

**„НАЧАЛЕН МОНУМЕНТ ПРЕД ПРАГА НА ЕДИН НОВ
ОБЕТ“: ГЕО МИЛЕВ И ЕДГАР ПО**

НИКИТА НАНКОВ

И не е чудно, че тази рядко възторжена натура (Гео Милев – Н. Н.) във всички изкуства имаше своите богове – пред великите творци той издигаше своята почит и ентузиазъм до култ.

Миля Гео Милева

Издателските и критическите идеи на Гео Милев за Едгар По са представени тук като сумарен вектор от две взаимодействащи си в литературното пространство и време художествено-мисловни направления. Първото са представите за американския писател в модернистична Европа – преди всичко във Франция и Русия – и в много по-слаба степен в Съединените щати. Второто са силовите линии в българския модернизъм и в по-тесен смисъл – в естетико-критическото движение на самия Гео Милев. Този сумарен вектор ще бъде представен в следващите страници.

*

Още в първите си критически прояви през 1914 г. Гео Милев говори за Едгар По като за един от великите предтечи на модерното изкуство¹, сиреч на изкуството, което по това време пропагандира и твори и българинът. Такъв остава американският писател за Гео Милев до времето, когато други проблеми и автори грабват в нова посока вечно неуталожените му критически пристрастия. Това е и най-краткото обяснение на интереса на българския поет и критик към отвъдокеанския му събрат.

Когато се сдобива със собствено списание и издателство, Гео Милев се обръща към името и творчеството на прочутия в модернистична Европа американец с конкретни планове. През пролетта на 1919 г. той иска да издаде стихотворенията на Едгар По в книжка 7 на библиотека „Везни“ при условие, че замислената „Библиотека за библиофили“ не потръгне. За същата книжка претендират и драми на Стриндберг² и Метерлинк³. Показателно е, че Гео Милев сближава Едгар По и Метерлинк в издателските си планове – това

1. Гео Милев. *Съчинения в три тома*. С. 1975-197, Т. 2, с. 55 (по-нататък само като: *Съчинения*, томът и страницата).

2. *Съчинения*, Т. 3, с. 367.

3. *Съчинения*, Т. 3, с. 348.

означава и сближаването на тези писатели в интерпретирането им. Този случай, както изобщо и цялата издателска дейност на Гео Милев (без най-ранната помощ за баща му) се подчинява и следва неговитеменящи се разбирания за същността на изкуството, на модерното изкуство. В този смисъл той е толкова характерен за неговите (а и на българския модернизъм) моментни интереси, колкото и собственото му творчество, критика и преводи. През последните десетилетия на ХХ век във френскоезичната, американската и английската критика нееднократно се свързват имената и творчеството на Едгар По и Метерлинк; Метерлинк и сам признава обичта си към американския писател⁴.

Равноправието на Едгар По и Метерлинк в плановете на младия издател сочи промененото разбиране за тези двама писатели и контрастира с тяхното разграничаване в предходната модернистична интерпретация от Славейковско-Тодоровски тип⁵. (Книгата на Метерлинк, подготвена от Гео Милев, излиза като №4 на „Библиотека за библиофили” и според издателя прилича на книгата на Едгар По от същата поредица.⁶) Сближаването на Едгар По и Метерлинк при Гео Милев закономерно върви ръка за ръка с отхвърлянето на редица естетически оценки, които са на почит у първото поколение български модернисти. Около 1914 г. Гео Милев оспорва много от естетическите авторитети за Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Михаил Арнаудов – Иполит Тен, Брюнетьер, Фолкелт, Липс, Толстой, Кохан⁷. Според Гео Милев Стриндберг и Метерлинк са образцови представители на модерната драма и изкуство⁸. Затова, както пише Гео Милев, драмите на белгиеца трябвало да се издадат по възможност всички, като към тях се прибавят и прозаичните и поетичните му творби – общо три-четири „хубаво подвързани томчета”⁹. От Стриндберг Гео Милев иска да издаде „10-ина книги”¹⁰. Логично е да се заключи, че според Гео Милев и Едгар По е образец модернист като Стриндберг и Метерлинк.

Поредицата „Книги за библиофили” се урежда и 12 стихотворения на американския поет в превод на Георги Михайлов излизат като нейна първа книга¹¹. Георги Михайлов е приятел на Гео Милев и преводите му на Едгар По многократно са били рецитирани в дома на издателя¹². Книгата се пе-

4. С. Р. Cambiaire. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York. 1970, pp. 296–304.

5. Петко Тодоров като че ли най-ясно изразява отношението на своето литературно поколение към белгийския писател: „Я против этого искусства, которое ищет жизнь в форме” – П. Ю. Тодоров. *Събрани съчинения в четири тома*. С. 1979-1981, Т. 4, с. 452-3.

6. *Литературен архив*, том втори. Гео Милев. С. 1964, с. 367.

7. *Литературен архив*, с. 188.

8. *Съчинения*, Т. 2, с. 148; Гео Милев. *Театрално изкуство*. С. 1942, с. 39.

9. *Съчинения*, Т. 3, с. 336.

10. *Литературен архив*, с. 325.

11. Едгар По. *Избрани поеми*. На български от Г. Михайлов. Книгоиздателство „Везни” – Стара Загора – София. 1919. Стихотворенията по реда им в книгата са: „Нелли”, „Елена” (по-ранното стихотворение с това име, вдъхновено от Джейн Станард), „На една в рая”, „Аннабел-Ли”, „Леонени”, „Католически химн”, „Душите на мъртвите”, „Юлалюм”, „Гарванът”, „Камбани”, „Страната на сънищата”, „Елдorado”.

12. Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев в спомените на съвременниците си. С. 1965, с. 58 (по-нататък само като: Гео Милев в спомените и страницата).

чата в края на юли и началото на август и струва много грижи на Гео Милев; перипетиите около издаването ѝ са описани в писмата на Гео Милев от юни, юли и август¹³. Книгата е украсена с черно-бял портрет на френския художник Феликс Валотон и с цветна репродукция от картината на Николай Райнов „Гарванът“, която Гео Милев преди това е похвалил в една своя статия заради модерния ѝ декоративен стил¹⁴. Изданието е модернистично и елитарно и младият издател гордо и многократно го изтъква в писмата си: това била книга, „която не е за всеки“, едно „красиво издание“ „с много хубав вид“ от „новата разкошна серия“¹⁵, „книгата има изящен вид според някои... – дори това е най-хубавата българска книга“¹⁶.

Идеята, че Едгар По е елитарен поет, е широко разпространена във Франция през 20-те и 30-те години на ХХ век¹⁷, а стиховете му начело с „Гарванът“ се издават луксозно-библиофилски още през 1888 г. от Маларме в тираж 850 броя и с портрет на Едгар По от Едуард Мане¹⁸. Книгите от „Библиотека за библиофили“ също имат ограничен тираж. Поради заболяване на Гео Милев и грешка в печатницата книгата излиза не в предвидените

13. *Литературен архив*, с. 319-37.

14. *Съчинения*, Т. 2, с. 70. В статията Гео Милев съзира в рисунките на Николай Райнов нещо от духа на прочутия английски илюстратор Обри Бийърдзли (Бийърдзли е автор на четири илюстрации по разкази на Едгар По – S. Wilson. *Beardsley*. Phaidon. Oxford. 1983, Plate 26). Самият Райнов също цени Бийърдзли като модерен художник – Николай Райнов. *Източно и Западно изкуство*. – Везни, 1919-1920, №8, 231-47, с. 235, 237. По-късно Гео Милев се изказва ласкаво и за илюстрациите на Сирак Скитник към стихотворенията на Едгар По – *Съчинения*, Т. 2, с. 271. Чавдар Мутафов, който е активен сътруник на „Везни“, пише положителна аналитична статия за тези илюстрации на Сирак Скитник – Чавдар Мутафов. *Рисунките на Сирак Скитник в книгата поеми от Едгар По*. – Везни, 1920-1921, №2, 88-90. В статията „Влиянието на английската литература върху българската“ (1921 г.) Гео Милев пише, че английският език и литература са общо взето непознати в България и само нейни отделни велики представители са влияели върху българските писатели, Николай Райнов бил повлиян от Едгар По и Оскар Уайлд: „Неговият (на Райнов – Н. Н.) вкус към ужаса, тайнственото и екзотичното доближава до американския автор на „*Fantastic tales*“, любовта към изваяния и търсения стил го доближава до естета Уайлд.“ – *Съчинения*, Т. 3, с. 61. Трудно е да се каже откъде Гео Милев е взел името „*Fantastic tales*“ – то не се среща нито у Едгар По (въсъщност Едгар По замисля второ издание на творбите от „Приказки гротескни и арабескни“ под заглавието „*Phantasy Pieces*“, но то не се осъществява), нито в преводите на Бодлер, нито в немските издания на Едгар По до онова време – Н. Н. Kuhnelt. „*Die Aufnahme und Verbreitung von E. A. Poes Werken im Deutschen*“ – *Festschrift für Walter Fisher*. Heidelberg. 1959, 195-224, S. 207-16. Възможно е Гео Милев да е имал поддръка по-непредставително издание или да се е доверил на френското название „*conte fantastique*“ (фантастичен разказ), използвано във френската критика отначало само за Хофман, а по-късно преминало и в характеристиките на Едгар По – L. Lemonnier. *Edgar Poe et la Critique Française de 1845 a 1975*. Paris. 1928, pp 112-15.

15. *Съчинения*, Т. 3, с. 375, 372, 374, 373.

16. *Литературен архив*, с. 336.

17. „Рядката красота“ в стихотворенията на Едгар По „не може да бъде вкусена от никой, освен от елита“ – L. Seylaz. *Edgar Poe et les premiers Symbolistes Français*. Geneve. 1979, p. 26 (първо издание през 1923 г.). Стихотворението „Гарванът“ „е наслада за естетическия елит във Франция от Бодлер насетне“ – B. A. Morrissette. *Les aspects fondamentaux de l'esthétique Symboliste*. Clermont-Ferrand. 1933, p. 4.

18. *St. Mallarme Oeuvres completes*. Bibliotheque de la Pleiade. Ed. H. Mondor, G. Jean-Aubry. Paris. 1945, pp 1523-4.

и обявени 1000 броя, а в 800¹⁹. Изданието има успех и това насърчава цялата поредица²⁰. Изглежда, че книгата се продава добре, понеже през март и април 1920 г. Гео Милев и Георги Михайлов замислят второ и дори трето издание²¹.

Гео Милев включва стихотворения на Едгар По в превод на Георги Михайлов и в други свои представителни издания. „Анабел Ли” се появява в „Антология на жълтата роза”²². На поезията на Едгар По е отделено почетно място и в първата книжка на списание „Везни” (с. 13-17). Там, според спомена на един съвременник, „Гарванът” бил направил впечатление на „шедьовър”²³.

*

Статията „Едгар Аллан По”, която Гео Милев слага за предговор към библиофилското издание и която незнайно защо не е включена нито в най-пълното му засега тритомно издание, нито в публикувания му архив, е най-големият и най-важният текст на българския поет, критик и издател за американския писател²⁴. Нещо повече – това е най-ярката критическа символическа интерпретация на Едгар По в България. Идеите на Гео Милев за Едгар По не са оригинални, доколкото са взети от европейските модернистични интерпретации за този писател. И заедно с това те са и оригинални, доколкото се вграждат в критико-естетическата система на Гео Милев, приемат нейните закони и едновременно с това стават и техни ефектни изразители.

