

НЕДЯЛКА ПОПОВА ПО ПЪТЯ НА САМОПОЗНАНИЕТО

chitanka.info

Името на Херман Хесе може да се съчетае с цялото съцветие от определения, които, естествено, отнасяме към твореца, от когото сме привлечени. Но поразителното у него е необикновеното доверие във въображението и ума на читателя, изповедната искреност, внушенията за самопознание и самоуважение, за нравствени и интелектуални търсения, присъщи още на младежката му поезия — първата си стихосбирка „Романтични песни“ публикува в 1899 година.

Творчеството на Хесе, който не цени вкаменелостите на тези и гледища, издава особена привързаност към немскоезичната литература и към общокултурната традиция. Ранните му произведения говорят за близост до моралните постановки и разказваческия тон на Келер, Щифтер, Щорм. Наред с тях чете Лесинг, Шилер, почитател е на Гьоте (стихотворението „Благодарност към Гьоте“). И винаги заедно със свързващите елементи между автори, течения и времена подчертава и разграничителните, неповторимото в творчеството им. Хесе няма слабост към драмата и патетичната словесност, ала е податлив на обаянието на романтизма, смята го за голямо и смело извисяване на творческия дух, което е било зле и повърхностно разбиране. Познава основно произведенията на Тик и Айхендорф, на Брентано, фон Арним и Жан Паул, цени изключително Е. Т. А. Хофман, Новалис, Хьолдерлин, Мьорике. На Хофман посвеща поетичния разказ „Лулу“, на Новалис — едноименна новела, на Хьолдерлин и Мьорике новелата „В Презелевата, вила“. Интересът му е привлечен преди всичко от много оживеното и решаващо за развитието на немската литература петдесетилетие от 1780 до 1830 година — когато Просвещението отглъхва и наставя времето на класицизма и на ранния романтизъм. Това поражда поставяния често и с различна интонация въпрос не е ли Хесе романтик, макар и последният? Принципите на правдивост и хуманност, характерни за творчеството му, го свързват с всяко прогресивно изкуство, но отговорът не може да бъде даден изведнъж.

Хесе се приближава до романтици като Новалис и Фр. Шлегел, когато разглежда красотата в свойството ѝ на нравствено преобразяваща сила, приема за равностойни връзките природа-дух и музика-живопис-слово, обожествява музиката, обявява се срещу инсценираното и сензационното, срещу настъплението на грубия рационализъм и деформиращото въздействие на пренебрегващия

изкуството и хуманността технократизъм, противопоставя се на национализма и реставраторските тежнения в Германия. Пренася вярата на романтизма в градивното въображение, споделя вниманието му към индивидуалността, към красотата на вътрешния свят на личността. Романтиците не се боят от интелектуализма на понятията, такава боязън не познава и той. И ако Новалис смята, че всяка дума е заклинателна, заключва и отключва, превръща простото, наивното в наситено с изкуство, у Хесе има пъстро богатство от алегии, символи, метафори, алюзии с митични, библейски и класически литературни образи.

За романтиците приказката е канон на поетичното, форма на философско иносказание. В годините на Първата световна война Хесе започва да пише приказки, първите осем излизат в 1919 година. В отлика от реалистичните му разкази в тях намираме магическо осъществяване на желания, говорещи птици, но през фантазното се процеждат истини за социалния живот. Така една от приказките, вест от чужда планета, разкрива ужаса и абсурда на съвременната война.

Не само усет за историчност и съхраняване на традиционното притежава Хесе, а и воля за себеутвърждаване, и сила да отстои самобитността си. Брънките на приемственост, сам не ги скрива, са всъщност усвояване и пренасяне на традиционното, което е смислово и емоционално обогатено от избирателната способност, от вътрешната нагласа и своеобразието на писателя. Но Хесе неотклонно е и в спор със съвремието си, към чиито проблеми също има предпочитания. Художествената интерпретация на различните философски концепции на века, темите, автобиографичните елементи, схващани главно като душевни преживявания, стилните особености на творбите му се коренят в действителността на Запада от първата половина на XX столетие.

