Златорог“, която още през 1922 г., преди Гео-Милевата постановка, оценява Толер като един от най-забележителните феномени на новата немска литература;

и тук противопоставянето между маса и интелигенция се обозначава като главен драматичен конфликт в „Маса човек“, но с обратен акцент: интелигентът е абсолютно превъзхождащият „свободният, вечният човек“, който „живее извън всички епохи и борби“ и единствено е в състояние чрез своя апел към „човека“ да разруши старата система[1].

За избора на Толеровата пиеса Гео Милев е мотивиран не само от идейното съдържание, но и от драматичната форма: тук за първи път като действащи лица се явяват не психологически изваяни индивиди, а силно обобщени социални типове (те са безименни), които дискутират и решават обществено съдбоносни проблеми. Техният език е крайно сбит, лаконичен, зареден с „бурен ритъм“, който много допада на Гео Милев и който той обозначава като „отличителен белег на Толеровия стил“[2]. Той съответства на собствения му лаконичен, зареден с ударен ритъм стил, характерен за поемите „Ден на гнева“ и „Ад“ и изпробван в конгениалните преводи на „Дванайсетте“ на Блок и „150,000,000“ на Маяковски. Към този вид преводи на Гео Милев трябва да отнесем и неговия превод на „Маса човек“, който точно и адекватно възпроизвежда езиковите и ритмични особености на оригинала. Гео Милев ясно съзнава обективните трудности при превеждането на стихотворната експресионистична драма; в послеслова на своя превод той отбелязва, че някои особености на немския език като глаголната инфинитивна форма, вербалният характер на някои предлози, употребата на съществителни без определителен член и пр. значително улесняват експресионистичния лаконизъм. Въпреки че в българския

[1] **Перфанов**, Иван: „Маса човек“ от Ернст Толер. В: Златорог, III, 1922, 7/8, с. 509–511.

[2] **Милев**, Гео: Послеслов на преводача към „Маса човек“, София, 1924.

език тези обективни предпоставки липсват, преводачът успява да постигне изключителна експресивност чрез максимално семантично натоварване на отделната дума. Ако на места той употребява съществителни без определителен член, те придобиват в още по-голяма степен отколкото на немски стойност на собствени имена, като напр. в думите на Жената в 7-та картина:

Gott war Moloch.	Бог бе Молох.
Staat war Moloch.	Власт бе Молох.
Masse war Moloch.	Маса бе Молох.

По-голяма семантична натовареност на отделата дума се постига обаче главно чрез по-свободната трактовка на стиха. Гео Милев характеризира стиха на оригинала като „сбит, пречупен, неправилен“[1] и вижда в това основата на раздвижения ритъм. Към краткостта на стиха в превода се добавя постоянна смяна на стъпката – почти всеки стих се отличава в метриката си от предишния. Често преводачът разбива един стих на оригинала в два или дори три стиха, така че чрез възникващите паузи и новата метрична ситуация думите придобиват допълнителни акценти. Като пример един откъс от диалога между Жената и Безименния в 5-та картина, където се дискутира необходимостта от прилагане на насилие:

DER NAMENLOSE	БЕЗИМЕННИЯТ
Meldung auf Meldung kommt.	Пристига вест след вест.
Kampf ist Kampf.	Боят е бой.
Ist blutiges Kräftespiel und kühl zu wägen.	Състезание с кръв, и затуйиска хладен разсъдък.

[1] Пак там.

DIE FRAU	ЖЕНАТА
Das Werk! Welch heiliges Wort!	Делото! Каква свещена дума!
DER NAMENLOSE	БЕЗИМЕННИЯТ
Ein heilig Wort, Genossin!	Свещена дума, другарко!
Es fordert erzne Panzer,	Тя изисква стоманени брони,
Es fordert mehr als Rede heißen Herzens.	тя изисква повече от реч из пламенно сърце,
	тя изисква
Es fordert rücksichtslosen Kampf!	безрезервна борба!

Съществено и явно съзнателно отклонение от оригинала може да се установи при превода на песента на работниците в началото на 4-та картина. Цинично-асоциалният момент в характеристиката на работническата стража в превода е заличен, чрез тона на народната песен тяхната социална нищета придобива по-обобщени и облагородени черти:

ERSTER ARBEITER	ПЪРВИ РАБОТНИК
Meine Mutter	Мойта майка
hat mich	ме е
Im Graben geboren	в кална яма родила
Lalala la	Лалала ла
Hm, hm.	Хм, хм.
ZWEITER ARBEITER	ВТОРИ РАБОТНИК
Mein Vater	Зла съдба е
hat mich	баща ми
Im Rausche verloren.	от мен разделила.
Lalala la...	Лалала ла...
DRITTER ARBEITER	ТРЕТИ РАБОТНИК
Drei Jahre	Три години
war ich	тъмница

im Zuchthaus geschoren.	кръвта ми е пила.
Lalala la...	Лалала ла...
ERSTER ARBEITER	ПЪРВИ РАБОТНИК
Herr Vater	Баща ми
Vergaß	наследство
Alimente zu zahlen.	на мен не остави.
Lalala la...	Лалала ла...
ZWEITER ARBEITER	ВТОРИ РАБОТНИК
Meine Mutter	Мойта майка
trippelt	не ще се
Den Strich in Oualen.	от мъка изправи.
Lalala la...	Лалала ла...
DRITTER ARBEITER	ТРЕТИ РАБОТНИК
Ich störte	Не оставих
Bürger	буржоата
Bei Königswahlen.	царски избори да прави.
Lalala la...	Лалала ла...[1]

Трябва да обърнем внимание и на трактовката на ремарките в превода, които особено ясно показват, че Гео Милев подхожда към пиесата на Толер с определено режисьорско намерение. Преводачът предава сценичните ремарки съвсем точно – дори такива типично експресионистични обозначения за напрежението на речевите паузи като „Stille fiebert“ („Трескава тишина“) или „Stille taumelt“ („Тишината залита“). Въвеждащите сценични ремарки към

[1] В буквален превод текстът на песента гласи: „Майка ми ме е родила в канавка/ баща ми ме е загубил в пиянство/ три години ме подстригват като каторжник/ баща ми забравил да плаща алименти, майка ми се мъчи като уличница/попречих на буржоата да прави царски избори.“

всичките седем картини на оригинала започват с указанието „angedeutet“ („загатнато“), което внушава представата за нереална, подобна на съновидение сцена и напълно отговаря на общия художествен замисъл на автора[1]. При Гео Милев това указание съзнателно се изпуска; това, струва ми се, е важен белег на неговата режисьорска концепция – при цялата пестеливост на декора той явно се е стремял да избегне неопределеността на визията и да представи действието в ясно очертани контури.

Премиерата на „Маса човек“ се е състояла на 27 април 1923 в театър „Ренесанс“ в София: революционната пиеса на Ернст Толер Гео Милев е можел да постави само извън и в противоположност на държавния театър, с артисти, неспадащи към никаква театрална трупа и – с малки изключения – нешколувани; в масовите сцени са участвали хористи от партийния хор „Георги Кирков“. Толкова по-трудна е била задачата на режисьора да сплоти този разнороден артистичен състав „в една обща компактна маса, която да може да предаде могъщия устрем на народа към свобода“, да превърне „масата в народ“[2] – може би именно при сценичното изграждане на образа на масата в пиесата на Толер се оформя онази грандиозна градация: „Хиляди, маса, народ“ от поемата „Септември“, която философски осмисля понятието „народ“. Постановката на Гео Милев във всеки случай хвърля публиката във възторг: за общия ентусиазъм по време на представлението Боян Дановски пише в спомените си: „... не е трудно да си спомня възторга – на

[1] Срв. цитираното по-горе „Писмо до един творчески посредник“, което Толер публикува като предговор към второто издание на пиесата: Ernst Toller, „Masse Mensch“, 2. Aufl., Potsdam, 1922.

[2] По спомените на актрисата Вела Ушева, която е изпълнявала ролята на Жената, цит. от Боян Дановски: От двете страни на завесата. София, 1969, с. 18.

сцената и в салона на стария „Ренесанс“, между актьорите и зрителите, пък и в суфльорската будка, дори зад кулисите, и на касата, навред, където приятелите на Гео се бяха запретнали да му помагат. Имаше у всички едно чувство, че започва нещо ново... В постановката на „Маса човек“, доколкото помня, играеха актьори, които после изчезнаха от сцената. Но с какво напрежение ги слушахме – като че всяка тяхна дума и всяко движение бяха съдбоносни. Защото Гео Милев умееше да раздвижва дъдбочините и имаше музика и бесен ритъм в кръвта му – цялата постановка беше една единна, тревожна песен...“[1].