В началото на статията Гео Милев започва с мита, според който Едгар По е чужденец в собствената си родина. Този мит тръгва от съвременната на Едгар По американска критика, която тълкува този писател в романтичен контекст²⁵. Митът обаче добива блясък и се разпространява в неговия френско-модернистичен вариант, който се подема из цяла Европа (Бодлер, Маларме, Реми дьо Гурмон, Ола Хансон, Балмонт, Бърнард Шоу, Т. С. Елиът и други). Най-впечатляващите формулировки на мита са, че Едгар По е аристократ на духа или паднал ангел²⁶. През 20-те години на ХХ столетие идеята за Едгар По като прикован към земята мъченик в името на изкуствата е здраво вгнездена във френското литературознание, което изследва американския писател и връзките му с френския символизъм: Едгар

19. Съчинения, Т. 3, с. 374-5.

20. Литературен архив, с. 340.

21. Литературен архив, с. 358.

22. Антология на жълтата роза. Лирика на злочестата любов. С. 1922, с. 52-3; Антология на червената роза. С. 1940, с. 42.

23. Гео Милев в спомените, с. 129.

24. Гео Милев. Едгар Аллан По. – Едгар По. Избрани поеми, 7-10.

25. Например G. R. Graham. „Defence of Poe” – J. A. Harrison. *The Life of Edgar Allan Poe*. New York 1965, 399-410; T. H. Chivers. *Chivers' Life of Poe*. Edited with an introduction by R. B. Davis. New York. 1952.

26. Българските символисти в художествени творби и критики също използват образа на падналия ангел, който олицетворява модернистичния творец. Например: „И моят зов е стон на паднал серафим” – Георги Михайлов. *Напразно*. – Везни, 1919-1920, № 2, с. 6; или: „Иван Мирчев има, без съмнение, от оная жажда към небето, която прави от поетите незаконни жители на земята.” – Людмил Стоянов. *Отзиви за съвременни книги* – Везни, 1920-1921, № 4-5, 185-7, с. 186.

По е „мъченик на своя култ към красотата и на своята необуздана независимост“²⁷.

От недостойната американска нация, продължава Гео Милев, Едгар По бил преминал в „нацията на Изкуството“, към която той всъщност принадлежал и за която няма граници във времето и пространствата. За Гео Милев проблемът за конфликта между поета и неговата бездуховна среда не е централен и няма силна социална обаяненост, както е например у Джон Греъм, Томас Чивърз, Бодлер или Шоу. Осезаем, но по-слабо изявен е този конфликт и във всички ранни прояви на критико-естетическата система на Гео Милев. Този конфликт става много осезаем по-късно – когато започва кризата на българския символизъм и добива драстична острота след Септемврийското въстание през 1923 г. (събитията около въстанието само изострят и ускоряват мисловни движения у Гео Милев, които имат главно естетически предпоставки). В късните критико-естетически прояви на Гео Милев обаче конфликтът има по-друг смисъл: на авангардно деструктивната култура се противопоставя държавната репресивна институция във всичките ѝ разновидности – държава, политика, полиция, църква, преса и т. н., сиреч една цялост, която културата и изкуството се стремят да разбият. Както в цялата ранна критика на Гео Милев, така и в статията за Едгар По, основното внимание е към проблемите на модерното изкуство, към неговото предимно естетическо дефиниране и разтълкуване. Едгар По служи на Гео Милев като пореден повод за изясняване на модерното изкуство. След като е добил нимба на класически поет и предтеча на модерната литература, американският писател в ръцете на българския критик се превръща в цимент за крехките основи на българския символизъм. Неслучайно Гео Милев неведнъж повтаря в писмата си, че книгата на Едгар По, която е издал, е реклама на издателство „Везни“, което публикува модерна чужда и българска литература²⁸. Още в първите думи на статията се съдържа и стратегията на Гео Милев по отношение на Едгар По: „Неговото дело отдавна е за нас начален монумент пред прага на един нов обет: земята на Истинното, Единственото, Абсолютното Изкуство. Неговата поезия е пророческо откровение на едно ново време: началото на една нова поезия – нова поетика; пътеводна звезда на едно ново – Новото – изкуство.“ И в тези гръмки прокламации Гео Милев само красиво повтаря казаното за Едгар По от големите му апостоли в Европа. Ето няколко от най-известните примери: Бодлер споделя в писмата си, че американският писател бил изказал съвършено стихове и разкази, които само смътно се били носели в мислите на самия него, на Бодлер, че Едгар По бил написал дори фразите, които бил искал да напише и той, Бодлер, но изпреварвайки го с двадесет години, че Едгар По и Бодлер поразително си приличали и именно затова Бодлер го превежда така търпеливо²⁹. Маларме смята Едгар По за свой велик учител в поезията, за начало на новата, модерна поезия, която и той, Маларме, творял³⁰. Младият Валери

27. L. Seylaz. *Edgar Poe et les premiers Symbolistes Francais*, p. 9.

28. *Литературен архив*, с. 324, 325, 343.

29. *Lettres de Baudelaire*. Paris. Mercure de France. 1907. pp. 176, 362.

30. St. Mallarme *Oeuvres completes*, pp. 223, 230, 872; H. Mondor. *Vie de Mallarme*. Gallimard. 1941, pp. 104-6, 579, 582; E. Noulet. *Etudes litteraires*. Mexique, 1944, p. 102.

в първите си писма до Маларме изказва и възторга си от „дълбокоучените доктрини на великия Е. А. По – може би най-проницателният творец на този век”³¹. Балмонт категорично прогласява: „Едгар По – първият по значение, – и първият хронологически, – поет-символист на деветнайсти век, ако се разбира художественият символизъм в този особен смисъл, който му се придава в последно време.” На друго място Балмонт нарича Едгар По „един от най-великите поети, живели на земята”, „гений, белязан сред гениеите”, „гениален ясновидец”³². Брюсов многократно характеризира Едгар По като световен поет, рицар на високата поезия, която нямала нищо общо с изкуството на буржоазията (тази идея е близка до ранните критически идеи на Гео Милев за елитарно и масово изкуство, формулирани в „Литературно-художествени писма от Германия”), поставя го ведно с Ницше в началото на модерната поезия, непрекъснато търси паралели между него и най-големите представители на европейския и руския модернизъм. В трите сборника „Руски символисти” (1894-1895 г.), чиито водещ редактор е Брюсов, стихотворения на Едгар По в превод на Брюсов са поставени редом с творби от корифеите на символистичната литература в Русия и Европа. Брюсов включва Едгар По и в различни поетични антологии на модернистичната европейска поезия³³. Идеята за Едгар По като гениален предтеча на модерната литература и символизма се среща и в писаното от мнозина по-малко прочути имена преди, а и по времето на Гео Милев.

Тук е потребно едно отклонение, което се отнася до цялостния смисъл и развитие на Гео-Милевата критико-естетическа система. Досега тя е била изучавана най-вече аналитично, сиреч била е разчленявана и съставките ѝ са били описвани, без да се има предвид цялото, което ги поражда, подрежда и осмисля. На практика това са многобройните изследвания от рода на: Гео Милев и немският експресионизъм, и френският символизъм, и италианският футуризм, и руската литература, и съветската литература, и английската литература, и т. н. Макар и полезни, подобни изследвания са недостатъчни поради частността си. Време е критико-естетическата система да бъде обгледана и синтетично – като движение на общи естетически идеи, изразявани чрез критиката (а в по-широк смисъл и посредством преводите на Гео Милев, издателската му дейност, практическия му живот). Аналитичният подход набляга на критиката в естетико-критическата система, а синтетичният ще наблегне на естетическата ѝ страна. Позволявам си едно предположение в тази посока. Стожерната идея в Гео-Милевата естетико-критическа система, от която се проследяват като следствия критическите ѝ възгледи е, че изкуството, религията и животът са тъждествени по отношение на целите си. Идеята е изказана в пасаж, на който изследовате-

31. Цитирано в Н. Mondor. *Vie de Mallarme*, p.104

32. К. Бальмонт. *Предисловие*. – *Едгар По. Баллади и Фантазии*. Пер. с английско К. Бальмонта. М. 1895, III-XIV, с. IX; К. Бальмонт. *Очерк жизни Эдгара По*. – *Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта*, Том пятый. М. 1912, 1-107, с. 56, 57; К. Бальмонт. *Послесловие переводчика*. – *Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К. Д. Бальмонта*, Том третий, М. 1911, 305-6, с. 306.

33. В. Брюсов. *Собрание сочинений в семи томах*. М. 1973-1975, Т. 6, с. 80, 94-9, 115, 127, 219-21, 380; В. Брюсов. *Далекие и близкие*. М. 1912, с. 54, 60; Э. С. Даниелян – Составитель. *Библиография В. Я. Брюсова 1884-1973*. Ереван. 1976, № 816, № 872.

лите не са обръщали внимание: „религия и изкуство е едно: изкуството е живот (само по себе си), а няма друга религия, освен живота – висшия живот”³⁴. В зрелото творчество на Гео Милев (някъде след около 1914 г.; дотогава в личното си литературно развитие той сбито повтаря българската литература от Вазов до Пенчо Славейков) триадата живот-изкуство-религия остава непокътната, макар и с модификации. В първия му период (от около 1914 г. докъм 1921-22 г.) на преден план са изкуството и религията – изкуството отвежда към царството на Платоновите идеи; чрез изкуството и религията се осмисля животът, който може да е земен и отвъден. През втория период (от 1921-22 г. до 1925 г.) на преден план излиза животът, който, макар и подчертано земен, се разбира посредством значенията на изкуството и религията. Критико-естетическата система остава самотъждествена, т. е. запазва триадата, въпреки че в границите на тази самотъждественост търпи вътрешни трансформации – последователното изпъкване на преден план на религията и изкуството или живота, разбираан ту като отвъдно-идеален, ту като земно реален.

Тази самотъждественост на системата, а и на цялото творческо-житейско дело на Гео Милев, върви и по една друга ос – авангардното рушене на цялостите, тенденцията към атомистичност както в културното, така и в житейското поведение. През първия период рушенето е ограничено до житейското поведение (всякакъв род неподчинения на реда и институциите) и критиката (борба срещу предходните модернистични модели в българската литература, срещу немодернизма, срещу популярната култура). В собственото си художествено творчество Гео Милев е все още конструктивен и остава в символистичната парадигма. През втория период житейският и критическият авангардизъм се усилват и се допълват и с творчески авангардизъм (главно трите поеми „Ад”, „Ден на гнева” и „Септември”, които са деструктивни по отношение на символизма). Гео Милев започва борба на всички възможни фронтове – и срещу институциите, и срещу символизма.

Синтетичното разбиране на развитието на Гео Милев било в критиката, било изобщо във всичко, което върши като културна фигура, би дало нови ключове за тълкуване и на художественото му творчество и би разсеяло редица традиционни постановки, които са рожба на привиден историзъм (например, че „Септември” е само и единствено творба на социалния протест).

Какви са онези черти в ранните критико-естетически въззрения на Гео Милев, които моделират чуждите мисли и мнения за Едгар По, които той красиво перифразира в статията си? За българския критик изкуството надниква отвъд материята и съзира вечната, съвършената, абсолютната истина. Тази задача на изкуството се определя като възмогване към Платоновите идеи. Така мисли Гео Милев и в началото на критическата си кариера, и в началото на 20-те години, т. е. през целия първи, символистичен период на творчеството си³⁵. Акцентът върху трансцендентното в изкуството отличава

34. Съчинения, Т. 2, с. 310.