Наред с немската литература, история и философия го занимават мнозина от ония, които са оставили на света откровенията си, изучава Вергилий и Хораций, културата на Изтока, поезията на Лаодзъ, Ли Тайбо и Тху Фу, изследва Тургенев, Толстой и Достоевски, за когото пише две есета, обединени под заглавието „Поглед към хаоса“.

Хесе смята, че индивидуалността му е била моделирана под влияние на природата, атмосферата на малкия град и осезателното бащино присъствие. Вживявал се е в родния планински пейзаж и в

природата на Северна Италия. А малкият град, това е Калв в Шварцвалд, където е роден през 1877 година.

Но съмненията в непогрешимостта на бащиния свят не закъсняват. В ранната си младост Хесе проявява обезпокоителна за родителите му твърдост, като напуска учебното заведение, в което е бил настанен. Опитва различни професии и целенасочено се самообразова, доверил се на юношеския си предусет, че може да стане само писател, и на вече осъществявано призвание.

В навечерието на новия век, почти едновременно с дебютната му стихосбирка се печата и сборникът с проза „Един час след полунощ“ (1899). И се зареждат „Записки и стихове от наследството на Херман Лаушер“ (1901), „Стихове“ (1902), „Петер Каменцинд“ (1904). Излизането на тази повест съвпада с публикуването на „Тонио Крюгер“ от Т. Ман, разказите „Флейти и кинжали“ от Х. Ман и пиесата „Пролетно събуждане“ от Фр. Ведекинд. Тя донася на Хесе първия голям успех и наградата „Бауернфелд“ (1904). Образите на Лаушер и Каменцинд издават отделни автобиографични черти и могат да бъдат свързани с двата източника на познанието — природата и книгата като символ на постигнатото от човечеството; ако у Лаушер рефлектира литературно-философската ерудиция на автора, то Каменцинд се учи от природата — той пише етюди, скици, отбелязва си впечатления и настроения по начин, който отговаря на тогавашния творчески маниер на Хесе. По структура и тематичен обхват „Петер Каменцинд“ и издадената в 1906 г. повест „Под колелото“ са романи. В тях има идилични описания на природни картини и скромен бит, дирене на любов и братство, рисувани увлечено и с върха на тънка четка. Главният герой на „Под колелото“ загива, жертва на духовно бедна, затова пък дръзка и метално безмилостна система. Но социалнокритичните констатации за буржоазната държава, за пренасянето на нейния деспотизъм в училището Хесе оставя в мека светлина и без бунтовни призови. Оттук, както и в романа „Росхалде“ (1914), той подхваща темата за ранимостта на невръстния, която в следващи свои творби разработва и по-различно, не само като трогателна, нещастна участ. Заедно с „Росхалде“ в десетилетието 1906–1916 г. публикува една стихосбирка, няколко сборника с разкази, книгата „Из Индия“ — плод на пътуването му до Индия, Цейлон и Суматра през 1911 година, романа „Гертруд“ (1910). И в двата романа,

„Росхалде“ и „Гертруд“, художник и музикант са конфронтирани, те изстрадват любовта си, основната проблематика обаче е естеството на таланта и изкуството.

В това развитие личат пристрастия, осмисляне на тематично проблемни линии — преди всичко за незащитения млад човек, за необичайните характери и съдби, за вътрешната противоречивост и стремежа към личностно развитие, за твореца и художественото творчество, които дават същностната монолитност на литературното дело на Хесе. В своята цялост то е откърмено от две духовни сили — безпределна преданост на истинското, на действителното и безпределен отпор срещу стадните инстинкти, които водят до разруха и саморазруха, до разлагане на всичко, достойно за човека. Моралната, както и естетическата самостоятелност на Хесе менят местата си на предпоставка и резултат, проследим ли повелителната независимост, която възплътява в героите си от Кнулп до Хари Халер и от Сидхарта до Йозеф Кнехт; защото за него начало на началата е индивидът, чиято страна взема винаги и обглежда застрашеността му от буржоазна държава, църква, различни лъжеобщности.