Разрешаването на драматичния конфликт в полза на масата определя основната линия в режисьорския замисъл на Гео Милев. При сценичната реализация на пиесата на преден план излизат масовите емоции, а не индивидуалните чувства; целта на режисьора е да покаже една „развълнувана, бунтовна маса“, която „издига борчески лозунги и е способна на героизъм“[2]. Тази режисьорска коцепция разделя мнението на критиците: докато напр. комунистическият вестник „Младеж“ оценява постановката като „стилна и удачна“[3], консервативната театрална критика в повечето случаи отхвърля режисьорската концепция на Гео Милев: като нейна основна грешка се отчита „неразбирането на двамата главни герои – Жената и Безименния“: мирогледно те са антиподи, но Жената е превъзхождащата, издигната над масата, тъй като масата е неспособна да я разбере и да оцени нейната жертва[4]. Че Гео Милев

---

[1] Пак там, с. 19.

[2] **Тихова**, Надежда: Гео Милев и неговата постановка на „Маса човек“. В: Известия на института за изкуствознание, т. XV, 1970, с. 90.

[3] Вестник „Младеж“, № 51 от 10 май 1923.

[4] Напр. **Исак Даниел**: Две театрални представления. Ернст Толер: „Маса човек“. В: Хиперион, II, 1923, 3, с.183.

интерпретира това съотношение точно в обратен смисъл показва единственото по-голямо съкращение в текста, което засяга края на пиесата: след като Жената бива отведена за разстрел, в нейната килия влизат две млади затворнички с намерение да откраднат хляб и копринената кърпа на Жената, но при прозвучаващия изстрел на екзекуцията те се опомнят и разкайват. В постановката на Гео Милев тази заключителна сцена липсва, пиесата завършва с отвеждането на Жената, като по този начин чувствително се намалява моралната пропаст между масата и Жената и героичното възвисяване на отделната личност.

В четирите запазени сценографски скици на художника Валентин Веляотст ясно проличава намерението на режисьора да постави „Маса човек“ с най-опростен и пестелив декор, за да подчертае „философския характер“ на пиесата[1]. В трактовката на сценичното пространство също се проявява антинатуралистичната концепция на режисьора: той се стреми да постигне пряк контакт между актьори и зрители и да превърне сцената в трибуна в експресионистичния смисъл на думата; това се постига чрез пробив на така наречената четвърта стена и изнасяне на актьорите на просцениума – и то не само в масовите сцени, но и в съновиденията на Жената, с което се потиска техният нереален характер. Именно това е предмет на възражение от страна на театралната критика, но то съответства на основния режисьорски замисъл на Гео Милев: да се приглуши нереално-визионерския облик на оригинала, който обгръща Жената с мъченически ореол, в полза на подавляващата реалност на масата.

За осъществяване на този замисъл той прилага и дру-

[1] Срв. бел. 12, с. 93–95.

ги важни постижения на експресионистичния театър, които от 20-те години насам спадат към основните средства на световния театър: това е преди всичко прожекторната светлина, която с остър лъчев конус изважда актьора от останалото тъмно сценично пространство и концентрира цялото внимание върху него. Гео Милев използва тази светлина не само в съновиденията на Жената, но и в масовата сцена на 3-та картина напр., където Жената и Безименният действат като представители на две противоположни идеологии: в началото сцената остава тъмна, чува се само хорът на работниците, чиито обвинителни думи звучат с особена сила. След това прожекторният лъч осветява само Жената и Безименния, и то стоящи на двата противоположни края на сцената.

В същата 3-та картина прави впечатление още един реквизит на експресионистичния театър, който Гео Милев умело използва като графично-символичен израз на идеологическия сблъсък – стълбата. Отначало тя е заета от масата; според спомените на Вела Ушева, изпълнителка на главната роля, в процеса на дискусията стълбата се освобождава, и Жената произнася някои от репликите си, качвайки се нагоре по стълбата. Това движение съответства на отдалечаването на Жената от разбирането за реалната историческа необходимост в класовата борба; на края на сцената масата слиза по стълбата и се втурва навън с вика: „Масата е дело!“ В постановката на Гео Милев стълбата е следователно една символична „скàла“ за „приближаването и отдалечаването от истината“ в големия идеологически сблъсък, който изобличава идеализма на Жената като утопия[1].

Сбития, динамичен ритъм на оригинала Гео Милев се

[1] **Тихова**, Надежда, срв. цит. бел. 12, с. 96.

стреми да възпроизведе главно чрез една нова сценична реч: той изисква от актьорите бърз, експресивен говор, който семантично да натоварва отделните думи чрез силни, отсечени акценти и отчетливо да изтъква вътрешните смислови връзки. В полза на това изразно средство жестът е значително ограничен; остро полемичната дикция трябва да се постигне преди всичко чрез „вътрешната сила“ на актьора, който буквално „хвърля“ думите в зрителната зала[1]. В масовите сцени режисьорът разпределя репликите между отделни изпълнители, които говорят не едновременно, а един след друг, така че ритъмът сякаш симфонично се мултиплицира.

Според самокритичната оценка на Гео Милев той не е успял напълно да реализира режисьорския си замисъл; в ретроспекция той определя постановката си като „несъвършена що се отнася до ансамбъл и техника“, като „труден опит, да се прави театър без достатъчно човешки и технически средства“[2]. Въпреки тези недостатъци и въпреки спирането на „опасната“ пиеса[3] още след третото представление Гео-Милевата постановка на „Маса човек“ е театрално събитие в навечерието на Септемврийското въстание. В историята на българския театър тя маркира нещо съвсем ново в двояк смисъл: със своя експресионистичен стил тя представлява важен опит за преодоляване на натурализма на българска сцена; със своя страстен

---

[1] Пак там.

[2] **Милев**, Гео: Послеслов на преводача, „Маса човек“, София, 1924.

[3] Интересно е да се отбележи, че немската премиера на „Маса човек“, състояла се в Градския театър Нюренберг, на 15.11.1920, е била възможна само като „закрито представление“ и че пиесата е забранена в Бавария въпреки изричното изявление на Толер, че тя е насочена против всякакъв вид насилие.

социално-политически ангажимент тя е предтеча на политическия агитпроп-театър, който се разгръща в България през 30-те години. В контекста на европейската театрална история тази постановка е съзвучна с новаторската интерпретация на Толеровата пиеса в съветския театър или на сцената на Пискатор[1], която при новите исторически условия слага нови оптимистични акценти. Тези качества на постановката на „Маса човек“ има предвид Боян Дановски, когато пише за нейния режисьор: „Гео Милев носеше у себе си динамита на революционния театър на XX век и стана с това основател на една нова режисьорска традиция в българския театър, меродавна до днес“[2].

[1] **Ерви Пискатор** – немски театрален режисьор, създател на политическия театър през 20-те години

[2] **Дановски**, Боян: От двете страни на завесата, София 1969, с. 20.

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

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

[1] **Милев,** Гео: Режисьорска книга към „Електра“ – ръкопис. В: Архив Гео Милев, Народна библиотека „Кирил и Методий“, София, Арх. ф. № 26, арх. ед. 40, л. 43. Публикувана отчасти в: Литературен архив II, Гео Милев, ред. Георги Марков, БАН, София 1964. (цит. скр.: Г. Милев, Електра)

За разлика от досегашните публикации[1] върху театралните опити на Гео Милев настоящата статия разглежда неговия превод на „Електра“ и режисьорската му книга в сравнение с оригинала, което позволява да се изтъкне особено ясно конкретно исторически и полититчески ангажираната интерпретация на неоромантичната драма на Хофманстал от страна на Гео Милев и с това би могла да допринесе за разбиране на сложното идейно-естетическо развитие на поета и театрала Гео Милев.

„Електра“ възниква по време на дълбока творческа и философска криза на Хуго фон Хофманстал, описана в прочутото „Писмо на лорд Кандос“ като симптоматична за процеса на разграждане на личността в къснобуржоазното общество. Езиковият скептицизъм на лорд Кандос отразява непознаваемостта на разпадащата се на „части и все нови части“ действителност[2], която за отчуждения индивид не е повече рационално понятна и която в замяна предлага като единствена обединяваща ценност живота в неговата естествена тоталност. Поколението на Хофманстал, лишено от участие в обществената практика, остава съсредоточено върху отприщения вътрешен свят на личността, която в „свръхпреживяването“ трябва сякаш да

---

[1] **Тихова,** Надежда: Гео Милев и неговите режисьорски опити. Дис., София, 1970; **Инджева**, Невяна: Театралните възгледи на Гео Милев, в: Известия на института за изкуствознание, БАН, т. XVIII, София 1973; **Конфорти,** Йосиф: Гео Милев. Театър и време, София, 1975; **Русков**, Коста: Режисьорската книга на Гео Милев, в: сп. Театър, 1964/4; **Мутафчиева**, Яна: Нереализираният режисьорски план на Гео Милев за поставянето на „Електра“ от Хофманстал в Народния театър. В: Гео Милев. Нови изследвания и материали, София, 1989.