35. Например: „изкуството... няма нищо общо с повърхностната действителност... не действа с безбройните дребни подробности на повърхностната действителност, а отправя своя полет към вечния извор на космичните елементи, към платоновския свят на вечните

Гео Милев, а и целия български символизъм от ранните модернисти, при които трансцендентното съжителства със силно изостреното внимание към субективно-психологическото. В естетиката на първото поколение български модернисти литературата борави с митологични статични структури, които се осмислят като изразители на субективно-психична същност. При Гео Милев изкуството и литературата са динамично-ритмични и в подвижността си хармонични структури, които пряко изразяват отвъдната абсолютна същност. При първото поколение духът е предимно душа, т. е. има подчертано, макар и не единствено субективно-психологически смисъл. При Гео Милев и второто поколение модернисти (символистите) душата е най-вече дух, т. е. преобладава божествено-трансценденталния смисъл. У Гео Милев има места, които сочат водещото значение на дух пред душа въпреки тяхната синонимност при модернизма³⁶. По различни поводи Гео Милев говори за световната душа, за световния дух, от който всяка друга душа е частица³⁷. Най-пълно и последователно тези идеи са изложени в статията „Модерната душа” (1914 г.). Подобно съотношение между дух и душа се среща и у други символисти, близки с Гео Милев. Според Людмил Стоянов например националният дух чрез Словото можел да се приобщи към Бога, към вечната идея. На друго място той доуточнява, че литературата била „тълмачка” на националния дух³⁸.

Щом изкуството разкрива всеобщата космическа душа, Гео Милев логично отхвърля субективно-психологичното като предмет на изкуството и по такъв начин се отграничава от първото поколение модернисти. Гео Милев има такива изказвания и през 1914 г., и през 1921 г.³⁹ Разбирането на космически идеи” (1914 г.); сравни с: „Целият човешки дух се е стремил отвеки към най-големите творчески възможности, домогвал се е към свръхвъзможностите на бога.” (1921 г.) – *Съчинения*. Т. 2, с. 352, 310.

36. През 1922 г. Гео Милев пише: „Тъкмо *душата* (или *духът*, ако обичате) е ядката на този пантеизъм, за който говори Верхарн. Новото изкуство (и изкуството въобще) – в противоположност на науката – отрича материята, като я подчинява на духа. Цялото човешко развитие до днес е одухотворение на материята от духа. Материята е материализиран дух. Духът изпълва, крепи, движи целия всемир. Това е пантеизъм; пантеизмът не е реализъм.” (к. м. – Н. Н.) – *Съчинения*. Т. 3, с. 390.

37. У Гео Милев съществуват следните синонимни вериги: „най-вътрешната душа”, „безсмъртната душа”, „космическата душа”, „подсъзнателното”, „пълнотата на всемирните хармонии”, „Абсолютното” – Литературен архив, с. 190. В писмо до Кирил Кръстев се правят следните определения: „дух” е „всемирния дух”, „душа” е индивидуалната духовна същина, частица от духа – *Гео Милев в спомените*, с. 257.

38. Везни, 1920-1921, № 3, с. 137; Людмил Стоянов. *Две основни течения в българската литература*. – Везни, 1920-1921, № 1, 31-9, с. 31.

39. Например: „Изкуството не е никакво психологическо и пр. анализиране, никакъв анализ, а тъкмо обратното: синтез, кондензиране.” (1914 г.) – Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 349. Или: „символичната поезия, давайки пълен простор на образите, е безспорно поезия, истинска и естествена тъкмо по силата на това, че тя се отказва от психологическия анализ на вътрешния живот (анализ, присъщ на науката и на тъй наречения „психологически роман”, но не и на изкуството) и устремява своите творчески намерения към синтеза в образи?... школата „символизъм” не е нищо друго освен един нов лик на вечното изкуство – във всеки случай: лик избистрен и очистен от сенките на по-големи или по-малки естетични заблуждения? (Под естетични заблуждения разбирам тъй наречената „мисъл”, „тенденция”, „реално преживяване” и пр. в поезията...)” (1921 г.) – Т. 2, с. 267. На друго място Гео Милев пише, че художникът се занимава с формата, а не с психологията – Везни, 1921, №7, с. 121.

душата като частица от световния дух при Гео Милев води и до терминологична разлика между него и ранните модернисти. Реализмът за поколението на Славейков и Тодоров е най-вече психологически реализъм, т. е. изразяване на идеална, непроменлива, субективна същност. Според Гео Милев реализмът означава изразяване на висша трансцендентна реалност⁴⁰. С такъв смисъл се употребяват и понятията като „реализъм”, „висш реализъм”, „абсолютна реалистика”, „свр̀хреализъм”⁴¹.

Принципните различия между естетиката от Славейковско-Тодоровски вид и естетиката на Гео Милев водят и до принципни разлики в интерпретирането на Едгар По в границите на тези системи. За ранните модернисти Едгар По е преди всичко писател на болната душа и психологически реалист. Затова американският писател бива противопоставен на Метерлинк и сближен с Достоевски. Гео Милев, напротив, сближава Едгар По и Метерлинк, а смята Достоевски – сигурно не без влиянието на Ницше⁴² – за по-стар, психологически тип писател⁴³ и затова между него и американския писател не би могло да има близост и сходства.

Ако приликите между Метерлинк и Едгар По са имплицитни, т. е. могат да се доловят чрез реконструиране на издателските планове и дейност на Гео Милев, то подобията между Маларме и авторът на „Гарванът” в интерпретацията на Гео Милев са далеч по-недвусмислени. Причината за тези сходства е, че и у двамата Гео Милев влага близък смисъл, който прилича на неговите собствени разбирания за изкуството и литературата. А Гео-Милевите разбирания в този момент тежнеят, най-общо казано, към френския поет.

Както споменах, интерпретационната стратегия на Гео Милев за Едгар По е защита, разясняване и възхвала на модерното изкуство. Нейната същност е представянето на американския писател като първомайстор на това изкуство: „Едгар По е първият поет-визионер, първият поет, който отвърна поглед от мимолетните кръгове на реалността, първият съзерцател на една висша (и безсмъртна) реалност и затова: първият модерен.”

И тук Гео Милев следва идеите на своето време. През първите две десетилетия на ХХ век във френското литературознание цари мнението, че Маларме черпи естетическите си идеи от Едгар По. Общото между двамата се свежда до представите им за „чистата поезия”. Като казват това, френските критици приписват на Едгар По редица идеи на Маларме. Сейлаз например плътно сближава Едгар По и Маларме върху идея за поезията, под която би могъл да се подпише и Гео Милев: „поезията е божествената същност”⁴⁴.

40. „Един реализъм. Който обаче е тъй различен от това, което наричаме реалност, че получаваме в същото време един антиреализъм: художествено творчество, изкуство.” – Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 199-200.

41. Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 81-3, 170, 199

42. R. Wellek. *A History of Modern Criticism 1750-1950*, Vol. 4, p. 352.

43. „Достоевски не преминава отвъд, към бога; той спира при човека; един съвършено хуманитарен писател – един рудокоп в тъмната скала на човешката душа.” (1920 г.) – Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 206.

44. L. Seylaz. *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Francais*. p. 164; за естетическата близост между По и Маларме виж pp. 164-5.

След като българският критик определя Едгар По най-общо като модернист от типа на Маларме, той обяснява какво именно го прави такъв. Гео Милев пак се опира на известни, но преосмислени според естетиката му факти и митове: „Пред тези тъмни очи на пияната душа израстват чудовищни paradis artificiels – създаване на алкохола и лауданума – израства странната страна на сънищата и виденията: безсмъртното Отвъд на Изкуството.” Такова е и естетическото обяснение за пиянството и опиуманията на Едгар По, което дава Балмонт (у руския писател има и социално обяснение, което следва Бодлер и американските биографи на Едгар По): „виното е и пътят на познанието.”⁴⁵ Сейлаз пише: „paradis artificiels’ (на Бодлер – Н. Н.) целите са пропити от мисълта на По.”⁴⁶ Биографично-митичното пиянство на Едгар По е потребно на Гео Милев, за да представи отвъдокеанския писател като интуитивно-подсъзнателен и трансцендентен творец, сиреч такъв, какъвто е модернистичният писател в Гео-Милевите собствени разбирания. По-надолу ще скицирам идеите на Гео Милев за творческия процес, за да стане по-ясно току-що казаното.

Българският критик на много места говори за творческия акт и навсякъде кръжи около три близки центъра: интуитивност, трансцендентност и формо-творчество. За Гео Милев психологичното в творчеството не е нито предмет на изображение, както е при ранните български модернисти, нито обект на рационално изучаване, което разкрива съзнателния му характер, както е у Михаил Арнаудов. (Позициите на Арнаудов по този въпрос, макар че цялостно се излагат чак през 1931 г. в книгата „Психология на научното творчество”, в същността си са близки до естетическите извори на Пенчо Славейков и Петко Тодоров. Това е причината и за научно-критическия спор, подхванат от Гео Милев, срещу тези разбирания на Арнаудов⁴⁷.) Според Гео Милев психологичното в творчеството е „несъзнателна”, „инстинктивна”, „подсъзнателна” способност на твореца, която се отлива в „стилизирани художествени образи”, т. е. в художествени комбинации от първоелементи, които изразяват Платоновата идея⁴⁸. Казано иначе, психологическото в творчеството не е смисълът, който се влага в митологични структури, както е при ранните модернисти, не е характеристика на творбата, а е интуитивната способност за творчество: „Поетът, живописецът и музикантът натрупват в душата си своите собствени преживявания, чувства и емоции – една латентна психична маса, из която, след време, се ражда една картина или една соната; актьорът влива в душата си преживяванията и емоциите на онези лица, които му предлага в една драма или трагедия поетът – една латентна психическа маса, из която се ражда художественият образ на Хамлета, Федя, Освалда, Макбета, Едипа, Саломе, Маргарита и пр.”⁴⁹ От психичната маса се раждат „стилизирани художествени образи”, сиреч художествени комбинации от първоелементи, които изразяват Платоновата

45. К. Балмонт. *Очерк жизни Эдгара По*. с. 70-1, 74. За социалното тълкуване на пиянството виж с. 72-5.

46. L. Seylaz. *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Francais*, p. 53.

47. Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 272-3, 316-21.

48. Гео Милев. *Театрално изкуство*. С. 1942, с. 47-9; Литературен архив, с. 188-9.

49. Гео Милев. *Театрално изкуство*. С. 1942, с. 47.

идея⁵⁰. В критически чернови от 1920-21 г. се срещат подобни мисли: „Раждането и запечатването на естетическата емоция е самият процес на художественото творчество. Естетическата емоция на творещия се ражда несъзнателно из неговата творческа потенция.”⁵¹ Затова според Гео Милев патологичното може да е извор на модерната поезия⁵² – и това е близко до казаното от Гео Милев за Едгар По; и пианството, и опиуманията, и патологията са все прояви на интуитивното творчество. Според българския критик творчеството не започва от сетивния опит: „зад тия 5 човешки чувства започва творческия процес”⁵³.

