

„ГЛАВАТА МИ – КЪРВАВ ФЕНЕР...“

(Към темата за Първата световна война в творчеството на Гео Милев)

Анастасия Деспотова-Цандер

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 на неговия начин на мислене, и 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 единни в мнението, че Първата световна война е единствена по рода си що се отнася до фундаменталността 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 противоречие – най-точно доловено в характеристиката на Карл Краус „техно-романтична 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 непридвидимостта и неочакваността като диференциален признак на неговата култура. Ако шокиращата изненада, логическата несвързаност, случайността и фрагментарността до 1914 г. 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 първата следвоенна година в Берлин – именно в Берлин, където през 1918-1919 в цайтраферна съгъстеност се изреждат неочаквани революционни събития, полагащи основите на съвременна Германия, – не на последно място именно това преживяване има дял в оформянето на Гео-Милевата поетика.

Стихотворението „Главата ми – кървав фенер“, написано по време на престо-
я на Гео Милев в Берлин и излязло в стихосбирката „Железният пръстен“
(София, 1920), е творбата, която художествено най-концентрирано отразява
това преживяване.

„Голова моя – темный фонарь с перебитыми стеклами.“
Сашиа Черный

ГЛАВАТА МИ –
кървав фенер с разтрошени стъкла,
загубен през вятър и дъжд, и мъгла
в полунощни поля.
Аз умирам под кога 506
и възкръсвам в Берлин и Париж.
Няма век, няма час – има Днес!
Над последната пролет ти жадно и страшно пишиш,
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 просек Едип –
загубен през вятър, и дъжд, и мъгла.(3)

Темата на стихотворението – конфронтацията със смъртта през войната, осле-
пяването, прозрението – получава в самото начало изключително ярък и състен
израз в метафората „кървав фенер“. Реалията „фенер“ по своята форма асоциа-
тивно-образно се свързва с „глава“, а като носител на светлина той се превръща
в символ на духовност, рации, видимост, оттук и сходството му с човешката гла-
ва, 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 въвеждането на електричеството – и се явя-
ва като устойчив елемент в урбанистичния пейзаж на символистите.(4) 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, сравне-
на с фенер – да не говорим за случаите, когато фенерът е „тъмен“, „строшен“ или
„кървав“! Смесовата 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 от-
пратка към цитирания автор Сашиа 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 усвояването на чуж-
дия текст. „Тъмен фенер“ е наречена главата на празнословния поет в лиросати-
рата на Сашиа Черный „Стилизираното магаре“(5), която разобличава духовната
нищета на руската интелигенция след революцията от 1905 г. и свързаните с нея
упадъчни течения в руската литература; в сатиричния контекст митологемата

„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 изважда от сатиричния му код, за да го подчини на собствения си поетични намерения: шокиращият образ „кървав фенер“ внушава представата за физическа уязвимост, нараняване, ослепяване, за обезличаване в буквалния смисъл, защото е деформирано лицето – най-важният изразител на човешката индивидуалност. „Кървав фенер“ е контрастно противоположен на „тъмен фенер“ не само със своята сетивна яркост, но и със своята ситуираност – не в урбанистичната защитеност на големия град, а „загубен в полунощните поля“ на фронта „през вятър и дъжд, и мъгла“. И вс 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 21 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.“(6)

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“(7) – тук още по-силно акцентувана чрез разбиването на цитирания стих в два по-кратки и изнасянето на „глава“ в самостоятелен първи стих. От анонимността на „полунощните поля“ лиричният герой излиза изведнъж в 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. военнотопографски понятия, а на условен знак за всеобхватните измерения на съдбата на лиричния герой – те далеч надхвърлят конкретните обстоятелства от живота на автора-участник в Първата световна война. Тяхната значимост, съгъстена 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“.

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

„...без час, без образ и без вест
да те лелей една велика,
последна, проста радост: Днес...“(8),