[2] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Ein Brief. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Herbert Steiner, Prosa, Bd. 2, Frankfurt/M, 1951, S. 14. Всички други цитати от произведенията на Хофманстал по това издание.

„се разтегне“ между „разнородните части на действителността“, по необходимост трябва да стане „монументална“, за да успее все пак да „обедини тези части“[1].

Монументалната интровертност, която заема мястото на загубения Вилхелм-Майстеров тип светоусещане, е резултатът отХофмансталовия анализ на неговата съвременност, при което Хофманстал в никакъв случай не утвърждава тази монументализация в смисъл на свръхчовека, а вижда именно в нейното преодоляване чрез осмислени социални връзки шанса за спасяването на Аза[2]. Изобразеният в „Електра“ опит за преодоляване на хипертрофирания вътрешен свят по необходимост излиза неудачен, защото животът, сведен в типичната за епохата редукция до „потока на кръвта“, до биологично естественото, не предлага обективна възможност за интегриране на индивида, а води до неговото обезчовечаване и унищожение.

При трактовката на основната проблематика на своето време Хофманстал се обръща към античния мит, който той преосмисля в духа на Ницше и философията на живота. За Ницше митът е „актуално искане“ именно като противоположност на неудовлетворителната „просветена цивилизация“[3], на кризата на рационализма и историческото съзнание; той го разбира като „дионисиев мамещ зов от дълбините“, а не като посредник на „сетивно-духовно познание за света“[4]. И Хофманстал свързва своята представа за тоталността на живота с понятието за митичното, което изплува от „тъмното коренно дъно на живота“, от

---

[1] **Aspetsberger,** Friedbert: Hofmannsthal und d'Annunzio. Formen des späten Historismus. In: Studi germanici 10 (1972), S. 433.

[2] Пак там, с. 440.

[3] **Weimann,** Robert: Literaturwissenschaft und Mythologie. In: Literaturgeschichte und Mythologie, Berlin – Weimar, 1971, S. 382.

[4] Пак там.

„областта, в която индивидът престава да бъде индивид“[1] и с това споделя нагласата на уморения от културата Fin de siècle, който се чувства сроден с необуздано дивите черти на архаичната древност и отхвърля класицистичната представа за „спокойното величие“ на античността като „гипсова гъркомания“[2]. С това се осъществява отказът от класическо-хуманистичната представа за античността, който намира първата си поетична реализация в началото на XX век в пиесата на Хофманстал „Електра – трагедия в едно действие – по Софокъл“.

При трактовката на Софоклевия образец модерният поет решително се дистанцира от класическия образ на човека; въпреки че запазва схемата на драматичното действие на Софокъл (с изключение на хора и уводната сцена), той изобразява чрез новата концепция на трите женски фигури „разпадането на понятието индивид“[3], премерено спрямо тяхното отношение към действието. „В образа на Електра индивидът се разпада по емпиричен начин, като съдържанието на живота му го взривява отвътре, така както превърнатата в лед вода пръсва глиненото гърне“[4]. С тази метафора Хофманстал сам най-добре обобщава саморазрушителната същност на хипертрофираната субективност, която е главната тема на неговата пиеса. Както при Софокъл, и при Хофманстал Електра е доминиращата централна фигура, чиято душевна драма стои на преден план. Но докато при древногръцкия трагик психологизирането на мита служи за потискане на примитивната омраза и с

---

[1] **Hofmannsthal**, Hugo v.: Drei kleine Betrachtungen. In: Prosa, Bd. 4, 1955, S.49.

[2] **Bahr**, Hermann: Liebe der Lebenden. Tagebücher 1921/23. Bd. 3. Hildesheim 1925, S. 208.

[3] **Hofmannsthal**, Hugo v.: Aufzeichnungen, 1959, S. 201.

[4] Пак там.

това на хуманното утвърждаване на субекта против съдбата, Хофманстал съзнателно се отказва от това „най-хубаво гръцко, от резултата“[1]: действието приема характера на кървав ритуал и не променя нищо, въпреки психологичната модерност субектът се връща във варварско-митичната архаика. За Хофмансталовата Електра убийството на бащата от майката не е еднократно престъпление, което нарушава нравствения ред и затова трябва да бъде наказано, а звено във вечната верига на живота, която включва опложданe и убийство като съпричастни. Това проличава особено ясно в образа на персонифицираната омраза, който ѝ бива изпратен „като годеник“ от ревнивия мъртвец; Карл Г. Еселборн, един от съвременните изследователи на творчеството на Хофманстал, доказва, че първертираното еротично преживяване на Електра има връзка с „едно отношение между мъж и жена, което включва като типично и умъртвяването на съпруга от съпругата и което погледнато в по-широк мащаб е само пример за страховитостта на живота“[2]. Показателно е, че Електра вижда всяка неправда, която се извършва в двореца на Клитемнестра, под знака на тази „двойка от опложданe и убийство“[3], която като митична природна закономерност вечно се повтаря:

„Das ganze Haus ist auf. Sie kreißen oder
sie morden“[4]
„Разтичали са се; на крак е всичко
там вътре. Раждат в мъки или пък
убиват“[5].

---

[1] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Reden in Skandinavien. In: Prosa, Bd. 3, 1952, S. 353.

[2] **Esselborn,** Karl G.: Hugo von Hofmannsthal. „Ödipus und die Sphinx“. Hofmannsthal und der antike Mythos. München 1969, S. 136.

[3] Пак там.

[4] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Elektra. In. Dramen, Bd. 2, 1954, S. 22.

[5] **Милев**, Гео: Електра, с. 29.

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

„Die Höhle
zu sein, drin nach dem Mord dem Mörder wohl ist;
das Tier zu spielen, das dem schlimmern Tier
Ergetzung bietet. Ah, mit einem schläft sie, [...]
und winkt dem zweiten, der mit Netz und Beil
hervorkriecht hinterm Bett."[1]

„Пещера да бъдеш, дето
убиец след убийството отдъхва,
животно, що на друго по-свирепо
животно дава радост и разтуха.
Ах, що? – с една спи тя, [.....]
и дава знак с ръка на втория,
който с въже и брадва изпълзява
изпод леглото"[2].

Това схващане за „потока на кръвта" като определяща свръхперсонална сила на живота променя из основи и смисъла на отмъщението; изкуплението за мъртвия баща се превръща за Електра в искане на чисто кръвно отмъщение[3]. В противоречивото отношение на Електра към този „най-примитивен, най-строг закон"[4] на живота намира израз трагизмът на нейната разруха: от една страна тя се бунтува срещу унищожителната сила на този закон – „Аз съм само трупът на твоята сестра..." казва тя на Орест с пълното съзнание за вътрешната си опустошеност под действието на този закон, от друга страна обаче тя му се посвещава, като напълно се идентифицира със „зверски пролятата кръв" на Агамемнон и се отрича от собственото

[1] **Hofmannsthal**, Hugo v.: Elektra, S.29
[2] **Милев**, Гео: Електра, с. 24.
[3] **Esselborn,** Karl G.:(zit. Anm. 13), S. 138.
[4] **Hofmannsthal**, Hugo v.: Reden in Skandinavien, Prosa, Bd. 3, S. 354.

си Аз. Докато Електра на Софокъл „в един свят на злото и фалша е безмерно пламтящо сърце, с което единствено тя успява да запази мярата на човешкото“[1], човешката субстанция на Хофмансталовата Електра изгаря в безмерността на нейната екстазна визия за мъст, нейното Аз се редуцира върху необузданата сфера на инстинкта, докато накрая в дионисиевия танц на смъртта и емпирично се разпада, след като „ритуалът на кръвта“ е изпълнен[2].