Техниката на изкуството при Гео Милев е главният творчески въпрос: „всичко е формата – в нея самата стои съдържанието; така художникът ни дава само една композиция от форми (езикови, звукови или пластично цветни), в които няма нищо повече от *ритъм* и *хармония* – израз на вътрешното движение у творещия.”⁵⁴ Интуитивно трансцендентния характер на творческия процес е формулиран така: „А това вътрешно движение – всецяло инстинктивно – е не само подсъзнателно, но дори и абстрактно, което значи метафизично, което значи абсолютно, значи Платонова идея.”⁵⁵ Казаното в последните два параграфа е обобщено в елегантен афоризъм: „психология на творчеството значи *психология на художествената форма*.”⁵⁶

В естетиката на Гео Милев творецът е оглашател на Бога. Творецът изразява себе си, душата си, но доколкото тя е частица от божествената душа, то той чрез себеизразяването изразява и божествения абсолют. Тези идеи са развити нашироко в статиите „Рихард Демел” (1914 г.) и „Небето” (1920 г.). Гео Милев на много места говори и за това как изкуството като себеизраз се домогва през материалното до идеалното. Това става посредством отказ от описващо-подражателното и психологически-анализиращото (характеристики, които се отнасят съответно до реалистичните и Славейковско-Тодоровските модернистични тенденции в българската литература), чрез динамично, ритмично съчетаване на първичните елементи на различните изкуства. С това се постига синтезиран образ на живота, т. е. на първоидеята. Тези мисли са главното в статиите „Театралното изкуство” (1918 г.) и „Против реализма” (1919 г.). Идеален интуитивно-трансцендентен творец според Гео Милев е Едвард Мунх – мисъл, изразена чрез цитиране на Пшибишевски⁵⁷. Тук българският критик е близък до Балмонт, който пише, че пианството на По е не само болестно състояние, понеже „виното е и път на познание”⁵⁸; тук руският писател има предвид интуитивно-иррационалното творческо прозрение към отвъдни и вечни образи на прекрасното.

50. Гео Милев. *Театрално изкуство*. с. 48.

51. *Литературен архив. Гео Милев*. с. 189; виж и цялата наброска „Естетическата емоция”, с. 188-9.

52. Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 55.

53. Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 237.

54. Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 320.

55. Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 318.

56. Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 273.

57. Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 349-51.

58. Константин Бальмонт. *Очерк жизни Эдгара По*, с. 70; виж и с. 70-1.

Логиката на статията за Едгар По, както и на цялата естетико-критическа система на Гео Милев от първия му период, дават основания да се заключи, че американският поет се интерпретира по посочения по-горе начин⁵⁹. Естетическият, а не биографичният или социален смисъл на пианството на Едгар По се потвърждава и от следното свидетелство от познат на Гео Милев. През 1913-1914 г. Гео Милев боготворял Маларме като най-великия символист. Познатият продължава: „Спомням си между славословията за Маларме неговото (на Гео Милев – Н. Н.) верую: Творящият човек трябва да е винаги пиан – от любов, омраза, вино, абсент! Трезвостта е качество на непосветените.”⁶⁰ Като представя Едгар По като интуитивно-иррационален поет, Гео Милев се оразличава както от Маларме, според когото Едгар По е трансцендентно-сугестивен, но във висша степен съзнателен творец (макар че има и изказвания, в които се допуска и интуитивен момент в създаването на поезия при Едгар По)⁶¹, така и от близките до френския символизъм учени от началото на 20-те години. Сейлаз например смята, че при американския поет въображението в романтичен дух се контролира от разума и творчеството е съзнателен акт⁶².

Тук може да се направи едно подранило обобщение, което тепърва ще се потвърждава от нови факти и разсъждения. Гео Милев, а и българският символизъм изобщо, интерпретира Едгар По предимно като интуитивно-иррационален поет и внимателно заобикаля връзките му с рационално-логичното и научното. Това контрастира с интерпретацията на Едгар По у първото поколение модернисти – и най-вече с идеите на Михаил Арнаудов за съзнателността на творчеството при американския писател⁶³. Интерпретациите на Едгар По в българския символизъм в това отношение се отличават и от интерпретациите му във френския модернизъм, а и в други литературни направления, които подчертават рационалното и научното у Едгар По. Във френската критика от втората половина на XIX век Едгар По редовно се интерпретира и като носител на типични американски черти – материализъм, математически анализ, хладнокръвна дисекция на психопатологичното, съзнателно творене на художествената

59. Гео Милев интерпретира и Бергсон като интуитивно-трансцендентен естет и по това се различава от Емануил Попдимитров. Според Попдимитров при Бергсон „’евокативната сила’ на думата се състои в това да възкреси не абстрактното и общото в предмета, а тъкмо напротив пластичната и свежата конкретност.” – Емануил Попдимитров, *Естетиката на Бергсона*. С. 1923, с. 44. Бергсон, продължава Попдимитров, не бяга от реалния свят като от нещо нерезално както постъпват феноменолозите, за него конкретният свят е същинска реалност – *Естетиката на Бергсона*, с. 17. Гео Милев, визирайки Бергсон, смята, че интуицията посредством формата изразява Идеята, а не конкретността на предмета – *Съчинения*, Т. 2, с. 316-21.

60. *Гео Милев в спомените*. с. 106.

61. St. Mallarme. *Oeuvres complètes*, pp. 229-30, 872; H. Mondor. *Vie de Mallarme*, pp. 104-6; E. Noulet. *Études littéraires*, pp. 104-14; R. Wellek. *A History of Modern Criticism 1750-1950*. Cambridge U. Press. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney. 1983, vol. 4, p. 453.

62. L. Seylaz. *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Français*, p. 23-5

63. Михаил Арнаудов. *Психология на литературното творчество*. С. 1931, с. 292, 304, 353-4, 357, 437-8, 457; Михаил Арнаудов. *Психология на литературното творчество*. С. 1978 (това издание е препечатка на второто издание от 1965 г.), с. 346, 350, 363, 411-12, 414, 416, 508, 534.

форма, подчертаване на изобразителния детайл. Всичко това е подсилвало мита на Бодлер за Едгар По като изгнаник в собствената си родина с ореол на мощен интелект, укрепвало е индивидуализма му, правело го е по-ефектен опонент на цялото общество. Различните школи и направления във Франция от онова време – символизъм, социален реализъм, натурализъм, научно-фантастичната и детективската литература, литературата с интерес към психопатологията – по различни начини и с различни цели изтъкват рационално-интелектуалното у Едгар По⁶⁴. В България интелектуално-научната линия у американския писател е по-слабо изявена. Причините навярно са: липса на разнообразие от оформени литературни направления и школи през втората половина на ХХ век, подобно на френските, а доколкото ги има, те не използват Едгар По за свой вдъхновител. Второ, българският модернизъм е много по-кратък от френския и ясно очертаните линии в него са по-малобройни. Това води и до стесняване на възможностите за интерпретации на Едгар По.

Гео Милев не използва американския мит за пиянството на Едгар По, който се опира на биографични факти, за да компрометира човека и твореца. Той не използва и мита на Бодлер, според който пиянството на художника е смъртоносна утеха за ужасното му положение в обществото или, във връзка с теорията на Бодлер за асоциациите, то е мнемонично средство при литературата⁶⁵. Маларме е близък до Бодлер – пиянството е социокултурен, както и чисто творчески факт, без второто да значи, че Едгар По е интуитивен творец⁶⁶.

Все заради изтъкването на интуитивно-подсъзнателното начало на модерното изкуство, Гео Милев, след като споменава пиянството на Едгар По, дава и част от предговора към прозопоемата „Еврика“. Тази творба, пише българският критик, писателят посвещава „на тези, които живеят в сънищата и вярват в сънищата като в единствена Действителност“ (в превод на Гео Милев). Бодлер предава този пасаж с известни промени, като гони смисъл, който е близък до този на Гео Милев – Едгар По бягал от реалността в бляновете⁶⁷. Маларме нарича американския писател „бленуващият американец“ (*reveur americain*)⁶⁸. В цитирането на предговора на „Еврика“ Гео Милев допуска някои показателни неточности. Едгар По започва така: „На малцината, които ме обичат и които обичам...“ Гео Милев променя в: „На тези, които ме обичат и които обичам...“ Изглежда, че според българския критик великият предтеча трябва да бъде обичан от всички. Гео Милев премълчава и научния, по-точно квазинаучния характер на прозопоемата. Чрез тази творба Едгар По, като следва някои литературно-журналистически модели във Великобритания, се опитва да се представи не за писател, а за философ по подобие на Колридж⁶⁹. Творбата борави с научни теории на

64. J. Alexander. *Affidavits of Genius. EAP and the French Critics, 1847-1924*. Kennikat Press. Port Washington, New York, London. 1971, pp. 35-49.

65. Бодлер. Естетически и критически съчинения. С. 1976, с. 141-2, 176-8.

66. St. Mallarme. *Oeuvres completes*; p. 226.

67. Бодлер. Естетически и критически съчинения. с. 183.

68. St. Mallarme. *Oeuvres completes*; p. 224.

69. M. Allen. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York, Oxford U. Press. 1969, pp. 88-90.

Нютон, Лаплас, Лайбниц и други учени от XVIII и XIX столетие, както и с идеи на Емпедокъл⁷⁰. Научният характер на прозопоемата многократно е занимавал литературоведите. Джон Ингръм е склонен да не коментира „Еврика“ като поема, а се присъединява към мненията, които я разглеждат откъм научната ѝ страна⁷¹. Научните ѝ достойнства коментират и Джордж Удбери и Мари Бонапарт⁷². (Ингръм и Удбери са най-авторитетните биографи на Едгар По, когато се появява статията на Гео Милев.) Двойственият характер на „Еврика“ – научен и поетичен – започва да се коментира също много рано. В самия край на XIX век литературознанието разграничава рационално-научната от поетичната страна, която е рожба на въображението; произведението е в проза, а прозата като тип изказ носи смисъла на „истината“, конотациите на романа⁷³. Шарл Морис в „Litterature de tout a l'heure“ (1889 г.; приблизителен превод „Най-новата литература“), работа, смятана за един от главните манифести на френския символизъм, пише, че „Еврика“ е пример за „великия сговор“ между наука и изкуство: „този роман и тази поема, това огромно религиозно научно и лирично обяснение, на което завивда и Фауст“⁷⁴. Един физик, с когото Мари Бонапарт се консултира за научните достойнства на творбата, определя „Еврика“ като „чисто словесна космическа фантазия“⁷⁵. Т. С. Елиът нарича прозопоемата „космологическа фантазия“⁷⁶. „Еврика“ е художествена творба, боравеща с научни теории. Тя е идеалистичен мит за излъчването на Вселената от Бога, за развитието ѝ и връщането ѝ обратно в Бога. В предговора към произведението си Едгар По подчертава поетичната му страна, а в писмо – научните ѝ достойнства: „Това, което теоретично съм изложил (когато му дойде времето), ще доведе до коренна промяна света на Физическата и Метафизическата наука. Заявявам го спокойно – но го заявявам.“⁷⁷

Гео Милев говори единствено за идеалистично-поетичната страна на прозопоемата. Научната ѝ страна – на която набляга почти по същото време Пол Валери⁷⁸ – не служи на идеите му за модерното изкуство и е изоставена.

70. P. C. Page. *Empedocles and Intuition in Eureka*. – *Poe Studies*, vol. 11, Number 2, December 1978, 21-6; B. R. Pollin. *Empedocles in Poe: A Contribution of Biefeld* – *Poe Studies*, vol. 13, Number 1, June 1980, 8-9.