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 ав-

тополемика 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 безвремето 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“ (9) сочи, колко условни са календарно-хронологическите обозначения в условията на граничната ситуация. Показателен за психологията на тази ситуация е един пасаж от лиричната проза „Край Дойранското езеро“, където се описва момента на приближаване до бойната линия: „Едно странно и тайнствено чувство те обхваща... Не страх – нещо по-дълбоко от страха. Чувстваш как някакво безсилие стиска и задавя в прегръдките си твоето съзнание и душата ти. То е един момент, който трае дълго... Ти си във властта на тази огряна от горящи жезла нощ, която... е първа, първа нощ... Ти забравяш ония, които вървят заедно с тебе. Ти си един. Много мистичен и много чужд за самия себе си. Ненадейно си въобразяваш, че оня строгият, мълчаливият и нечуващият рицар на Дюрера, яхнал на кон, след когото грозно пристъпят Смъртта и Дяволът, еднорог и смешен. Онази тъмна средновековна гравюра Ritter Tod und Teufel.“ (10) За изразяване на неизразимо страшното Гео Милев прибегва до сравнение с познати шедьоври на изобразителното изкуство – но опитът за естетизиране на грубата военна действителност се осуетява от „четири трагични гранати“, които заставят „рицаря“ да легне зад тръните и камъните.

Рицарската „шпага, която страшно и жално пиши“ 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 съответствува на познавателните възможности на разбитата глава на лиричния герой и е в съзвучие с основната тема на творбата – темата на ослепяването, прозрението, осмислянето на действителността. Тук тя отново настоячиво прозвучава като „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 клише-то. При цитирането на Едип с не по-малка 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 чрез „Едиповия комплекс“ е добре дошло за военното поколение, което търси причините за своята варварщина в подсъзнанието. В своята автобиография Елиас Канети много точно описва инструментализирането на митологемата Едип в следвоенната ситуация. Той пише: „По време на пристигането ми във Виена той (Едиповият комплекс) се 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 получише своя Едип. Умножена хиляди пъти и най-страшната съдба се стопява в прашина. Митът грабва човека и го души и разтърсва изоснови. „Природният закон“, до който се свежда митът, не е нищо друго освен свирката, по която той играе.“(11) 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 Сфинкът“ 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!“(12)

В „Главата ми – кървав фенер“ обаче антивоенната насоченост е само един от многото семантични пластове на класическата митологема. Ако се вгледаме повнимателно в констелацията Едип – Сфинкс, учудва си преди всичко мястото на тяхната среща – Едип стои пред Сфинкса в Египет, а не в гръцката Тива.(13) Това топонимично отклонение напомня за двата варианта на сфинкса – египетския и гръцкия, и за различията между тях. Според най-общите археологични и митологични факти прототип на египетския сфинкс е монументалният Сфинкс от Гизех, с лежащо лъвско тяло и човешка глава, издялан преди около 4500 години в самородна скала като култово изображение на бога-слънце и сакрален страж-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 черти, той кулминира в митичния образ на тиванския сфинкс-чудовище, който задава неразрешима загадка 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 еманация 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 отселява египетския с нюанса на загадъчното и на цялата едипова проблематика, така че в „чист вид“ като символ на най-древна култура египетският се явява значително по-рядко, но там, където двата варианта се свързват в синкретично единство, сфинкът се превръща в митологема от архетипен характер.(14)

Универсалното мислене на Гьоте например 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 египет-

ски черти, като представители на най-древното, изконното те са извън времето, невъзмутими свидетели и съдници не само на човешката, но и на природната история; Гьоте ги свързва дори с гранита като най-първичен и устойчив геоложки феномен. Сфинксовете не задават загадка на Фауст и Мефисто, напротив, дават отговор и напътствуват гьотевите герои в търсенето на Елена, те са най-важният ориентир за Фауст по пътя към постигане на красотата. (15) С подобна лекота се извършва контаминирането на митологичните цитати и 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 гримаса на гръцкия („гледация“ и „убивация“) сфинкс (16), за да утвърдят непроницаемостта, неизвестността и коварността като качества на обективната действителност. Характеристиката на този Сфинкс съдържа явна реминисценция на чертите на Яворовия сфинкс:

„И сфинкс един ме гледа – камък неподвижен,
с коварство притаено в поглед без лъчи,
унесено замръзнал, странен, непостижен...“ (17)

и напомня за атрибутите, с които Гео Милев описва реалността в писмото си от фронта: „върховна, нелепа и сурова“. На второ място учудващо е, че пред Сфинкса стои „тъмният просек Едип“, т.е. не митичният 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 загадката 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. (18)

Чрез отрицателна аналогия е изграден образът на „тъмния просек Едип“ при Гео Милев. Той се обвързва с лиричния 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 е превърната в „кървав фенер“ от бруталното военно насилие. Този просек 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 напътствията 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 нова експресивност на основата на широко философско обобщение. Физически и духовно осакатеният под кота 506, съпоставен като негатив с Едип, сочи към общочовешкия аспект на конкретното историческо събитие – войната – като уникален срив в културната история. Интерес-