С право Хофманстал разглежда тази Електра като антипод на „дяволски хуманната“ Ифигения на Гьоте[3] и я противопоставя и на Шекспировия Хамлет – в „Електра“ „действието се третира с ирония“[4]. При това тази ирония се отнася не само до неспособността на Електра за практическо действие поради нейния пол или прекалената ѝ рефлективност, а преди всичко до загубата на свободния избор като база на човешкото действие: делото, което се извършва под принудата на кръвното отмъщение, деградира личността до прост инструмент, отнема ѝ всякаква възможност за осмислена промяна на света и на себе си и накрая я заличава. Неизбежната детерминираност от митизирания „закон на живота“ подкопава характерите и снема привидната противоположност на трите женски образа[5]: както отрицателното отношение към действието (Хризотемис, Клитемнестра), така и страстното му утвърждаване (Електра) води до разпадане на индивида, до свеждането му до сферата на животинското, макар че при Електра то-

---

[1] **Reinhardt**, Karl: Sophokles, Frankfurt/M., 1947, S. 148.

[2] **Hofmannstha**l, Hugo v.: (zit. Anm. 20.) S. 355.

[3] **Hofmannstha**l, Hugo v.: Aufzeichnungen, 1959, S. 131.

[4] Пак там, с. 217.

[5] Хофманстал разглежда трите женски образа като „нюанси на един единствен интензивен цветен тон“. Срв.: Brief an Ernst Hladny, in: **Hofmannstha**l, Hugo v. Briefe, 1900–1909, Wien, 1937, S. 384.

ва животинско носи диво демонични черти. Поради това при Хофманстал същинският извършител, Орест, става периферна фигура, която просто като инструмент на Електра автоматично изпълнява кръвното отмъщение.

Фактът, че пробивът на монументалната интровертност в „Електра“ е възможен само надолу, към сферата на животинското и в последна сметка към разтваряне в дионисиевата първооснова, тъй като алтернативата на живота като митизиран биологичен поток не предлага личностно градивна база, този факт имплицира критиката на Хофманстал на антихуманните тенденции на неговото време.

Самият Хофманстал е чувствал безнадежната негативност на своята „Електра“, считал е цялата пиеса „в нейната почти конвулсивна затвореност, в ужасната ѝ мрачност“ за неудовлетворителна и е замислял един „Орест в Делфи“ като нейна „вътрешно неделима втора част“, която да третира отношението на Орест към действието и неговото оправдание[1]. Този план остава неосъществен, но текстът на „Електра“ като образец на изтерзаната модерна душа образува либретото на едноименната опера на Рихард Щраус (1906) и бележи началото на дългогодишното плодотворно сътрудничество между композитора и неговия конгениален автор.

Премиерата на „Електра“ в постановка на Макс Райнхард на камерната сцена на Дойчес театър в Берлин през 1903 е била посрещната като представително сценично произведение на немския неоромантизъм, тъй като изпробваните в тази постановка средства на психологично

---

[1] **Hofmannsthal**, Hugo v.: Brief an H. Schlesinger vom 10.XI.1903, in: Briefe, 1900–1909, Wien 1937, S. 131 ff. Vgl auch den Brief an Richard Strauß vom 27.IV.1906, in: **R. Strauß – H. v. Hofmannsthal**, Briefwechsel, Gesamtausg., hrsg. von W. Schuh, Zürich 1964, S. 19.

изображение утвърждават победата над натурализма в театъра.

В „истеричната дъщеря на Агамемнон“ критиката вижда фигура, която съответства на типичната за времето „упадъчна склонност към жестокото, зверското“[1]. А за големия берлински театрален критик Алфред Кер тази склонност е само обратната страна на прекалено изтънчения индивидуализъм, която се култивира като нервен гъдел за уморената от цивилизацията буржоазна публика[2].

Именно като театрален модел на тази модерна душевност „Електра“ се явява в постановките на водещите европейски сцени от Париж до Петербург в годините преди Първата световна война и бележи етап в антинатуралистичното движение на европейския театър. С опита на Гео Милев да постави пиесата на Хофманстал в Народния театър в София през 1923 – в една коренно различна обществено-историческа ситуация – и младият български театър се присъединява към това движение.

Естетиката на Гео Милев, по начало антинатуралистична, го кара да утвърди в символизма и по-късно в експресионизма съответстващи на неговата епоха стилови течения, които намират адекватен художествен израз на светоусещането на неговото поколение. И за неговото поколение това светоусещане е белязано със съзнанието за криза на индивида, криза обаче, която поради изостряне то на социалните противоречия, поради преживяването на войната и революционните вълнения на следвоенните години придобива други измерения и напира към разчупване на тесните субективистични граници. Характерно за

---

[1] **Garten,** Hugo F.: Hofmannsthals und Hauptmanns „Elektra“, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte, Berlin 1973, S. 422.

[2] **Kerr,** Alfred: Elektra, in: Die Welt im Drama I, Berlin 1917, S. 159 ff.

Гео Милев като един особено чувствителен и възприемчив представител на своето поколение е, че той не само търси с безпримерна последователност и ангажираност нови, модерни художествени форми, но и че показва винаги будно съзнание за социално-политическите проблеми на своето време: въпреки временното изповядване на принципите на „чистото изкуство“ той никога не игнорира тези проблеми[1]; напротив – те винаги рефлектират като същинския фон на кризата на индивида. Особено показателно в това отношение е неговото стихотворение „Meine Seele“, писано през 1918/19 г. по време на престоя му в Берлин: тук мъките на душата са непосредствен огледален образ на социалното страдание[2]. Първичната отвореност за обществено-политическите събития на епохата е – при цялата сложност на идейно-художественото развитие на Гео Милев – предпоставката за бързата лява ориентация на поета особено след фашисткия преврат 1923 и за създаването на поемата „Септември“ като връх на революционно-демократичната българска поезия на 20-те години.

Това развитие на Гео Милев се извършва в значителна степен под влияние на немския експресионизъм, при което в досегашните изследвания на неговото творчество акцентът се поставя върху влиянието на левия експресионизъм и неговото активистично-революционно изкуство, а на другия аспект на експресионизма, на критичния рефлекс на окончателното разпадане на късно-буржоазния индивидуализъм, се отделя по-малко внимание, респ. се отхвърля като подхлъзване към декадентския модернизъм. В студията си „От „Жестокия пръстен“ до „Септември“. Българският

[1] **Марков**, Георги: Предговор към: Гео Милев, Съчинения в три тома, т. 1, София 1975, с. 14.

[2] **Милев**, Гео: Съчинения в пет тома, т. 1, с. 256–261.

поет Гео Милев и ранната критика на фашизма“ Добри Вичев посочва значението на този втори аспект на Гео-Милевата рецепция на експресионизма. В експресионизма Гео Милев вижда на първо място едно течение в изкуството, което „въз основа на крайно напрегнатото противопоставяне на Аза и света, на индивида и обществото... директно предизвиква като алтернатива създаването на една нова, истинна реалност от вътрешния свят на индивида“[1]. Затова той схваща експресионизма като „нов етап“, а не като противоположност на символизма и се опитва да улови разликата между двете течения „отначало от чисто естетическа гледна точка: експресионизмът е усъвършенстване на символизма, тъй като той разкрива законите на една нова красота, красотата на дисонансите“[2]. Това обяснява, „защо Гео Милев се съюзява с българските символисти“[3], това обяснява и афинитета му към драмата на символизма, към драмите на Стриндберг и Хофманстал, които в своята крайна субективност прекрачват границите на символизма и се явяват предшественици на експресионистичната драма на Аза[4].

Екстазната душевна драма на Електра, която в своята сурова, еруптивна изразителност съответства и във фор-

---

[1] **Witschew**, Dobri: Vom „Grausamen Ring“ zum „Septemvri“. Der bulgarische Dichter G. Milev und die frühe Auseinandersetzung mit dem Faschismus. In: Verteidigung der Menschheit. Zur Dialektik von Nationalem und Internationalem sozialistischer Literaturentwicklung. Hrsg. von Edward Kowalski, Berlin 1975, S. 205.

[2] Пак там.

[3] Пак там.

[4] В тази връзка Фриц Мартини отбелязва, че именно гръцките драми на Хофманстал антиципират съществени изразни средства и формални тенденции на експресионистичната драма. Срв. **Martini,** Fritz: Der Expressionismus. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, hrsg. von H. Friedemann und O. Mann, Bd. 1, Heidelberg 1961, S. 276.