71. J. H. Ingram. *Edgar Allan Poe. His Life, Letters, and Opinions*. London. 1880, Vols. 1-2, vol. 2, pp. 2, pp. 296, 148.

72. G. Ed. Woodberry. *The Life of Edgar Allan Poe. Personal and Literary With His Chief Correspondence With Men of Letters*. New York. Vols. 1-2, vol. 2, pp. 240-57; M. Bonaparte. *The Life and Works of Edgar Allan Poe. A Psycho-Analytic Interpretation*. London. 1949, pp. 619-21 (първо издание на френски през 1933 г.). За библиография на изследвания, разглеждащи „Еврика“ като предусещане на редица по-късни научни теории, виж D. Ketterer. *New Worlds for Old. The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*. New York. Ancor Press. 1974, p. 61.

73. J. P. Fruit. *The Mind and Art of Poe's Poetry*. New York. 1966, pp. 80-1 (първо издание през 1899 г.).

74. Цитат по C. P. Cambiaire. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, p. 59.

75. M. Bonaparte. *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, p. 620.

76. T. S. Eliot. *From Poe to Valery*. – *The Recognition of Edgar Allan Poe. Selected Criticism Since 1829*. Ed. E. W. Carlson. Ann Arbor. The U. of Michigan Press. 1966, 205-19, p. 218.

77. Цитат по G. W. Woodberry. *The Life of Edgar Allan Poe*, vol. 2, p. 257.

78. P. Valery. *On Poe's Eureka*. – *The Recognition of Edgar Allan Poe*, 103-10.

Бодлер също споменава предговора-посвещение към „Еврика“, но го свързва с по-общата си идея за социално-културната неприобщеност на твореца към обществото, която го принуждава да бяга в бляна⁷⁹. (Не е известно дали Гео Милев е познавал по-дълбоко „Еврика“ и споровете около произведението. Но преиначаването на авторитетни чужди цитати така, че да подкрепят неговите собствени идеи, по принцип не е чуждо на Гео Милев.)

В статията на Гео Милев за Едгар По се казва, че бягството на американския писател от действителността и устремността му към вечното Отвъд било онова, което го сближавало с Бодлер. Същото твърдение Гео Милев изказва и на друго място – и двамата изразявали „света на душата“, на „модерната душа“⁸⁰. Трите прочути статии на Бодлер за Едгар По – а и целият му интерес към този писател – разкриват много по-богата картина от тази, която скицира Гео Милев. В статиите Бодлер по конкретен повод (живота и творчеството на Едгар По) прави социо-културен и литературен анализ на модернизма, набелязва неговата типология, която бих обобщил по следния начин: социалната и културната неприобщеност на (модерния) творец към съвременното му бездуховно общество (това е първата статия, представяща живота на Едгар По) ражда литература, занимаваща се със субективно-психологическото (втората статия за прозата на Едгар По) или с отвъдно божественото (третата статия върху естетиката на Едгар По). Гео Милев клони само към идеите от третата статия – доколкото модерната душа според българския критик е част от световния дух. В стесненото разбиране на връзката между двамата големи поети Гео Милев е близък до учените от началото на 20-те години на XX век, които са свързани със символизма като незаглъхнала все още културна практика. За Сейлаз Едгар По и Бодлер са двойници както в поезията, така и в естетиката. Ученият многократно пише: „Именно у Е. По Бодлер е намерил *този идеал за чиста Поезия*, който той въведе във френската литература и който ние отново ще открием у Маларме.“⁸¹ Това всъщност е ехо от Маларме, който обявява преводите си на поезията на Едгар По за паметник на френския вкус на гения на американския поет, който, редом с най-големите френски писатели от миналото, бил учител на съвременните френски поети; така Едгар По повлиял и формирал съвременната френска поезия⁸². Самите френски символисти също слабо различават Бодлер и Едгар По⁸³.

И следващото определение за Едгар По в статията на Гео Милев е следствие от разбирането на българския писател за модерното изкуство: „Това съблочно съзнание (на Едгар По – Н. Н.) е началото на всеки декаданс: декаданс на реалността под мистичния шум на бляновете.“ Дословно същото се среща още два пъти в критическите текстове на Гео Милев – когато говори за Маларме в „Лирични хвърчащи листове“, брой 1: Стефан Маларме (1915 г.) и в есето „Стефан Маларме“ (1920 г.)⁸⁴. През първия си

79. Бодлер. *Естетически и критически съчинения*. с. 183.

80. *Съчинения*. Т. 2, с. 54-5.

81. L. Seylaz. *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Francais*, p. 74, виж също и pp. 54-103.

82. St. Mallarme. *Oeuvres completes*; p. 223.

83. J. Alexander. *Affidavits of Genius*, p. 22

84. *Съчинения*. Т. 2, с. 386, 163.

период българският критик нарича Маларме „най-могъщият естет на антиреализма“, който стоял върху „абсолютната естетика на антиреализма, върху естетиката на абсолютното изкуство“⁸⁵, т. е. използва синонимна гама на модерното изкуство. Маларме, според Гео Милев, бил баща на символизма (модерното изкуство) в литературата, редом с Мейерхолд в театъра и Кандински в живописата⁸⁶. За Гео Милев, следователно, Маларме и Едгар По са литературни и културни близнаци – те са първите и най-великите основоположници на модерното изкуство. Всъщност, както при всяка интерпретация, Гео Милев влага в интерпретираните образи смисъла, който той иска да намери там, тъй като му е жизнено необходим като културен строител на българската литература. Херменевтичният кръг, макар и логически порочен, в историко-културния контекст на времето си се оказва права, която отвежда към европейската модерна и модернистична култура. Впрочем подобни интерпретативни отъждествявания на Едгар По с големите европейски модернисти са описвани многократно⁸⁷.

Друго следствие от идеите за модерното изкуство на Гео Милев е разбирането на разказите „Сърцето-издайник“, „Черната котка“ и „Маската на Алената смърт“: „Реалността, вещественото Вън, застава като ужас пред душата, за която животът на сънищата е единствената реалност. . .” В тези разкази Едгар По „убива привиденията на външната реалност“. Гео Милев продължава: „Престъплението е за По вътрешна нужда; нужда, родена из съзерцанието и сънищата. Последната присъда над външния свят и неговата реалност е: един индивидуалистичен спиритуален ниҳилизъм.“⁸⁸ Френската наука от онова време също говори, че у Едгар По сънят бил път към отвъд-

85. Съчинения. Т. 2, с. 351-2

86. Съчинения. Т. 2, с. 131

87. Отъждествяване на Едгар По и Бодлер: **P. F. Quinn**. *The French face of Edgar Poe*. Carbondale, Southern Illinois U. Press. 1957, pp. 135-68; **C. P. Cambiaire**. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, p. 104; **R. Wellek**. *A History of Modern Criticism 1750-1950*, vol. 4, pp. 435-7; **J. Alexander**. *Affidavits of Genius*, p. 5-17, 22-3, 53. Отъждествяване на Едгар По и Маларме: **J. Alexander**. *Affidavits of Genius*, pp. 20-2; **R. Wellek**. *A History of Modern Criticism 1750-1950*, vol. 4, pp. 453-4; **J. Chiari**. *Symbolisme from Poe to Mallarme: The Growth of a Myth*. London. 1956, pp. 87-9. Отъждествяване на Едгар По с Ола Хансон и Стриндберг: **C. L. Anderson**. *Poe in Northlight. The Scandinavian Response to His Life and Work*. Durham. 1973, pp. 64-102, 103-41. Отъждествяване на Едгар По и Балмонт: **J. D. Grossman**. *Edgar Allan Poe in Russia. A Study in Legend and Literary Influence*. Wurzberg. 1973, pp. 81-4, 160-2.

88. Идеалистичните предпоставки в интерпретацията на По от Гео Милев го сближава в някои от изводите му с фройдизма от 30-те години. Според Мари Бонапарт, ученичка на Фройд и автор на може би най-известното фройдистко изследване за американеца от онова време, По е некрофил и откритото проявление на това би го превърнало в перверзен тип и престъпник. Подсъзнателната некрофилия е потисната и затова, за да я изрази по друг начин, По става психопат и поет. – **M. Bonaparte**. *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, pp. 83, 209. Идеализмът на Гео Милев и Мари Бонапарт превръща По в престъпник, посредством литературата. Българският критик стига до тези изводи по обективно-идеалистични пътища, а френската авторка – по субективно-идеалистични. Сходни наблюдения има и у съвременни учени. Е. Картън пише за „идентифициране на убийците у По и неговите творци“ – **E. Carton**. *The Rhetoric of American Romance*. Baltimore and London. 1985, p. 272, виж и pp. 75-7. Картън изхожда от романтичната идея, че самоунищожението (или унищожението на другия) е самоотречение в името на слиянето с Бога. Ученият разглежда По като идеалистично-трансцендентен, а не психопатологичен писател.

ното, че Бодлер и символистите подхващали тези идеи на американския писател и за тях животът нерядко бил равностоеен на съня⁸⁹. В интерпретацията на Гео Милев има допирни точки и с тогавашното американско литературознание. Тълкуван с романтични категории, пише Харви Алан, разказът „Скок-Жабок“ се превръщал в алегория: Скок-Жабок е Въображението, Трипета – Фантазията, кралят, когото Скок-Жабок с помощта на Трипета изгаря е прозаичната реалност, която иска да ги зароби⁹⁰. Сходствата между Гео Милев и американските учени се дължи на генетичната връзка между романтизма и модернизма. Те обаче имат различен историко-културен характер. Гео Милев интерпретира, т. е. внася желанието от него смисъл в описваните явления. Учените по-скоро анализират, стараят се не толкова да внасят свой смисъл, а да откриват смисъла на самото явление.

Гео Милев, воден от разбиранията си за модерното изкуство, публикува във „Везни“⁹¹ цитат от „Маргиналия“ на Едгар По⁹². Цитирането на прочути имена е част от критико-журналистическата стратегия на Гео Милев, която цели налагането на модернизма в България⁹³. Цитатът се появява в редовната рубрика „Критичен преглед“, където големите имена са гарант за стойността на модернизма. Общият смисъл на всички цитати е автономността на изкуството от действителността, превъзможване на материалното в името на отвъдното духовно съвършенство. Този цитат от „Маргиналия“ е широко известен и във Франция и е един от представителните и, както тогава се мисли, най-очевидни мостове между американския писател и модернизма. Сейлаз пише: „Едгар По е резюмирал идеята си за изкуството във формулата: „възпроизвеждане на това, което сетивата долавят в природното през булото на душата.“⁹⁴ Според френския учен Бодлер също бил споделял тази мисъл на Едгар По⁹⁵. Съвременни американски учени изхождат от същия цитат, за да определят Едгар По като романтичен визионер, който прехожда от конкретния свят в друг свят – идеален или материален⁹⁶.

89. L. Seylaz. *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Français*, p. 90

90. H. Allen. *The Life and Times of Edgar Allan Poe*. New York, Toronto, 1949, p. 513 (първо издание през 1926 г.) Сред ранните опити за разглеждане на Едгар По като романтик е и статията от 1926 г. – E. Wilson. *Poe at Home and Abroad. – The Recognition of Edgar Allan Poe*, 149-51. През 50-60-те години на XX век По активно е изследван като романтик: E. H. Davidson. *Poe. A Critical Study*; H. Levin. *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville*. New York, 1958; R. Wilbur. *The House of Poe. – Anniversary Lectures, 1959*. Washington, 1959, 21-38; G. Rans. *Edgar Allan Poe*. Edinburgh and London, 1965.