Още в стихосбирката „Пътем“ (1912) е включено стихотворение в памет на Кнулп, и не случайно. У Хесе споменът е с важна функция при художествения анализ на постъпки и поведения, при разкриване на логиката на образа и композиционната постройка на творбата. Много от произведенията му претворяват спомени или са отклик на спомен. В „Кнулп“ (Три истории из живота на Кнулп) разказът „Моят спомен за Кнулп“ е създаден най-рано и е бил публикуван в 1908 г., а подир няколко години „Предпролет“ (1913) и „Крайт“ (1914), с вече двустранен подстъп към обрисовката на героя. През 1915 година Хесе ги оформя в триптих с жива пластичност и сложност. Цикълът за Кнулп е замислен след смъртта на един от известните представители на берлинската бохема, на поета, разказвача и драматурга Петер Хиле (1854–1904), който странствува из Англия, Италия, Холандия, Швейцария и в чувал носи на гръб стиховете и разказите си. Кнулп напомня за циганите в поезията на Ленау и за Безделника („Из живота на един безделник“) на Айхендорф, при все че е отдалечен от него с цял век. И в прозата на Хесе той не е първият скитник, бродят по света и Лаушер, и Каменцинд. Те страдат от младежката си бездомност и неприютеност, докато Кнулп се отказва от всичко заради волното

странствуване, остава на границата между поета и дилетанта — умее по малко от различни изкуства и занаяти, но без воля, решителност и търпение, необвързан, един вид рапсод или закъснял вагант. Печели приятелства и благоволение с умениято да води разговор, да се държи изискано. Постоянно е гост някъде и навсякъде наблюдател на живота. Искрено отзивчив към вълненията на уседналите, все тревожни и угрижени, проявява благородство и е влюбен във всичко, което носи дъх на свобода. Макар конфрентиран с обществото, не е в състояние да скъса с неговите норми. Добре поддържаното му облекло и изрядните книжа са привидност, толкова мними, колкото примерно е и семейното щастие на кожаря, в чийто дом остава няколко дни.

Кнулп е просветеният скитник — бил е гимназист, чел е Толстой. Лишен от славолюбие и сребролюбие, той е необходим като противотежест за страха от бедност и трупането на вещи поради този страх у хората, приели условностите и ограниченията на едно общество, което пречупва най-чистите пориви на личността.

В „Кнулп“ се долавя ехо от романтичната идея, че странниците са съхранили усет за изкуството и красотата, за природата, стопил се в добре устроения живот на бюргерите. По разум спрямо положението и личността на Кнулп те реагират с укор, ала емоционалното им отношение се движи от изненадата и учудването до удивлението и дори завистта. За масовото съзнание той е чуждак, стои сам срещу него. Но съживява природната поезия на странстващите певци и актьори, мъчително и съдбовно носи някаква детска чистота и фермент на изцелението, с това придава цялостност на света.

Хесе пише „Кнулп“ все още с вярата, че може да открие носители на своите идеали в средата на дребното бюргерство. Ето защо застрашеността на занаятчийството е пояснена не като икономическа, а морална. През 80-те и 90-те години на XIX век индустриалната революция и тежките стопански кризи в Германия предизвикват скитничество, търсене на работа из различни краища, просия. В разказите за Кнулп скитничеството не е резултат от тези социални сътресения, мотивирано е чрез лична криза и черти на характера, не социално, а индивидуално психологически.