мално отношение на Гео-Милевия повик за „оварваряване на поезията“, става интересна за него от експресионистична гледна точка – в конкретните обществено-политически условия обаче темата на Хофманстал за разграждането на личността се припокрива и преосмисля от темата за справедливото възмездие: на фона на кървавото потушаване на Септемврийското въстание от 1923 и последвалия фашистки терор митичното варварство се превръща в ужасяваща съвременност с исторически конкретно, класово определено съдържание. За Гео Милев „огненият език“ на Електра (както Гьоте характеризира обвинителния патос на Електра) става медиум на собственото му възмущение от кървавите събития в страната и на въжделенията му за справедливо възмездие. Затова в неговата режисьорска концепция на „Електра“ главната героиня е приближена до пророчицата Касандра[1], викът на душата ѝ е не толкова вик на дионисиев екстаз и примитивна омраза, а вик на протест и пророчество. Орест излиза повече на преден план, неговото дело придобива смисъл чрез съзнателното възстановяване на правото. Следователно, ако Гео Милев вижда в Хофманстал „един експресионист на духа“[2], то той има предвид – по отношение на „Електра“ – не само и не на първо място разнищващ душевен анализ, а и съпротива, призив към действие, активизъм. Именно интерпретацията на „Електра“ е пример за диалектиката в процеса на естетическото развитие на Гео Милев. В условията на обществено-политическите събития в България този процес се отклонява от психологизма на личностната криза, той пренася „красотата на дисонансите“ върху големия сблъ-

[1] Срв. 12-та глава от поемата „Септември“, където героите от гръцката митология се цитират като пример за неизбежността на справедливото възмездие.

[2] **Милев,** Гео: Театрално изкуство, София 1942, с. 39.

сък на силите на демокрацията и на фашизма и създава едно революционно демократично изкуство, което подхваща отново класическо-хуманистичната традиция.

Сравнението на режисьорската книга на Гео Милев с Хофмансталовия оригинал позволява да се проследи детайлно тази интерпретация на „Електра“ и показва суверенността, с която преводачът и театралът Гео Милев подхожда към оригинала, за да осъществи на сцената основната идея на своята концепция – идеята за справедливото възмездие. За това е било необходимо отново ясно да се очертаят размитите при Хофманстал противоположности между действащите лица, преди всичко между Електра и Клитемнестра, да се подчертае антитезата: добро – зло по образеца на Софокъл. Схващането на философията на живота за убийството като естествено съответствие на оплождането във вечния кръговрат на живота е основата за приближаването на двете първоначално противоположни фигури – именно това митологизиране на престъплението се опитва да преодолее Гео Милев в своята режисьорска концепция.

В превода това се постига чрез няколко отклонения от оригиналния текст, респ. чрез съкращения. Подчинението на Електра на „вечния закон на живота“ става особено ясно в началото на конфронтацията ѝ с Клитемнестра, където майката ѝ изглежда като „въплъщение на раждащата и поглъщаща природа“[1]. В превода на Гео Милев майчината утроба на Клитемнестра не се идентифицира с гроба на Агамемнон, а – чрез риторично отрицание – директно му се противопоставя; страхопочитанието на Електра пред

[1] **Rey**, W. H.: Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen, Philadelphia 1962, S 74.

колоса-майка се снема чрез ремарката „със скрита ирония“, в която на места прозвучава едва сдържана омраза:

„Ich weiß auf der Welt
nichts, was mich schaudern macht, als wie zu denken,
daß dieser Leib das dunkle Tor, aus welchem
ich an das Licht der Welt gekrochen bin.
[.....]
So bin ich ja aus meines Vaters Grab
herausgekrochen, hab gespielt in Windeln
auf meines Vaters Richtstatt!.....“[1]

„Не зная нищо в тоя свят, което
да ме изпълва с трепет, освен само
едната мисъл: че туй пищно тяло
бе тъмната врата, от дето съм
излязла посред белия светлик
на тоя свят [.....
.....] О не – излязла
съм аз от гроба на баща си
и като пеленаче съи играла
на мястото където е съсечен...“[2]

В разказа на Електра за омразата като неин „годеник“, който най-очевидно я показва като жертва на унищожителния закон на живота, Гео Милев съкращава описанието на първертираното любовно преживяване, подчертава девствеността на Електра в служба на мъртвия и с това нейната противоположност по отношение на разюзданите убийци. Телесното и душевно опустошение на Електра изглежда по този начин не като последствие от служба-

[1] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Elektra, S. 26 ff.
[2] **Милев**, Гео: Електра, с. 41.

та ѝ на мъртвия баща, а като резултат от престъпното ѝ обкръжение, в което тя поема ролята на отрицателната пророчица:

„Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester,
.....Und war doch eines Königs Tochter!
Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe
ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich
mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib
vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht
wie etwas Göttliches hinleuchtete
.....diese süßen Schauder
hab ich dem Vater opfern müssen...
.....Eifersüchtig sind
die Toten: und er schickte mir den Haß,
den hohläugigen Haß als Bräutigam.
Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet
wie eine Viper, über mich in mein
schlafloses Bette lassen, der mich zwang,
alles zu wissen, wie es zwischen Mann
und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,
in denen ichs begriff! Da war mein Leib
eiskalt und doch verkohlt, im Innersten
verbrannt. Und als ich endlich alles wußte,
da war ich weise, und die Mörder hielten –
.....nicht einen meiner Blicke aus!“[1]

„Аз съм само
трупа на твоята сестра, дете.
.....А бях
аз дъщеря на цар. И мисля, че
бях хубава, когато духвах нощем

[1] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Elektra, S. 62 ff.

пред свойто огледало лампата,
аз чувствувах с безкраен девствен трепет
как мойто голо тяло, ярко в свойта
неопетненост светеше сред мрака
на пламналата душна нощ, като
божествен плам.....
.....всичкия тоз сладък трепет
аз трябваше да жертвувам пред татко.
.....О знай – ревниви
са мъртвите: [.....
.....]
И ето –
тогава тялото ми беше лед
и въглен, цяло изгоряло. И
когато най-подир узнах аз всичко,
тогава станах мъдра и онез
убийци.....
.....– ни един мой поглед
не можеха да изтърпят“[1].

Тази генерална линия на рязко разграничаване на фронтовете чрез отнасяне към конкретната ситуация в двореца се провежда и в началната сцена на слугините, която при Хофманстал замества античния хор. И на последното стъпало на унижението Електра запазва известно достойнство, което Гео Милев подчертава чрез игнориране на патологичните черти в нейното страдание („Ihr sollt nicht schmatzen / nach meiner Krämpfe Schaum“)[2], чрез нейното презрение към прислужничките на убийците, респ. чрез

[1] **Милев**, Гео: Електра, с. 127–129.

[2] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Elektra, S. 10. (В буквален превод тази реплика на третата слугиня гласи: „Не ближете пяната на мойте спазми.“)

засиленото възхищение на петата слугиня пред Електра. Съществено съкращение в тази сцена се отнася именно до двете реплики, които представят всичко случващо се в двореца на Клитемнестра под знака на вечно повтарящата се кръвна жертва („Daß wir / mit Wasser und immer frischem Wasser / das ewige Blut des Mordes von der Diele / abspülen –“)[1].

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

„er achtets nicht und doch muß es geschehen:
vor seinen Füßen drücken wir sie hin,
da fällt das Beil!“[2]

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

„стои баща ми там: о трябва, трябва
и ето: в миг поваляме я ний
там пред краката му – тогава пада
секирата!“[3]

Това, че убийството не е свързано с оплождането по природен закон, а трябва да има морални мотиви, проли-

[1] **Hofmannsthal**, Hugo v.: Elektra, S. 13.
[2] Пак там, с. 23.
[3] **Милев**, Гео: Електра, с. 33.

чава на места от много тънки различия във формулировката на изреченията в оригинала и превода, така напр. когато Електра казва на мнимо непознатия Орест:

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

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

> *„Elektra*: Du wirst es tun!
> *Orest:* Ja,ja.Müßt ich der Mutter
> nur nicht vorher in ihre Augen schaun“[1].
> *„Електра*: Ти ще го извършиш.
> *Орест*: Да, да. След като видя мойта
> майка във очите“[2].

Правото да извърши убийството на майката той може да прочете в нейното лице, защото „нейното лице тя е придобила от делата си“[3], така както и конфронтацията със страданията на Електра засилва решението му да отмъсти.

Решаващата промяна в ролята на Орест обаче идва в заключителната сцена: при Хофманстал Орест изчезва, след като задкулисно е убил Клитемнестра и Егист, Хризотемис разказва за неговото деяние и за последвалото кръвопролитие сред слугите, Електра започва в безумен

---

[1] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Elektra, S. 64.
[2] **Милев,** Гео: Електра, с. 132.
[3] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Elektra, S. 66.