91. Везни, 1919, № 2, с. 17.

92. *The Complete works of E. A. Poe*. Ed. J. A. Harrison. New York, 1902, Vols. 1-17, vol. 16, p. 164.

93. Интересен и слабо проучен е проблемът за превръщането на чуждото авторитетно слово в свое при Гео Милев, а и в българския модернизъм. Например думите на Август Шлегел във „Везни“, 1919-1920, № 8, с. 246 са цитирани няколко пъти от Гео Милев, но вече без кавички или позоваване, т. е. като собствени думи, които изясняват модернизма – Гео Милев. *Съчинения в три тома*. Т. 2, с. 234, 348-9, 402-3. Подобни цитирания-апроприации има и в поемата „Септември“.

94. L. Seylaz. *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Français*, p. 86

95. L. Seylaz. *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Français*, p. 22

96. D. Ketterer. *New Worlds for Old*. pp. 54-5.

Да се върнем към статията на Гео Милев за Едгар По. В преценките си за творчеството на американския писател българският критик следва френските и руските авторитети – най-вече символистични – според които Едгар По е преди всичко поет. Гео Милев изразява това с цитат-перифраза от Реми дьо Гурмон: „разказите на Едгар По съдържат само половиния поет, поемите му обаче – целия.”⁹⁷

Маларме е първият голям творец, който интерпретира Едгар По изключително като поет и като изключителен поет. Той започва да се интересува от американския писател около 1862 г. и Едгар По присъства в мислите и делата на френския поет до залеза на живота му. Още в първите години след като се запознава с творчеството му, Маларме прави прозаични преводи на някои от стихотворенията на Едгар По. През 70-те години на XIX век тези преводи започват да се появяват из френските издания. През 1875 г. в луксозна книга излиза преводът на „Гарванът” с пет илюстрации от Мане. И книгата, и илюстрациите се оспорват и се продават слабо. По онова време поезията на Едгар По е все още непозната на широката публика във Франция за разлика от разказите му, преведени и издадени от Бодлер, пък и Маларме не е голямото име, което става подир време. През 1888 и 1889 г. се появяват две издания с поетичните преводи на Маларме, илюстрирани отново от Мане⁹⁸. Маларме, особено в ранните си години, смята Едгар По за свой учител в поезията – „моя велик учител Едгар По” – редом с Бодлер, Шекспир, Вагнер⁹⁹. „Философия на композицията” според французина е „съвършено нова поетична теория”¹⁰⁰. Маларме усвоява от Едгар По две неща: първо, ефекта върху читателя, който творецът постига с търпелива работа над стиха, и второ, идеята, че поезията се интересува единствено от красотата¹⁰¹. Мисълта, че Едгар По е една от централните фигури във френската модерна поезия, се изказва неведнъж във френската литературна история през 20-40-те години¹⁰².

Руските модернисти също ценят високо Едгар По като поет¹⁰³. Брюсов също живее с Едгар По през целия си творчески път. Той смята разказите („сказки”) на Едгар По за „поезия, макар че са били написани в проза, т. е. не в стихове”¹⁰⁴. Брюсов с други думи изтъква на първо място лиричното начало у Едгар По и модерната литература и прокарва успоредица между неговите разкази и поените в проза на Бодлер.

След мнението на Гурмон Гео Милев продължава с характеристиката на поезията на Едгар По: „Безпогрешността и блясъкът на формата (в стиховете на По – Н. Н.) се сливат с дълбочината на мисълта.” Това се среща

97. Сравни с R. D. Gourmont. *Promenades Littéraires*. Paris. 1904, p. 361.

98. St. Mallarme. *Oeuvres completes*; p. 1513-35.

99. Цитат по H. Mondor. *La Vie de Mallarme*, pp. 104, 647.

100. St. Mallarme. *Oeuvres completes*; p. 220.

101. H. Mondor. *La vie de Mallarme*, pp. 104-6

102. Seylaz. *EP et les Premiers Symbolistes Francais*, p. 6; E. Noulet. *Etudes litteraires*, pp. 79, 85-6.

103. Стоян Илиев. *Естетическите програми на френските и руските символисти*. С. 1979, с. 158, 162, 166, 170, 175.

104. В. Брюсов. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 6, с. 379; виж и с. 106.

още у Бодлер: „Неговата (на Едгар По – Н. Н.) поезия, дълбока и печална, е ведно с това така обработена чиста, правилна и блестяща като кристално украшение”, „дълбоката... тъжна и същевременно грижливо обработена поезия, прозрачна и правилна като кристално украшение”¹⁰⁵. Според Маларме всяко едно от преведените от него стихотворения на Едгар По било „по своему оригинален шедьовър”, а самият той бил научил английски, за да чете американския поет¹⁰⁶. Брюсов почти буквално повтаря френския си събрат¹⁰⁷. В научните си занимания със стихознание Брюсов неведнъж се обръща и към теорията и поезията на Едгар По¹⁰⁸.

Превъзнасянето на Едгар По като поет от Гео Милев добива по-реални измерения, когато бъде съпоставено например с мнението на Гурмон, от което българският критик, както и при предговора към „Еврика”, цитира само онази част, която подкрепя собствените му идеи. И тук Гео Милев е верен на собствените си идеи, на които подчинява използваните от него автори. Подобен тип субективност, която налага себе си (понякога доста безцеремонно) върху реалностите, е една от основните характеристики на модернизма като тип употреба на езика и Гео Милев е още едно потвърждение на това. Именно затова критико-естетическите идеи на Гео Милев – въпреки разнообразието от теми – са сравнително праволинейни и предвидими, а нюансите им са само част от мисловния спектър. Теснотата на спектъра се компенсира от интензивността и личната обвързаност, дори съдбовност, на онова, което се твърди. И в този смисъл мотото от Мила Гео Милева към тази статия точно предава и ограничеността (или бог, или нищо), и интензивността („ентузиазъм до култ”) на Гео-Милевата критика. Така е и в статията за Едгар По. В оценката си за американеца Гео Милев е възторжено еднолинеен и съзира в поезията му единствено образец. Гурмон е по-богат на отсенки, критическият му спектър е по-реален и в някакъв смисъл и по-изненадващ. Френският критик посочва и спорни според него страни в поезията на Едгар По. Тя не била само страстна и отчаяна, но и хладно-иронична. На места Едгар По не постигал своя поетичен идеал, в стиховете му имало много повторения и противоречия. Случвало се дълбоката мисъл да се крие зад на пръв поглед неискрени и смешни образи¹⁰⁹.

Разликите между Гео Милев и Гурмон в оценяването на поезията на Едгар По има не само принципно-теоретичен, но и културен и литературно-исторически характер. Тук не става въпрос за личностни характеристики между двамата, а за национални тенденции и традиции в интерпретирането на Едгар По. Казано накратко, зад двамата критици стоят различни интерпретаторски традиции. Гурмон се опира на почти шест десетилетия критическо и научно обговаряне на американския писател във Франция, през които се сплитат разнообразни мисловно-критически и художествени тенденции: от модернизма, начело с Бодлер и Маларме, до детективската и научно-фантастичната литература, оглавявани от Емил Габорьо и Жул Верн. Гео

105. Бодлер. *Естетически и критически съчинения*. с. 144, 178.

106. St. Mallarme. *Oeuvres complètes*, pp. 228, 662.

107. В. Брюсов. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 3, с. 350; Т. 6, с. 249.

108. В. Брюсов. *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 3, с. 474; Т. 6, с. 395-6, 423, 490, 549.

109. R. D. Gourmont. *Promenades littéraires*, pp. 360-2.

Милев не продължава оригинална българска традиция – както видяхме, преди тази статия има само зачатъци на популярно критическо обговаряне на Едгар По в България. Статията на Гео Милев е не само сред първите по-пространни и компетентни работи за Едгар По у нас, но тя поражда и висока културна традиция в мисленето за Едгар По в България. Разбира се, „бащинството“ на Гео Милев по отношение на високата линия в българската критика за Едгар По не трябва да се приема буквално. Този критик формулира ярко мисли на своето литературно поколение, но те намират и други проявления почти по същото време – забравените днес преводи на разказите на Едгар По от Людмил Стоянов, незабравимите преводи на поезията му от Георги Михайлов, илюстрациите на Николай Райнов и Сирак Скитник, критиката на Чавдар Мутафов за илюстрациите на Скитник и т. н. В оформянето на високата критическа традиция за Едгар По Гео Милев, както донякъде и Пенчо Славейков преди него, изцяло се опира на авторитетни имена на модерната литература, говорили ако не винаги съвсем вярно, то винаги възторжено за Едгар По.

Символистичният и модернистичен смисъл на Гео-Милевата интерпретация на Едгар По като изключителен поет става по-отчетлив, когато се знае как е бил оценяван Едгар По като поет в собствената му родина. Невисокото мнение за поезията му в Съединените щати се дължи поне на два тясно сплетени фактора: 1) на житейската съдба на писателя и на значението на поезията му приживе; 2) на пътищата, по които са се движели американските изследвания за него. Ще изясня накратко тези два момента.

1) Първите три стихосбирки на Едгар По (1827 г. – тираж 40-50 броя, 1829 и 1831 г.) макар и да срещат известна критическа благосклонност, не играят особена роля в литературата на своето време. След 1832 г. Едгар По пише поезия епизодично, понеже е погълнат от литературната журналистика. Името му на поет на шумява през 1845 г., когато публикува „Гарванът“. Същата година излиза и последната стихосбирка на Едгар По, която съдържа повечето от старите му стихове, макар и значително преработени.

През 1842 г. се появява най-авторитетната за около три десетилетия антология на американската поезия „Поетите и поезията на Америка“, съкмена от Руфъс Уилмът Гризуолд¹¹⁰. Тя е трябвало да покаже на света – а тогава за Съединените щати в областта на културата и литературата това е била най-вече Великобритания – че вече има оригинална и стойностна американска поезия, която може да се съпоставя достойно с английската и европейската. В това амбициозно и представително издание Едгар По е представен с няколко стихотворения, а отдавна забравени днес автори – с много повече. Макар че антологията до 1885 г. има 16 издания, в които представянето на Едгар По все повече се разширява, неговото място там си остава все пак скромно.

Приживе Едгар По е бил известен в Съединените щати преди всичко като непримирим и суров критик, постепенно се е утвърдил като първокласен разказвач и най-несигурно е било положението му на поет¹¹¹. За Гео

110. За този параграф ползвам J. Bayless. *Rufus Wilmot Griswold*. Nashville Tennessee, Vanderbilt U. Press. 1943, pp. 34, 41-7, 127-9, 242-7.

111. K. Campbell. *The Mind of Poe and Other Studies*. New York, 1933, p. 37.

Милев навярно би било кощунство неговият кумир да бъде обвинен в плагиатство на някои от най-прочутите си стихотворения, но в средата на XIX век Томас Чивърз, южняшки литературен актьор и познайник на Едгар По, е имал сериозни основания да заплашва автора на „Гарванът” със съд за интелектуален грабеж. Прочутата строфа в „Гарванът”, за която Едгар По говори във „Философия на композицията” като за свое изобретение¹¹², принадлежи всъщност на забравен днес негов съвременник¹¹³. Последните два прочути стиха от втората строфа на „На Хелън” (вдъхновено от Джейн Стандард) са взети – с малки промени – от стихотворение от познат на Едгар По, който нашият поет високо е ценял¹¹⁴.