Проблематиката от трите разказа изкрystalизира в последния разговор на Кнулп с каменотрошача, в предсмъртните му видения, беседата с бога. В имажинерния епизод съвестта бива разкрита като

устойчивост пред изкушението, подчиняване на самоконтрол и способност да се изпита вина. Екзистенциалната вина на Кнулп е, че не е разгърнал дарованието си, виновен е, че е нарушил общоприетата форма за живот. С Кнулп ново за него Хесе представя човек от народа, витален, с чувство за мор, който разбива монотонното, отегчителното. Просъществувал в постоянно отрицание на обществото, той е колкото жертва, толкова и съвиновен. Това се повтаря в амбивалентността на позициите към образа и не се заличава дори когато Кнулп получава опрощение и божествено признание. Така финалът утвърждава суверенитета на личността, безбурната съпротива срещу всяка условност. Прозвучават лирико-елегични струни, докоснати от симпатията на автора към героя, когото не смята за еталонна фигура, а за своеобразно възражение срещу липсата на идеализъм у съвременниците му.

Любопитство и табу, съвест и вина, опазване на възвишеното и духовното, с което е надарен човекът, изграждат сърцевината на разказа „Детска душа“ (1918). В миговете на смисловия пролог на творбата сякаш са се съгостили столетия. Праначалните антиномии изкушение и нравствена устойчивост, добро и зло провокират самоопределението на личността, у която нещо демонично не се подчинява на разума и пропуква връзката с родната среда. Сфера на майката тук са добротата и спокойната ведрост, бащата вдъхва страх, но в пророческата си строгост може да даде и изцелително опрощение. Хесе се приближава до възгледа на Киркегор, че като психическо състояние страхът предхожда греха, невинността е невъзможна без прегрешението. Пукнатините са разклонени в душата на сина, в отношението му към бащата и настроенията в дома. Сред тях се формира съвест, появява се наченка за социализация на индивида чрез една детска дружба. Хесе не влиза нито в ролята на обвинител, нито на проповедник. Той просто разкрива сложността на човешката индивидуалност чрез образно художествено познание. Юношеската непринуденост на целия покаятелно психологичен разказ дава ново измерение на неговата проза. И в „Клайн и Вагнер“ (1919) той пресъздава психически състояния от същата гама. Съвестта на зрял мъж е обременена от много страхове, от реална кражба и въображаемо убийство. Историята му е почти тривиална — чиновник, фалшифицирал чек за голяма сума, бяга в Италия. Над ограниченото

до часове и дни външно действие преобладава вътрешното, при което се отбелязват до тънки нюанси преживявания от различни времена. Основен мотив за новелата е Аз-ът в неговата съкровеност и противоречивост. С художествен анализ, който стига до праспомените и предчувствията на героя, до всички влечения и мисли, останали без изблик в бюргерските делници, авторът ни уверява, че и микрокосмосът е космос. Въпреки че социалният фон в творбата е само щрихиран, Хесе не допуска друга трактовка на новелата, освен във връзката ѝ с исторически определими нравствени колизии и състояния. Навярно затова през декември 1921 г. отпечатва във „Vivos voco“ обяснението: „Историята на филистера, устремил се към света на приключенията, към сферата на несигурното, на онова, което му е чуждо, злото, опасното, и който загива там, в наши дни е многократно разказвана (също и от мен в «Клайн и Вагнер»)). Тя е симптом на времето, израз на чувството, че стоим пред хаос.“

Душната обществена атмосфера, смътното усещане за обреченост, противоречията, социални и индивидуални, в годините преди Първата световна война проникват в изкуството, сродяват някои художествени произведения, без да ги уеднаквяват, те сочат само приноса на времето за появата им. Така сродени са новелата „Клайн и Вагнер“, „Феликс Крул“ (1911) на Т. Ман и пиесата „От сутрин до полунощ“ (1916) на Г. Кайзер. Откриват се аналогии и между нея и „Дуински елегии“ на Р. М. Рилке. Но себеоценките на Клайн будят и асоциацията за един отдавнашен самообвинителен монолог — за „Записки от подземията“ на Достоевски. При Хесе обаче себеупреците на героя са в нов смисъл. Никой не копнее за пречистване повече от нечистия и прокудения, от престъпника, който съзнава злодеянията си. И никой не разбира по-добре от беглеца, че преследвачът остава у него. Всичко това е въплътено у Клайн. В мислите, ясни и хаотични, в постъпките му, предназначени и стихийни, остават стаени страхове. Разединен, люшкан от индивидуалната същност до социално наложената костюмировка — приспособяването към нея вече го задушават, — той стига до крайности самота, отчуждение, отчаяние. В двойствеността, дори в троичността на своя Аз се идентифицира с двамата Вагнер и ту с някогашния, ту със сегашния Клайн. Разединението преоцветява любовта към композитора в омраза; и в интереса към танцърката от казиното първо припламва ненавист,