екстаз своя менаден танц, при който пада мъртва на земята. Последната ремарка „Тишина“ сочи завършека на един ритуал, който потвърждава всемогъществото на кръвното отмъщение и който би могъл да се повтори отново. При Гео Милев пиесата свършва с един пантомимически апотеоз на Орест като побѐден извършител[1], Електра не умира, въпреки бремето на безмерното ѝ ликуване – нейната визия за милионния дионисиев „празник на живота“ получава внезапно във връзка с осмисленото възмездие значението на пророческо предусещане за надигането на всички онеправдани; показателни в това отношение изглеждат такива лексически изменения в превода като порационалното „дивна песен“ вместо „Musik“ или добавката „мощни“ към „uferlose Tritte“:

„... Ob ich nicht höre? ob ich die
Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir
heraus. Die Tausende, die Fackeln tragen
und deren Tritte, deren uferlose
Myriaden Tritte überall die Erde
dumpf dröhnen machen, alle warten sie
auf mich“[2]

„... Дали не чувам?
Дали не чувам тая дивна песен?
из мене блика тя. Стотиците,
които носят факлите и с мощни
безбрежни стъпки, милиарди стъпки
гърмят навред по тъмната земя,
те всички чакат мене“[3].

---

[1] Срв. ремарката накрая на режисьорската книга на Гео Милев: „Орест застава прав, победоносно настръхнал“.

[2] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Elektra, S. 74.

[3] **Милев,** Гео: Електра, с. 153.

Още по-ясен става революционният смисъл на деянието на Орест на фона на предписаните от режисьора шумови ефекти, които внушават извършването на метежна акция чрез 10 различни вида шум: точното определение на шумовете се дава при това отчасти с нотен шрифт, а цялото се обобщава с названието „musikalische Untermalung des Dialogs“ – на немски!:

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

1. Десет гласа
2. Един мъжки глас
   Трикратни викове
3. Един женски глас
4. Падащи маси и столове
5. Удари на желязо по дърво
6. Удари на желязо по желязо (ножове)
7. Звук на метални плоскости
8. Бягащи стъпки
9. Свистене на размахана във въздуха пръчка
10. Всичко това съпроводено от слаб вятър
    Всичко едновременно

[1] Пак там.

Във връзка с преосмислянето на образа на Орест заслужава внимание една бележка на Гео Милев на последната страница на неговата режисьорска книга, където той изрежда заглавията на най-важните драми, третиращи образа на Електра от Есхил насам и поставя в отделна група „Електра“ на Хофманстал и „Орест“ на Волтер. Това ни кара да мислим, че при своята интерпретация на образа на Орест той е взел под внимание драмата на Волтер (или поне е съзнавал нейната противоположност спрямо Хофманстал): при Волтер Орест от самото начало е конципиран като тираноубиец, при атентата срещу Егист той по невнимание убива Клитемнестра и бива спасен от народа[1]. Преосмислянето на образа на Орест от гледна точка на актуалната антифашистка ангажираност предполага и при Гео Милев съзнателно и последователно секуляризиране на родовата проблематика на „Орестията“ (убийството на майката и майчиното право), при което той подхваща революционно-демократичната линия на класическата бюргерска традиция.

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

[1] **Frenzel**, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 1970, S. 559 ff.

тивоположността между мислене (говорене, чувстване) и действие:

„Der ist selig,
der tuen darf! Die Tat ist wie ein Bette,
auf dem die Seele ausruht“[1].

„Блажен е, който може да го стори.
Защото делото е меко ложе,
където отпочива си душата“[2].

„Nein, jubeln will ich...
.....Als ich haßte,
da schwieg ich reichlich. Haß ist nichts, er zehrt
und zehrt sich selber auf, und Liebe ist
noch weniger als Haß, sie greift nach allem
und kann nichts fassen, ihre Hände sind
wie Flammen, die nichts fassen, alles Denken
ist nichts, und was aus einem Mund hervorkommt,
ist ohnmächtige Luft, nur der ist selig,
der seine Tat zu tuen kommt!“[3]

„Не, искам да ликувам [.....
.....]
блажен е, който идва да извърши
великото си дело“[4].

В светлината на осмисленото отмъщение за сторената неправда по-силно изпъква изобличителният патос в кървавите визии на Електра – тяхната чудовищност отговаря

[1] **Hofmannsthal,** Hugo: Elektra, S. 66.
[2] **Милев,** Гео: Електра, с. 137.
[3] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Elektra, S. 67.
[4] **Милев,** Гео: Електра, с. 139.

на чудовищността на престъплението, и преводът успява да възпроизведе техния мрачно могъщ стил „a fresco“ с неговата сурова, на места брутална лексика и взривяваща експресивност[1], още повече, че именно този стил се явява адекватно изразно средство за изобличение на фашисткото варварство.

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

За тази цел при сценичната реализация е трябвало да бъде променена преди всичко сценографията; според сценографските указания на Хофманстал, които той дори развива по-подробно в отделен текст под заглавие „Szenische Vorschriften zu „Elektra“, пиесата се разиграва в „задния двор на царския дворец, ограден от пристройки, в които се намират жилища на роби и работни помещения“[2]. Атмосферата на „теснота, безизходност, затвореност“ на тази сценография се подчертава още повече от една „огромна, тежка, изкривена смокиня,... чиято маса застрашително тегне във вечерния здрач като полуизправено животно върху плоския покрив“[3]. Хофманстал изрично се дистанцира от елементите на античната дворцова архитектура

---

[1] Именно с тази си експресивност преводът на Гео Милев се отличава от превода на Николай Лилиев, публикуван през 1930 г.

[2] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Szenische Vorschriften zu „Elektra“, in: Prosa, Bd. 2, 1959, S. 68–71.

[3] Пак там, с. 68.

и изисква от сценографа да предаде „дебнещото, скритото на ориента“[1]. Това място на действие е топографията на измъчената душа на Електра, на „пещерното царство на Аза“, в което всъщност изглежда отразено цялото произшествие на убийството и отмъщението. С право Якоб Щайнер подчертава многозначността на тази символика на мястото, която съдържа не само указанието за „задния двор на душата“, където намира пробив животинското; тя означава инровертиране на действието и в смисъл на разграничаване от представителната предна страна на двореца, където Клитемнестра и Егист управляват и където не може да се говори за тяхното престъпление[2]. При цялата фасадност на тази предна страна (за истинското състояние на душата си Клитемнестра може да говори само с Електра и само в този заден двор) тя все пак съществува, и делото на Агамемнон може да се гледа само в тъмния заден двор. Дори намесата на Орест, който идва отвън, където е „светло“, не може да пробие затвореността на това „Вътре“.

Сценографската скица, която Гео Милев е нарисувал сам, не показва заден двор и не фиксира сценичното пространство върху определено място, въпреки че най-важните елементи – една порта в средата, която е отделена с площадка и осем стъпала от просцениума, както и симетрията на вляво и вдясно, горе и долу стоящите кубове позволява да се асоциира антична дворцова архитектура[3].

---

[1] Пак там, с. 69.

[2] **Steiner,** Jacob: Die Bühnenanweisung bei Hofmannsthal, in: Wissenschaft als Dialog. Studien zur Kunst und Literatur seit der Jahrhundertwende. Hrsg. von Renate v. Heydebrand und Klaus Günther, Stuttgart 1969, S. 230 ff.

[3] Интересна в тази връзка е приликата със сценографската концепция на Е. Г. Крейг, който скицира декорите на „Електра“ за Елео-

Абстрахирането от изпълнените с настроение живописни сценични детайли при Хофманстал и архитектурното оформление на сценичното пространство, което смислово се разчленява с минимум декори, позволява не само конкретно противопоставяне на персонажите и ясно разграничаване на фронтовете, но – и това е решаващата крачка на Гео Милев по-нататък от Хофманстал – абстрактно монументалното място на действието сочи отвъд границите на солипстичната субективност и внушава впечатлението, че разискването на въпроса за убийството и възмездието засяга публичността и трябва да се извърши публично. Пластичното разчленяване на сценичното пространство на горе и долу подчертава противопоставянето между сферите на господстващите и подтиснатите, при което портата и стълбата получават важна функция за онагледяване на напрежението в техните взаимоотношения: така Електра трябва да започне заклинателния монолог, призоваващ мъртвия баща на горните стъпала, при представата за кървавите жертвоприношения на неговия гроб да направи „няколко крачки надолу“ към фиктивния гроб на Агамемнон, а при достигане на кулминацията в нейната визия за отмъщение „гърбом да се върне две-три стъпала нагоре и да застане с протегнато тяло, с отметната назад глава“[1]. По подобен начин графически се фиксира опитът за доближаване на молещата за помощ Клитемнестра в първия ѝ разговор с Електра, а Хризотемис, която иска да избегне конфликта и отказва на Електра своята подкрепа при замисленото деяние, показва чрез заставане на най-горното

нора Дузе 1904. Срв. за това: Denis **Bablet:** Edward Gordon Craig, (dt) Berlin-Köln 1965, S. 109 f.