Мрачните легенди за Едгар По като пияница, луд и неморален човек не са допринасяли за усилване на литературния му авторитет, както може да се съди например от факта, че при откриването на надгробния му паметник през 1875 г. от мнозината най-известни писатели на Съединените щати и Великобритания, които са били поканени, се появява единствен Уолт Уитман¹¹⁵.

Цял хор от големи англоезични писатели и критици се изказват отрицателно или твърде съдържано и двойствено за поезията на Едгар По, а и за цялото му творчество – Джеймз Ръсел Лоуъл, Емерсън, Брайънт, Уитиър, Лонгфелоу, Холмз, Хенри Джеймс, П. Е. Мор, А. Уинтър, Олдъс Хъксли, Е. Уилсън, Лорънс, Йейтс, Т. С. Елиът, Уитман¹¹⁶. Едгар По и поезията му имат и своите големи защитници – Шоу, Дж. Сейзбъри, Н. В. Линдзи, Алън Тейт¹¹⁷ – но изглежда, че не техните гласове дават общата представа за поезията му в Съединените щати.

2) В англоезичното литературознание е жилава представата за генетичната близост – а това често се разбира като подражателност – на по-старата американска литература спрямо английската. И в най-авторитетните биографии на Едгар По се говори за подражателността на поезията, особено на ранната. Един от най-добрите познавачи на фактите около Едгар По, Томас Олив Мабът, смята, че ранната му незавършена драма „Полициан” е изцяло подражателна¹¹⁸. Според Томас С. Елиът Едгар По е така радушно приет във Франция, понеже там недостатъчно добре усещат английския език и литературата на него¹¹⁹. Писани са книги, които доказват – ако това изобщо може да се докаже – че цялото творчество на Едгар По е епигонско по

112. *Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм*. С. 1979, с. 68.

113. R. Wellek. *A History of Modern Criticism 1750-1950*, vol. 3, p. 160.

114. D. Marder. *Exiles at Home. A story of Literature in Nineteenth Century America*. University Press of America. Lanham. New York. London. 1984, p. 343, note 13.

115. W. Gill. *The Life of EAP*. Boston. 1877, pp. 268-315.

116. P. F. Quinn. *The French Face of Edgar Poe*, pp. 10-11; A. Huxley. „The Vulgarity of Poe.” – *The Antic Muse. American Writers in Parody*. Ed. R. P. Falk. Grove Press. New York. 1955, pp. 95-8; *The Recognition of Edgar Allan Poe*, pp. 65-7, 73-6, 76-7, 110-26, 150, 176-202, 205-19.

117. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, pp. 94-100, 101-2, 152-9, 236-54.

118. Виж коментара на Мабът в *Politian, an Unfinished Tragedy by Edgar A. Poe*, edited from the Original Sources, including the Autograph Ms. In the Pierpont Morgan Library by T. O. Mabbott. Richmond. 1923.

119. T. S. Eliot. *From Poe to Valery*. pp. 213-14. Рене Уелек повтаря Елиът в R. Wellek. *A History of Modern Criticism 1750-1950*, vol. 4, p. 447.

отношение на европейската литература, а почетното му място във френската модернистична и символистична поезия е „мит“¹²⁰. Не всички и всякога са били любезни домакини за Едгар По и във Франция, но именно там през втората половина на XIX и първите две десетилетия на XX столетие се изковава славата му на световен класик и световен поет.

Като тръгва пак от идеите си за модерното изкуство, Гео Милев приписва на Едгар По и още една черта на символистичната поезия: „Поемите на Едгар По са първият победоносен скок към абсолютност и съвършенство в изкуството. Презрял реалността на външния свят, Едгар По – независимо от Теофил Готие и по-сигурно от него – достигна до истината на принципа, l'art pour l'art.“¹²¹ Още през 20-те години литературните историци са знаели, че Едгар По е бил добре познат от парнасистите и им е оказвал влияние¹²¹. Те са го интерпретирали като писател, който прави изкуство заради изкуството. Във „Философия на композицията“ и „Поетическият принцип“ парнасистите са откривали теоретичните принципи на чистото изкуство. Теофил Готие в своя предговор към „Цветя на злото“ пише за Едгар По: „Той обичаше поезията заради самата нея и предпочиташе красивото пред полезно.“¹²² Учените от времето на Гео Милев смятат, че Едгар По е само едно от влиянията върху парнасизма, и то не главното. Изглежда, че за Гео Милев основното в парнасизма е идеята за чиста поезия, понеже на друго място той нарича Людмил Стоянов „парнасист“¹²², вероятно Гео Милев го прави не единствено заради поетичния му изказ, но и заради изказванията му за чистата поезия в духа (уж) на Едгар По и Оскар Уайлд в предговора му към стихосбирката „Видения на кръстопът“¹²³. Още на междата между XIX и XX век американски учени сочат, че идеите на Едгар По за красотата имат психологическо основание¹²⁴, т. е. косвено се загатва, че американският писател и френските модернисти изхождат от различни културно-естетически традиции в определянето на красотата и задачите на поезията. Днес е изяснено, че Едгар По гради естетическата си теория предимно върху шотландската психологическа философия и естетика от XVIII век. Затова естетиката му не е нормативно-реторична, а психологическа, сиреч определя качествата на творбата не според формалния ѝ строеж, а според въздействието ѝ върху възприемателя. Ето защо, исторически погледнато, е грешно де са твърди, че Едгар По проповядва „изкуство заради изкуството“, в което критерият за красота е предимно формата; Едгар По е за „изкуство за душата“, при което красотата се определя според въздействието на произведението върху читателя¹²⁵.

Последната характеристика, която Гео Милев приписва на поезията на Едгар По като пръв модерен поет, е музиката. Принципът на Готие „изкуството заради изкуството“ бил „направил ясна за поета нуждата и смисъла

120. Такава е книгата J. Chiari. *Symbolisme from Poe to Mallarme*; виж по-специално pp. XIII, 4, 50-1, 94, 97, 99-100, 113-15, 161, 162.

121. C. P. Cambiaire. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, pp. 82-7.

122. *Съчинения*. Т. 3, с. 120.

123. Людмил Стоянов. *Видения на кръстопът*. С. 1914. VII-VIII.

124. J. P. Fruit. *The Mind and Art of Poe's Poetry*, pp. 62, 69.

125. R. D. Jacobs. *Poe: Journalist and Critic*. Baton Rouge. 1969, pp. 259, 451, 453.

на един изискан стил, който граничи с музиката; половин век по-рано великият американски поет съзря, сред своите посоки към абсолютното изкуство, Верленовия девиз „de la musique avant toute chose”. Блясъкът на виденията и красотата на сънищата в поемите на По са потопени в серафическия екстаз на една вътрешна музика.” Гео Милев продължава: „типичното за Едгар По” били „визионерството и музиката”. „Визионерството” в критическия речник на Гео Милев изразява небесно-идеалното в модернистичното раздвоение земно-небесно, характерно за философско-естетическата страна на българския (и не само на българския) модернизъм. „Музиката” е другото име на дифузния изказ (термин на Никола Георгиев) в българския символизъм.

В главата за Емануил Попдимитров и Едгар По подробно ще покаже, че американският писател разбира връзката между музиката и поезията в психологично-материалистичен смисъл, а френският (и българският) символизъм – в идеално-трансцендентен.

Сейлаз обобщава господстващите десетилетия преди това в модернистична и символистична Франция идеи за връзката между музика и поезия у Едгар По по начин, който почти съвпада с формулировките на Гео Милев: „Неговите стихове не са нищо друго освен неговите жалби, неговите патетични устремии към един небесен идеал, неговите ридания, превърнати в поезия, тоест в музикални факти. Неговите стихотворения са страниците на една симфония на любовта и смъртта.”¹²⁶ Преди това сред френските символисти е утвърдено мнението, че Едгар По е велик поет, който твори музикални стихове¹²⁷. Тези идеи се срещат и у американски учени, като е възможно те да са повлияни от френски символистични интерпретации. Фрут пише: „По е бил дълбоко повлиян от идеята за Тишината като вечния глас на Бога, като музиката на сферите”¹²⁸ (казано е по повод на разказа „Мълчание”).

Гео Милев и тук прави от Едгар По поет, който е близък до Маларме и до самия него. Българският критик е познавал добре идеите на френския поет за отношенията между поезия и музика¹²⁹. Самият Маларме не еднократно характеризира стихотворенията на Едгар По като музикални: „Булали” било „малко стихотворение на най-пленителната музика”, в „Победителят червей” имало „странна музика”¹³⁰. Според Сейлаз цялото творчество и идеи на Маларме за чистата поезия се съдържали в идеите на Едгар По¹³¹.

Няколко думи за собствените идеи на Гео Милев за отношението между музика и поезия. В статията „Стефан Маларме” (1920 г.) той точно предава моменти от естетиката на френския поет и сред тях и връзката между слово и музика в изразяването на Идеята¹³². И в тази статия Гео Милев използва

126. L. Seylaz. *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Francais*, p. 15

127. C. P. Cambiaire. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, pp. 78-80

128. J. P. Fruit. *The Mind and Art of Poe's Poetry*, p. 54.

129. Виж например преводите на Гео Милев на стихотворения, художествена проза и критика от Маларме – Везни, 1919-1920, № 7, 190-200.

130. St. Mallarme. *Oeuvres completes*; pp. 233, 234.

131. L. Seylaz. *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Francais*, pp. 160, 164.

132. *Съчинения*. Т. 2, с. 164.

като свои, т. е. без да огражда в кавички, не само идеи, но и фрази на Маларме, които заема от есето на французина „Поезията”, преведено от него и публикувано в същата книжка на „Везни”, където е и статията. Приблизително по същото време Гео Милев печата в списанието си и есето на К. Моклер „Музиката на тишината”¹³³. Изобщо за Гео Милев като литературен журналист е характерно, че когато е обладан от някаква идея, той я представя по най-различни начини – със собствени критики и творби, с преводи, с чужди критики и творби. Есето на Моклер е близко до разбирането на Маларме за музиката – музиката е израз на тишината-слово. В рецензията „Няколко глави от Психологията на творчеството от М. Арнаудов” (1922 г.) Гео Милев пак говори за музиката в смисъла на Маларме¹³⁴.

Българският критик разглежда не само отношението музика-поезия, а изобщо отношението музика-изкуство. В статията „Театрално изкуство” (1918 г.) той разсъждава за това как сценично-театралният образ трябва да се изгражда по музикален принцип. Същите идеи са развити и в статията „Сценичното изкуство и Хамлет”¹³⁵. Най-обширно за връзката между музиката и другите изкуства се говори в статията „Музиката и другите изкуства” (1923 г.), където ударението е върху експресионистичната страна на музиката, схващана като „израз на нещо вътре в човека. Експресия!”¹³⁶. Преди това Гео Милев пише и на други места за общата връзка между музиката и останалите изкуства, която превръща музиката в принцип, по който се строят изкуствата¹³⁷. Много ясно тези мисли са развити в „Предговор към превода на „Театърът” от Мейерхолд”¹³⁸. Тук в естетическо единство са свързани идеите на Маларме, Мейерхолд и Кандински, които според Гео Милев се градят върху музикалния принцип като експресия.