сменена после от симпатия. Бягството на Клайн не заглушава дисонансите, които го раздират, то е нова самозаблуда въпреки екзотиката на Юга, по която е копнял. При пътуването си се уверява, че страданието му е неотменимо. Още гръцките трагичи говорят за властта на страданието, анализира я и Шекспир. Подчинени на нея са редица герои на немските романтици. И Гьотевият Вертер е вътрешно застрашен, не може да открие по-далечни вътрешни хоризонти от видимите в момента на болката. У Клайн са всадени същата заплахата и готовност за страдание. Те тегнат над досега му с околните. Още в „Кнулп“ мисълта, че за да се приближат цветята, трябва да се изтръгнат от корените си, определя комуникацията като саморазрушителна. За Клайн, макар да се бои от уединението, общуването не може да бъде истинско, отклоняват го волята за страдание и глъбинната самозаплаха, че не намира път към себе си. Едва в миговете, когато се отпуска над водата, той има усещане за пълнота и хармония. Мъченическите дисонанси най-после се превръщат в съзвучие и не самата смърт, а страхът е бил страшен.

Няма романтичен разказ или приказка без потоци, реки, езера — „очи на всеки пейзаж“ — по думите на Новалис. Хесе също проявява предпочитание към метафоричната им употреба, водите могат позитивно или негативно да преобразяват фона на действието, да внесат нова символика и не един от героите му завършва във водна бездна. Краят на Клайн е не толкова връщане към една стихия, колкото самоосъждане, след вече изживяното в разстроената душа умъртвяване на пориви, идеали, чувства. В „Клайн и Вагнер“ е въведен още един отличителен за стилистиката на Хесе елемент танцът. Но ако другаде това е празничен ритуал, средство за настройване в общ ритъм, оживяване на помръкналия дух, тук красивият танц на платените танцьори показва на зрителите, че вече са именно зрители въпреки суетенето между сделки и хазарт; че загубената естественост ги е лишила не просто от опиянението на танца, представен като естетически процес и шифър от емоции, неразгадаеми за това общество, а от духовност. В един момент пред погледа на разказвача украсеното светло казино се явява в утопична светлина, обгърнато от райска идиличност.

Хесе разработва новелата с духа на аналитичната психология, използва похватите на експресионизма. Отправянето му в тази посока

е видимо най-вече в новелата „Последното лято на Клингзор“ (1919). Озарена от блясъка на въображение, достигнала пределен накал, повече от всяка негова творба тя говори за това, че Хесе е и художник-акварелист. Епизодите-картини се оформят като музикални фрагменти и всяка е една поема, всичко се възприема паралелно, в композиционно единство. Името на героя отново е гмурване в течения на миналото. Клингзор е Магьосникът от легендата за Парсифал, минал през романа на Волфрам фон Ешенбах и рицарските епоси. Клингзор е и поетът от „Хайнрих фон Офтердинген“ на Новалис, когото експресионистите ценят високо. Именно чрез него Новалис универсализира проблематиката на твореца като проблематика на личностното развитие изобщо и призовава към социална активност с твърдението, че поетът трябва да се учи от всички съсловия и занаяти и да познава изискванията на човешкото общество.