[1] **Милев,** Гео: Електра, с. 15.

стъпало (докато Електра стои долу) принадлежността си към сферата на Клитемнестра.

След намесата на Орест от граничен пункт между двата фронта портата се превръща в най-важно място за пробив в сферата на управляващите – съвсем близо до портата Електра с върховно напрежение очаква да чуе предсмъртния писък на Клитемнестра и Егист, и на портата се явява накрая Орест като победител.

Символиката на пространството постига пълен ефект едва чрез символиката на подвижната светлина; съвсем в стила на експресионистичната светлинна режисура Гео Милев предпочита не общо осветление на сцената, а прожекторна светлина, която създава контрастни сценични зони и в решаващите драматични моменти изтъква отделния актьор и като че осветява най-съкровените кътчета на вътрешния му свят. Това осветление служи не само за „представяне на душата в едър план", но преди всичко за демонстрация на основната идея на режисьора; за разлика от Хофманстал, който държи на това, затвореността в границите на субективното да бъде подчертана и с обстоятелството, че главният оптически контраст се изгражда между потъналия в сумрак „тъжен заден двор"[1] и светлия външен свят, прожекторната светлина внася контрастите между отделните персонажи, помага – заедно с монументалната неопределеност на сценичната архитектура – да се прескочат границите на Аза и изтъква общовалидността, обществения характер на третираната проблематика.

Интерпретиращата, а не просто илюстрираща функция[2] на светлината се подчертава още повече от символи-

[1] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Szenische Vorschriften zu „Elektra", in: Prosa, Bd. 2 1959, S. 83.

[2] **Bablet**, Denis: L'expressionisme à la scène, in: L'expressionisme dans le théâtre europeen. Paris 1971, p. 208.

ката на цветовете, която внушително онагледява емоционалната зареденост на действащите лица и обективира тяхното отношение към действието: червеното като израз на убийството и замисленото отмъщение спровожда с различна интензивност върховите моменти и най-ниските точки в сломеността на Електра и нейното визионерно отмъстително ликуване; престъпната същност на Клитемнестра се характеризира с един „тънък червен лъч“[1], който, заобиколен от неспокойно проблясващата светлина на факлите на нейните прислужнички, временно доминира над червеното на Електра; „жълтата харлекинова“ светлина[2], която Гео Милев предписва за края на големия сблъсък между Електра и Клитемнестра, където ужасът на Клитемнестра моментно се превръща в радост за мнимата смърт на Орест, подчертава не само гротескното във „восъчната фигура[3] на Клитемнестра, но сочи и неистинността на нейния триумф. Особено важно за преосмислянето на образа на Орест е, че неговата фигура чрез виолетова светлина се разграничава от червеното на убийството и на кръвното отмъщение.

От режисьорските ремарки на Гео Милев може да се направи заключение за едно пластично сдържано водене на актьорите, което изисква от тях изразяване на съществено при игнориране на всякакви излишни външни ефекти. Актрисата Адриана Будевска, изпълнителка на ролята на Клитемнестра, пише в спомените си следното за връзката между сценичното оформление и концепцията на персонажите при Гео Милев: „... Същества, които трябваше да живеят в тези форми [кубове], трябваше да бъдат като

---

[1] **Милев,** Гео: Електра, с. 36.

[2] Пак там, с. 79.

[3] **Hofmannsthal**, Hugo v.: Szenische Vorschriften zu „Elektra“, in: Prosa, B. 2, 1959 S. 82.

тях тежки и неподатливи, въпреки че можеха да живеят съвършено свободно по собствена воля, по собствени чувства и настроения... В тези форми те самите трябваше да се сгъстят, да бъдат тромави и да смажат онези, които бяха отдолу..."[1]. Твърдите контури, сгъстяването и концентрирането върху същественото на отделната фигура – това са предпоставките за рязкото разграничаване на действащите лица, което е залегнало в основата на режисьорската концепция на Гео Милев и което е противоположно на констелативното им приравняване при Хофманстал. На това схващане на персонажите съответства очебийната статичност и пестелива жестикулация, която се изисква от актьорите; в противовес на дивите, животински движения на обсебената от инстинкти Електра на Хофманстал, държанието на Електра при Гео Милев се характеризира с бездвижност, която е физическата рамка на върховна психическа напрегнатост и която въпреки цялото ѝ обезобразяване чрез унижение и омраза ѝ придава сякаш някакво монументално достойнство. Това е видно и от режисьорската ремарка към първата сцена на слугините, които в групирането си подобно на античен хор след вдигане на завесата „остават няколко секунди неподвижни и неми като жива картина: цел – да внушат сериозно-класично настроение"[2]. Класическият принцип на симетрията (симетрично подредени носителки на факли на стълбата при появата на Клитемнестра) постига, по отношение на Клитемнестра, противоположен ефект: странният контраст с нейната чучеловидна фигура подчертава фасадността на нейното владичество.

---

[1] **Будевска**, Адриана: Спомени, статии, критики, портрети, София 1958, с. 95.

[2] **Милев**, Гео: Електра, с. 1.

В сравнение с пестеливо използваните жестове изпъква значението на мимиката – ремарката към умолителната реплика на Клитемнестра, разкриваща нейната вътрешна разруха: „... Но аз съм изгнила...“ гласи: „Тези думи на Клитемнестра са най-важните, най-драматичните. Целият ѝ разказ се преживява силно драматично. Това, което тя описва, сякаш го вижда пред себе си. Силна мимическа игра. Рязка промяна в тон и темпо. Почти без жестове, особено главата не“[1]. Прави впечатление също, че в моменти на най-интензивно вътрешно преживяване Електра „стои неподвижно с втренчен поглед“[2] – така, след като е предрекла на Клитемнестра, че ще умре от ръката на Орест или когато стои пред портата „като статуя“[3], докато вътре се извършва убийството. Тези указания за едно артистично изпълнение, което при външна статичност иска да изрази съществения сякаш чрез вътрешно съзерцание с помощта на мимиката, „суперекспресивния поглед“[4] и нюансираната говорна музика свидетелства за тесния допир на Гео Милев с изобразителните принципи на експресионистичния театър.

Най-многото и най-диференцираните режисьорски ремарки се отнасят до сценичната реч и я определят като най-важно изобразително средство в режисурата на Гео Милев. При това се касае не само за точни указания, които определят емоционалния нюанс на съответната фраза и отчасти прецизират предписанията на Хофманстал или – чрез противоположна психологична настройка – преосмислят персонажите и техните взаимоотношения. Детайлно се проследява преходът на „красноречието на Клитем-

---

[1] Пак там, с. 50.

[2] Пак там, с. 78.

[3] Пак там, с. 142.

[4] **Bablet**, Denis (zit. Anm. 69), S. 210 ff.

нестра, в което доминират... гняв, ирония... заплаха, фалшиво великодушие...“ в началото на разговора ѝ с Електра[1] към растяща несигурност, слабост, жалка безпомощност в течение на този разговор. Това, че Гео Милев счита речта за най-важно и най-фино изразително средство на актьора, показват точните указания за фиксиране на височината на тона, на темпо, динамика и ритъм на отделните фрази; тези указания в много случаи се предават чрез нотен шрифт и музикални термини. Мястото, където Електра прекъсва играта на криеница за същинската кръвна жертва и казва истината в очите на Клитемнестра, се коментира по следния начин:

„Was bluten muß? Dein eigenes Genick,
wenn dich der Jäger abgefangen hat!
Er fängt dich ab: doch nur im Lauf!“[2]

„Чия кръв? Твойта собствена глава,
щом паднеш ти в ръката на ловеца!
И ти ще паднеш: ала след гонитба!“[3]

„Първите два стиха в три равно издържани тона с три различни нюанса [fis – c – e]. C 'Er fängt dich ab...“ започва постепенно Crescendo в тон и темпо, което накрая свършва в задъхано снишаване“[4].

Трудният анагноризис („узнаване“) Електра – Орест е музикално степенуван: тонът в който Орест заговаря Електра е „нисък, бавен, равномерен“, и той го запазва, докато Електра за него е непозната. Тон и темпо се покачват в процеса на разпознаването; той говори в „тон „a“ и бързо

[1] **Милев,** Гео: Електра, с. 37.
[2] **Hofmannsthal,** Hugo v.: Elektra, S. 39.
[3] **Милев,** Гео: Електра, с. 72.
[4] Пак там.