Погледнато по-общо, при Гео Милев отношението между музика и поезия (или изкуствата изобщо) се разбира в два смисъла. Първият е по-близък до идеите на Маларме и символизма (от този вид са и идеите на Гео Милев за музикалността в поезията на Едгар По), а вторият – до експресионизма. Между тях обаче няма противоречие, а приемственост, тъй като се градят на близки философско-естетически предпоставки. С други думи, това е още един пример за самотъждествеността на Гео-Милевата естетико-критическа система през двата периода на творчеството му, въпреки различията между тях. Тези предпоставки се свеждат до следното: в символистичния смисъл поетът, творецът изразява идеалното, Платоновите идеи. В експресионистичния смисъл поетът изразява себе си. И в двата случая обаче духът на твореца е частица от общия божествен дух. При символизма, изразявайки

133. *Везни*, 1921, № 8, 149-51.

134. *Съчинения*, Т. 2, 320-1. Сравни с есето на Маларме: „Защото – не чрез основните звуци, изтръгнати из тръби, струни, флейти, безспорно – но чрез духовното *слово*, доведено до своя връх, ще бъде постигната, с пълнота и сигурност, като целокупност на общите сходства, Музика.” – *Везни* 1919-1920, № 8, с. 199.

135. **Гео Милев**. *Избрани произведения*. С. 1940, 89-92.

136. *Съчинения*. Т. 2, с. 340.

137. Например: *Везни*, 1921, № 8, с. 154; № 9, 173-4; № 10, с. 183.

138. *Съчинения*. Т. 2, с. 131.

идеалния дух, поетът изразява себе си. При експресионизма, изразявайки себе си, поетът изразява и идеалния дух. И в двата случая се изразяват и идеалния дух, и душата на поета, но ударението пада или на първото, или на второто. У Гео Милев има пасажи, където възможността за акцентирание върху едната или другата страна е много ясна – включително и за музиката: „Художникът – поет, музикант, живописец – няма за цел, като такъв нищо друго, освен да създаде форми, които, четени, слушани или гледани, да събуждат у читателя, слушателя и зрителя същото движение (на тия Платоновии идеи), което е импулсирало творещата личност за създаване на тия форми.”¹³⁹ В статията „Български балади” от Теодор Траянов” синонимни са следните понятия: „общата музикалност”, „символичната форма”, „вътрешния ритъм”, „синтез в образите”, „вътрешен живот”¹⁴⁰. И тук разбирането за музиката като общ естетически принцип, а не като отделно изкуство, трепти на ръба между себеизраза (експресията) и израза на Идеята (символизма).

* * *

С кризата на символизма в българската литература интересът на Гео Милев към Едгар По пресъхва. По-точно от пропагандно-възвишен той се преобръща в критико-сатиричен. В началото на 20-те години, когато сътворяването на поетичната форма от свещенодействие, достъпно за малцина посветени, се превръща в лесен занаят за епигони, а високият пример на първоучителите – в мода за разпасани поетчета, Гео Милев се връща към пианството на Едгар По. Сега обаче то е със социален, а не с естетически смисъл. През 1921 г., като следва дихотомията изкуство-неизкуство в естетиката си от втория период, критикът се обръща към писателстващото съсловие, към нетворците: „Но де е твоето *тебе*?... в бохемското подражателство на Едгар По и Бодлера?”¹⁴¹ Отслабналият и променен интерес към Едгар По се потвърждава и от липсата на по-разгънати изказвания за американския писател през втория период на Гео Милев. За това косвено свидетелства и промененото по аналогичен начин мнение на критика за Байрон. През първия си период Гео Милев го интерпретира като ярък изразител на мировата скръб, характерна за българската модернистична поезия от Яворов насетне. Няколко години по-късно, в статията „Лорд Байрон” (1924 г.), английският бард вече е представен като класик с поевхетели за новите нужди на българската поезия ценности. „Оварваряването” на литературата, сиреч новият модернизъм, изисква нови кумири, нови богове, нови култове. Гео Милев открива такъв нов бог в лицето на друг английски поет – Уолт Уитман. Трябва специално да се отбележи, че десетина години преди това Гео Милев е издевателствал над новия си кумир в нахвърлека си за статия „Добрият американец” (около 1914 г.)¹⁴². Подобна критическа безпринципност е принцип у Гео Милев. В мотото към тази глава Мила Гео Милева точно е изразила именно това. Гео Милев е критик-теоретик, който на първо

139. Съчинения. Т. 2, с. 318.

140. Съчинения. Т. 2, с. 267-8.

141. Съчинения. Т. 2, с. 256.

142. Литературен архив. 184-7.

място се интересува от собствените си идеи за изкуството в момента, а не от конкретните автори и творби. Литературно-културната реалност е потребна на българския критик най-вече като илюстрация на идеите му, които по правило се черпят наготово от културната чужбина, а не се извличат от българската или чуждата практика. В този смисъл Гео Милев е един от най-пламенните и очарователни теоретични насилници и литературно-културни манипулатори в българския модернизъм. Разбира се, това би могло да се формулира и ласкаво, както е правено многократно в предишните десетилетия – думите на Мила Гео Милева са пример и за това.

Гео Милев два пъти негласно противопоставя По и Уитман. Първият път е през първия му период. Тогава Едгар По според българския критик е образец модернистичен поет, а Уитман, както го определя в „Добрият американец“, е „атлетичния американски поет“, „поета на атлетските мишци, поета на гимнастиката“¹⁴³. За младия Гео Милев, който в тази статия, а и по онова време изобщо е възторжен ученик на Ницше, Уитман е олицетворение на материалистичната бездуховна американска култура, която е тъкмо обратното на високата модернистична европейска култура. (Гео Милев набелязва в критиката си дихотомията масова, бюргерска, бездуховна, развлекателна култура – елитарна, духовна, висока, модернистична култура още в „Литературно-художествени писма от Германия“ (1913-1914 г.). През първия период на критика дихотомията има различни варианти: американска – европейска култура; социален реализъм – модернизъм; проза – поезия; оперетите и фарсовете – драмите на Хауптман и т. н. Във втория си период Гео Милев прави ново, второ противопоставяне между американските поети: Едгар По е овехтял мит от арсенала на епигоните на символизма, а Уитман е демократ и „варварин“ сред американския свят на буржоазни ценности, който в очите българския критик има много прилики с българската социална и културна действителност от първата половина на 20-те години¹⁴⁴. В символистичния си период Гео Милев благоговее пред Едгар По, понеже му приписва идеалистично-интуитивни и виртуозно-поетични дарби, изкарва го поет-близък на Маларме и на себе си. През експресионистичния си период той със същото усърдие и по същите причини се прекланя пред Уитман и прогласява, че той бил „най-оригиналният и силният поет на Америка“¹⁴⁵. Като дръзко и недвусмислено мери миналото чрез себе си, а не обратното, Гео Милев се проявява и като една от най-чистите еманации на модернизма на българска земя.

Отъждествяването на Едгар По и Уолт Уитман с Гео Милев през първия и втория му период става в границите на модифициращата се дихотомия изкуство-неизкуство. В първия период дихотомията има предимно (но не единствено) естетически смисъл. Там Уитман и Америка са знаци за бездуховната и практична материалност: „Америка – това е земята, която ражда само фабриканти и комерсанти и, което е още по лошо – едисоновци!“¹⁴⁶

143. *Литературен архив*. с. 187.

144. *Съчинения*. Т. 3, 155-8.

145. *Пламяк*. 1924, № 5, с. 157.

146. *Литературен архив*. с. 185.

През втория период освен естетически характеристики (клиширане на символизма и нарояване на епигони, следване на литературно-житейските моди) дихотомията придобива и ярки социални черти и неизкуството става преди всичко олицетворение на Институцията и нейната репресивна власт (държава, полиция, цензура, църква, войска, литературни учреждения и т. н.). С други думи, дихотомията е Изкуство (модернизъм, авангардизъм, експресионизъм) – Институция. Ролята на Изкуството – и на Уитман като негов първожрец – е да разбива Институцията, да е варварин, да отрицва силите на живота. Според Гео Милев Америка като едно от най-зловещите въплъщения на Институцията, заприщило живота и културата, изглежда така: „Америка, в която. . . автомобилите на богатите смазват в една само година повече хора, отколкото загинаха у нас през септемврий; Америка – страната на свръхкапитализма; Америка – родината на първия закон за защита на държавата (по-лош и от нашия); Америка – най-дълбокото гнездо на реакцията.”¹⁴⁷ Както Америка, така и Уитман и в двата периода на Гео Милев са интерпретирани от него под силното влияние на Ницше. (Преместването на ударението в дихотомията върху борбата на Изкуството срещу Институцията във всичките варианти на тази борба е предпоставката, която дава основание на критици като Георги Бакалов и Людмил Стоянов от средата на 30-те години насетне да представят Гео Милев най-вече като социален поет, автор на едно-единствено произведение – поемата „Септември”. Тази интерпретация, която се задържа като водеща и комай единствената в българското литературознание докъм средата на 80-те години, е едностранчива и трябва критически да бъде преодоляна.)

Гео Милев не е и първият, който противопоставя Едгар По и Уолт Уитман. През 70-90-те години на XIX век редом със зараждането и съзряването на символизма, във Франция съществуват и други мисловно-художествени движения. Във вестниците и списанията, които са политически радикални и са материалистично или позитивистично ориентирани и бранят интересите на работниците, Уитман се ориентира като поет, който е верен на американската демокрация, а Едгар По, Лонгфелоу и У. К. Брайънт. . . като писатели, които са по-близо до старата европейска култура¹⁴⁸. Възможно е Гео Милев да е имал някаква представа за подобни интерпретации.

Ако Гео Милев е чел повече По – дори в превод на Бодлер или Балмонт – той е могъл да интерпретира американския писател и като варварин, като разрушител на всяка буржоазна улегналост (в разкази като „Дяволът на камбанарията” – така разбира творбата Дебюси) или върл противник на американската демокрация и техническа цивилизация (в разкази като „Утро на Васихикон”, „Беседата на Ейрос и Чармиън”, стихотворението „Долината на греха”). С други думи, българският критик е могъл да интерпретира Едгар По и като събрат, а не антипод на Уитман, и то без да излиза от Ницшеанската парадигма, която структурира авангардизма на Гео Милев и в частност идеите му за Уитман както в началото, така и към края на творческия му път. Сатиричната антибуржоазност на По обаче не е централен момент

147. *Пламяк*. 1924, № 2, с. 78.

148. J. Alexander. *Affidavits of Genius*. pp. 17-18.

във френско-руските модернистични интерпретации за този писател. Изглежда, че и българският символизъм и авангардизъм също не развиват ярко подобна линия, която би могла да осмисли Едгар По в България и по друг начин. Тази страна в творчеството на По става актуална за съветското литературознание през 60-70-те години и в България тя се представя от Цветан Стоянов. По същото време и американското литературознание открива сатиричните и хумористични страни у По.

Образът на Едгар По, който създава Гео Милев, не може да бъде определен като верен или истинен, а като изпълняващ добре културните задачи, заради които е създаден. Впрочем това важи и за образите на европейската (модерна) култура, създадени от този български писател. В такъв смисъл може да се каже, че на тези образи не може и не бива да се вярва. Те трябва критично да се разбират.