В новелата на Е. Т. А. Хофман „Борбата на певеца“ Клингзор придобива демонични черти, а в последната опера на Р. Вагнер „Парсифал“ той е магьосник, властелин в езически вълшебен свят. Върху един традиционен постамент Хесе извайва нов релефен образ. Неговият Клингзор владее магията на багрите, той е художник, който долавя опустошителното приближаване на края, но е страстно увлечен в труда си, изпитва носталгия по примитивното и залеза, с дионисиевска отприщеност търси опиянение във вино и любов, наладата и усещането на дълбока болка от любовта вече едва се отделят от смъртта, а за отмъщение има само яростно ярки багри. И ако в романите „Гертруд“ и „Росхалде“ музика и живопис са в несъзвучен диалог, сега те са съсредоточени в един образ. Клингзор иска чрез музиката да се освободи от натурализма на багрите.

След новелата Хесе пише спомен за последното лято на Клингзор. Тази практика за авторски тълкувания е присъща на не един немски писател, у Т. Ман например е далеч по-широко изявена. Но Хесе като че ли се опитва да обезщети читателя за езотеричното, което присъствува и тук, както в почти всички негови произведения, с разказ за първото следвоенно лято, прекарано сред същия природен пейзаж в Тесин, и Аскона на езерото Маджоре, тогава място за срещи и стихийно групиране на писатели, художници, псевдоучени, увлечени от различни идеи за реформи в изкуството и обществения живот. Клингзор става изразител на новото виждане на Хесе за съвременното

му изкуство. Художникът е протестиращият човек, той разчупва традиционните форми, решава свободно какво ще поднесе на хората — красиво или грозно, целият е пропит от чувство за упадъка на епохата и ведно с противоборството на мрак и светлина отразява конфликтите в реалната им острота.

Изповедно психологическата линия не прекъсва тук. Остават да витаят болката от съществуването, страхът от безумието и смъртта, гибелната страст, но и готовността „за всеки напредък“. С неотклонна настойчивост звучи и темата за единството на личността и целостта на света. Преди да догори заникът в „Последното лято на Клингзор“, се явяват двамата древни китайски поети Ли Тайбо (702–763 пр.н.е.) и Тху Фу (714–764 пр.н.е.) с искрящата от надежда песен за дървото на живота, и магьосникът арменец. Контрапунктът се подсилва и от приятеля на художника, поета Херман. В отношението на Клингзор към жената и любовта се противопоставят и уравновесяват първичната красота на селянките и обаятелната женственост на Кралицата на планината (такава срещаме и у Хьолдерлин). Гласовете на примитивното и изтънченото се вливат в полифонията на неговия свят. От този зрителен ъгъл бихме видели и картината на панаирната площадка, която художникът рисува като примамливо чудо и спонтанност, оцеляла в ограничаващото пространство на градските улици.

В новелата не се споменава Ван Гог, когото Хесе е имал предвид и който му е духовно по-близък, но тъкмо неговите багри се предават най-вече в автопортрета на Клингзор, чиято причудливост не е хрумване, а абстракция след вглеждането в себе си и своето време. Хесе прави от този портрет изящна словесна живопис, свидетелство за феноменалното съчетаване на музикална и живописна техника в поезията и за емоционалното като изява на пределно асимилирани философски идеи.

Автопортретът на художника е трезв и сантиментален, ироничен, магически, суеверното в него е форма на неверие. Новелата е съсъд, побрал многообразие от форми: писма, стихове, описания на картини от различна перспектива, сънища. Впрочем в случая на съня не е придадено значението, което внушава психологията на К. Г. Юнг. „Последното лято на Клингзор“ е автентична експресионистична творба с определени социалнокритични измерения и самостоятелен

живот. Тя бележи началото на заниманията на Хесе с проблематиката на гения и гениалното, макар Клингзор, чиято виталност не угасва до края, да е само един от неговите герои — хора на изкуството. Авторът не се разделя изведнъж с персонажа от „Клингзор“. Виждаме го отново в разказа „Пътешествие“ и в малката история „Жената на балкона“, а създаденият по-късно роман „Игра на стъклени перли“ (1943) е своеобразният му духовен полюс.