но е, че един голям руски поет по същото време 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!“ (19)

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“ лиричен герой е максимално обобщен и дефиниран от унифициращата стихия на войната – 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 я усвоява деструктивно-трансформационно, за да постигне възможно най-силна изразителност за граничната екзистенциална ситуация на лирическото Аз. От тази ситуация излиза предшественикът на „маса-човек“ – доминиращият колективен герой в литературата на 20-те години. (20)

БЕЛЕЖКИ

- (1) *Karl Kraus*. Das techno-romantische Abenteuer. – In: Die Fabel, 171-482, Mai 1918, S. 45. Показателно за актуалността на темата е, че монументалната драма на Карл Краус „Последните дни на човечеството“, посветена на Първата световна война, след дълги десетилетия на забравя през 1995 г. е поставена в два немскоезични театри – във Виена и във Франкфурт на Майн.
- (2) *Modris Ecksteins*. Der grosse Kreis. Versuch einer Interpretation. – In: Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Ausstellungskatalog, Berlin 1994, S. 13 ff.
- (3) *Гео Милев*. Съчинения в три тома. Под ред. на Георги Марков и Леда Милева. С., т. 1, 1975, с. 96. Всички други цитати от Г. Милев по това издание.
- (4) Срв. *Л. Топорков*. Из мифологии русского символизма, городское освещение. – В: Мир А. Блока. Блоковский сборник. Тарту, 1985, с. 101-102.
- (5) *Саша Черный*. Стилизованный осел (Ария для безголовых). – В: Сатиры. Книга первая, III изд., СПб, 1911, с. 88.
- (6) *Гео Милев*. Т. 3, с. 333.
- (7) За това приковаване на вниманието на възприемателя към „глава“, в случая Гео Милев, лечението му в Берлин за реконструкция на лицето, отразена в най-популярните му фотографии и в редица негови автопортрети. Впрочем именно автопортретите на Гео Милев, кой-

то рисува още от юношеска възраст, показват с колко напрегнато внимание поетът се вглежда в лицето си, за да намери там отражение на вътрешното си развитие.

(8) *Гео Милев*. Т. 1, с. 78.

(9) *Гео Милев*. „Ужасът на огнения бич“. Т. 1, с. 138.

(10) *Гео Милев*. Т. 1, с. 133.

(11) *Elias Canetti*. Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931 = Carl Hanser Verl., München, Wien, 1980q S. 138-139. Прев. на А.Д.-Ц. Цит. мой.

(12) Срв. Бележки към: *Гео Милев*. Избрани преводи. Подбор на Леда Милева и Николай Попов. С., 1980, с. 164-165.

(13) Първа обрна на това внимание **Клео Протохристова** във великолепната си статия „Литературните реминисценции и цитати в поезията на Гео Милев“. – В: „Несвършени изречения“, Пловдив, 1990, с. 93.

(14) Vgl. Leit *Ludwig Albertsen*: Sphingen (Sphinx in neuerer deutscher Literatur. – In: Euphorien, Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 62, 1968, S. 85-86.

(15) Vgl. *Heinz Demisch*: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1977, S. 266.

(16) Срв. стихотворението на *Вячеслав Иванов*: „Сфинкс гледит“. – В: Собр. соч. 1-3, Брюксел, т. 1, 1971-1979, с. 590.

(17) *П.К. Яворов*. „Сфинкс“. – В: Събр. съчинения. С., 1959, с. 194.

(18) Тук следвам интерпретацията на *Топоров: В.Н. Топоров*: „О структуре „Царя Едипа“ Софокла“. – В: Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские паралели. М., 1977, с. 257-258.

(19) *Ал. Блок*: „Дванадцать. Скифы“. Изд. VII., Ленинград-Москва, 1925, с. 30. Песмата е написана през 1918 г. и излиза за първи път през април 1918 г. в сп. „Наш путь“. Не е изключено Гео Милев да я е познавал още преди да започне да превежда „Дванадцать“, което прави по парижкото издание от 1920 г.

(20) Срв. статията на *Jost Hermand*: Oedipus lost: „aufgehobene“ Pater-Sohn-Konflikt des Expressionismus. – In: Die sogenannten 20-er Jahre. First Wisconsin Workshop, hrsg. von R. Grimm u. J. Hermand, Berlin, Zurich, 1970.