темпо“, когато Електра казва името си, въпреки че не може да идентифицира сестра си; в „тон „b“, той оповестява „Орест е жив!“ и „тържествено – тон „b“, се заклева, че синът се е върнал вкъщи, за да упражни възмездие[1].

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

„Сама.↔ Уви, съвсем сама.↔ Изчезна
баща ми – скрит в студената земя.“

„Тя започва бавно, равномерно, с дълбока тъга, основен тон – [e]. Първите два стиха с прекъсване след всяка дума – и след всяка точка – пауза“[2].

Ясното и стегнато структуриране на речта сякаш пренася „ясния строеж на сцената... върху словото“[3] и спомага за постигане на главната цел на режисьора – ясното разграничаване на противоположните сфери. То е предпоставка за преодоляване на ирационалния дионисиев патос на трагедията на Хофманстал чрез един нов, одухотворен патос и свидетелства за близостта на Гео Милев до принципите на експресионистичния театър и на нивото на словесната трактовка.

Анализът на режисьорската книга на „Електра“ показва, че Гео Милев намира един прочит на неоромантичната драма, който се отклонява от деструктивното разрешение на конфликта при нейния автор. В началото на века Хофманстал с дълбок скептицизъм поставя под въпрос ху-

---

[1] Пак там, с. 110, 121.

[2] Пак там, с. 10.

[3] **Jessner,** Leopold: Das Theater, in: Die Scene, Jg. XVIII, Berlin 1928, S. 69.

манните устои на личността, сякаш предчувствайки кървавата вакханалия на Първата световна война. Гео Милев, преживял лично тази вакханалия и окончателния крах на моралните норми на предвоенната епоха, утвърждава в своя режисьорски проект от началото на 20-те години победата на правдата и хуманните ценности в обществото като единствена гаранция за съхранение на личността и в този смисъл отговаря на споменатия по-горе неосъществен замисъл на Хофманстал за една втора част на драмата, която да покаже преодоляването на родовото проклятие на Атридите и хуманното осмисляне на мита. В този смисъл неговият проект „представлява творчески диалог *през времето*, което дели възникването на драмата от намерението на Г. Милев да я постави на наша сцена след Първата световна война“[1].

Анализът на режисьорската книга показва новаторството на Гео Милев в историята на българския театър от 20-те години: в борбата си за модернизиране на българския театър той подема най-важните тенденции на антинатуралистичното театрално движение в Европа преди и особено след Първата световна война и успешно ги прилага: подтискането на психологичната (в случая „Електра“ дълбинно-психологична) характеристика в интерес на демонстративната изява на основната драматична идея, която се третира в социално-политическия контекст на собствената епоха и по този начин превръща „представлението в сценична притча, в парабола“[2] дори и при първоначално неполитически пиеси. Именно към това изглежда се

[1] **Мутафчиева**, Яна: Нереализираният режисьорски план на Гео Милев за поставянето на „Електра“ от Хофманстал в Народния театър. В: Гео Милев. Нови изследвания и материали, София 1989, с. 323

[2] **Romstoeck,** Walter H.: Die antinaturalistische Bewegung in der Sze-

е стремил Гео Милев със своята интерпретация на „Електра“ – линията на критика на къснобуржоазния антихуманизъм, която в театъра започва с постановката на Стриндберговия „Мъртвешки танц“ (1920) и която се обогатява с революционно-политическата проблематика на следвоенните години в постановката на „Маса човек“ от Толер (1923), достига в „Електра“ фазата на публично обвинение и заклеймяване на този антихуманизъм в неговата варварска – фашистка – форма на проявление. При тази режисьорска концепция на Гео Милев е твърде понятно, че постановката е свалена от сцената малко преди премиерата; не лични неразбирателства са вероятно главната причина за това, а – както Йосиф Конфорти доказва[1] – преди всичко страхът на ръководството на театъра от въздействието на представлението върху публиката, която, по думите на директора на Народния театър Владимир Василев, не проявява „естетическо отношение към случващото се на сцената“, а търси в него „съвременни алюзии“[2].

---

nengestaltung des europaeischen Theaters zwischen 1890 und 1930. Diss., München 1955, S 359 f.

[1] **Конфорти**, Йосиф: Гео Милев. Театър и време. София 1975, с. 256.

[2] Пак там.

БИБЛИОГРАФСКА СПРАВКА ЗА ПЪРВАТА ПУБЛИКАЦИЯ НА ПРЕДЛОЖЕНИТЕ ТУК СТАТИИ

„Главата ми – кървав фенер“, в: Литературна мисъл, 1994/4, с. 81–88.

Гео Милев и д-р Есер. За едно стихотворение на Гео Милев, посветено на холандския хирург д-р Есер, в: Гео Милев, нови изследвания и материали, София, 1989, с. 262–283.

В немски превод: **Geo Milev und Dr. Esser**. Über ein Gedicht Geo Milevs, gewidemt dem holändischen Chirurgen Dr. J. S. F. Esser. In: Teodor Trajanov (1882–1945), Geo Milev (1895–1925) und die deutschsprachige Literatur. Hrsg. von Chisto Choliolcev. Bulg. Forschungsinstitut in Österreich, Wien 1989, S. 131–144 (Miscellanea bulgarica, 7).

Към биографията на д-р Й. Ф. С. Есер, в: Пламък, 1985/1, с. 156–160.

Между Дойран и Берлин. За някои черти на модернизма в творчеството на Гео Милев под знака на Първата световна война, в: Гео Милев – неудържимата пламенност, нови изследвания, София, 2001, с. 5–15.

Берлинските контакти на Гео Милев – „Щурм“, „Акцион“, „Ноемврийската група“, в: Гео Милев – модернист, европеец, патриот, нови изследвания 5, София, 2008, с. 32–48.

Гео Милев и нойрупинската народна картина, в: Гео Милев – жрец на истината и свободата, нови изследвания 4, София, 2005, с. 45–60.

Ernst Tollers „Masse Mensch“ – übersetzt und inszeniert von Geo Milev, in: Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre, hrsg. von Margret Dietrich, Salzburg 1975, S. 176–186. Тук се публикува за първи път на български в авторски превод.

Geo Milevs Regiebuch zu „Elektra“ von Hugo von Hofmannstal, in: Maske und Kothurn, 23/1977, H. 1, S. 32–49. На български в авторски превод за първи път в : Гео Милев – модернист, европеец, патриот, нови изследвания 5, София, 2008, с. 159–189.

НАКРАТКО ЗА АВТОРКАТА

Д-р Анастасия Деспотова-Цандер е родена в София през 1938 г. Завършила е немска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, където по-късно е работила като преподавател по немска литература. Като Хердеров стипендиант във Виена е защитила дисертация на тема из областта на немско-българските литературни връзки. От 1976 г. живее в Берлин, където работи като сътрудник на Берлинската държавна библиотека – Отдел за Източна Европа.

СЪДЪРЖАНИЕ

Уводни думи.....5
„Главата ми – кървав фенер...“. Към темата
за Първата световна война в творчеството
на Гео Милев.....9
Гео Милев и д-р Есер. За едно стихотворение
на Гео Милев, посветено на холандския хирург
д-р Есер..... 23
Към биографията на д-р Й. Ф. С. Есер..... 44
Между Дойран и Берлин – за някои черти на
модернизма в творчеството на Гео Милев
под знака на Първата световна война..... 55
Берлинските контакти на Гео Милев. „Щурм“,
„Акцион“, „Ноемврийската група“..... 69
Гео Милев и нойрупинската народна картина.....102
„Маса човек“ от Ернст Толер в превод и постановка
на Гео Милев.....122
Режисьорската книга на Гео Милев към „Електра“
от Хуго фон Хофманстал 139
Библиографска справка за първата публикация
на предложените тук статии..... 172
Накратко за авторката.....174

Анастасия Цандер
ГЛАВАТА МИ – КЪРВАВ ФЕНЕР...
Гео Милев и немската култура
в началото на XX век

Редактор
ТОДОР КОРУЕВ
Графичен дизайн и корица
ЖЕКО АЛЕКСИЕВ
Коректор
ВЕЛИЧКА БОЖИНОВА
Издателство
„ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“
www.zstoyanov.com
e-mail: office@zstoyanov.com

Формат 16/60/84
Печатни коли 11

Печат
ИПК „Светлина“ – Ямбол