В творчеството на Хесе, във все нови и нови вариации, се явява темата за младостта като време на несекващи вълнения и разгадаване на бъдещия човек. Ранната му поезия има за мото стиха от народна песен „Красива е младостта“, послужил и за заглавие на разказ със сюжет от ваканционните дни на един младеж. Това обаче не значи, че в първите му произведения младите години текат във волно безгрижие и бездействие. Напротив, Хесе с необикновено умение претворява преходните състояния, кризите на възмъжаването, наивната плаха любов и първите разочарования. Вниманието му към младежката проблематика се задържа и в неговата публицистика. Пример за това е „Завръщането на Заратустра. Едно слово към немската младеж“ (1919), слово, продиктувано от загриженост и придружено от сериозно обвинение към бюргерството. „С помощта на вашия кайзер и Рихард Вагнер направихте от «немските добродетели» една оперетна, сензация, която никой на света не взема сериозно освен вий самите. И зад хубавата лъжовност на този оперетен блясък оставяте да клонят и избухват всички тъмни, всички ваши робски инстинкти и желанието за големство. Винаги на устата ви е бог, а при това ръката върху кесията. Винаги говорите за ред, добродетел, организация и подразбирате печеленето на пари.“ Защита на младото поколение Хесе упражнява и чрез „Vivos voco“ („Призовавам живите“), списание, предназначено за младежта, на което е съосновател от 1919 до 1923 година, тогава на изданието сътрудничи и А. Луначарски.

С изключително силно влияние върху младежта е романът „Демиян“, над който Хесе работи от 1917 година и го публикува през 1919 година под псевдонима Емил Синклер, да обективира сюжетната трактовка, представяйки творбата за чужд ръкопис, какъвто е случаят с „Херман Лаушер“, с „Моят спомен за Кнулп“, и да вложи в структурата й различни елементи — записки, дневник, писма, стихове. Похват, който после използва и при „Степният вълк“ и „Игра на

стъклени перли“. За „Демиян“ обаче избира пълната анонимност. Новото в творбата, в идейно-естетическо и стилистично отношение, е в такъв обем, че тя не бива да се свърже с вече познато име. Читателят трябва да пристъпи към, нея необременен от стари впечатления и пристрастия. Такова е убеждението на писателя, който на четиридесет години преодолява една от тежките кризи в живота си, надмогна смърт и болести в семейството, разпадането на своя брак, влошаването на собственото си здраве и поднася нова поетическа концепция за епохата, света и човека. А това съвпада със следвоенното време, когато разрухата е засегнала нравствените устои на личността, традиционните ценности са загубили стойност. „Демиян“ превзема вниманието, подобна откровеност уморените от кресливите военни команди и кръвопролитията някак естествено свързват с млад автор. Обновеният стил на Хесе не позволява дори на Томас Ман, който споделя възторга си от „Демиян“ в писмо до Йозеф Понтен, да открие действителния автор. Две години по-късно литературният критик Едуард Короди прави това. Хесе признава авторството си в печата, връща награда „Фонтане“, присъдена за първа книга, така след седемнадесетото издание истинският създател на романа вече не е в сянка.

Още от едно стихотворение в „Херман Лаушер“ се вижда, че младият Хесе е бил заинтригуван от философските трактовки на подсъзнателното. Преди да пристъпи към „Демиян“, той се е занимавал с изследвания от областта на демонологичното, както личи и от името на героя. Хесе познава психоанализата и, теоретичните възгледи на З. Фройд и К. Г. Юнг. Не признава пансексуализма на Фройд и не търси навред еротични символи. Не приема безусловно и тезите на Юнг, независимо че си служи: с някои негови термини.

Разказът на Емил Синклер само в първите си тактове, е спокоен, скоро навлиза в драматични ситуации, в преживявания на разлом, изпитания и катарзис на собствения Аз. Познава в себе си тъмния и светлия свят, стреми се да преодолее всяка едностранчивост, да постигне яснота. Той стои пред неразрешимото. „Не исках нищо, освен да се опитам да преживея самородното, което съвсем естествено напираше за изблик у мен. Защо това бе неимоверно тежко?“ И пред убеждението „животът на всеки човек е път към самия себе си“... А това вече са предпоставки, за процесите на възпитание и

самовъзпитание, на които Хесе отрежда несравнима роля за развоя на героите и взаимоотношенията им в най-значителните си произведения. В „Демиан“ възпитанието и подтикът към самовъзпитание се осъществява чрез приятеля и жената. Синклер се откъсва от духовната опека на родителския дом, но в творбата бащиното начало остава на заден план. Необикновено значима се оказва темата за майчинството, тъй като Хесе превежда на езика на поетичното тезата, че цялата човешка култура се корени в майчинските култове. Госпожа Ева, майката на Демиан, в романа е превъплъщение на древната египетска богиня Мут, майка на майките. В нейното обкръжение се мяркат всички идеограми, откривани в прастарите светилища на майчинския култ — птица и риба, вода и бездна. Тя е прокълнатата Ева, но облъхната и от тайнственост, сякаш действията ѝ стигат отвъд пределите на реалността. Синклер, странно и властно очарован от нея, не може да раздели чувствата си към сина и майката. Хесе се врязва до неосъзнатото, до най-съкровениите движения на емоциите, които са непорочно откровени. Демиан е спасителят на Синклер, но и неговият изкусител, съблазънта е: да се свалят напластените влияния и схващания чрез самопознание, чрез вникване в онова, което човек носи в себе си, и той да самоизвае душевността си. Изкусителят Демиан тревожи духа на Синклер със съмнения в правотата на проповеди и тълкувания, на повтаряни и преповтаряни догми и истини, които раздвижват хаотично въображение, остроумие, разум, но и страх, и вина. Всъщност поетът Хесе още в „Музика на самотния“ търси вина не само в човека, а и в бога. Възкресяването на Абракас е в тази връзка. Представата на гностиците (секта в Сирия, просъществувала от I до III век на новата ера) за космологично същество, което притежава едновременно божествени и сатанински качества, прониква у Хесе посредством „Седем проповеди към мъртвите“ от Юнг. В „Демиан“ Абракас символизира доброто и злото, а и целокупността на духовния свят. Символика, с която Демиан като че ли иска да примири приятеля си, тя обаче разбулва и двойственост в самия подтик за активност и пасивност. Изпитание и тласък към размисъл за Синклер е и обяснението на Демиан върху библейското повествование за Каин и Авел. То е послужило за сюжет и на драмата на Байрон „Каин“, където Каин е бунтар, в по-късната литература се явява у Бодлер и съвременничката на Хесе, Ласкер-Шулер, го третира

по сходен начин в стихотворението „Очите на Каин“. Субективистичната трактовка на Макс Демиян трябва да се разбира от аспекта му на изразител на ницшеански схващания за отношението между силния и слабия, за богоизбраничеството.

Тук Хесе все още не се е отчуждил напълно от експресионизма — в сходство с привържениците му въвежда библейски мотиви и висока степен на условност и абстракция. В романа той отразява духовната криза, идейните лутания на младото поколение и тревожната несигурност, подхранила избуяването на нови религии, идеи, алтернативни искания, неутолена потребност от социализация на личността, която тъкмо поради блуждаенето между повече или по-малко избистрени гледища е водела към съставяне на философски кръжоци, бързо разпадащи се общности, без ясни цели и програми. Обвързването на Синклер и Демиян отначало е съотнасяне на антиподи, на личността без идентичност с вече оформената, то стига до приятелска връзка и накрая до сливане. В творбите на Хесе приятелските двойки са редица — Синклер и Демиян, Сидхарта и Говинда, Нарцис и Голдмунд, Кнехт и Дезиньори, и всякога единият някак допълва другия, а творческият Аз на писателя е партньор поотделно и на двамата.

От принципно вярната позиция, че повече не може да се живее по стари скрижали, че този свят такъв, какъвто е сега, приема гибелта си и ще загине, героите в „Демиян“ минават през едно неисторично очакване от войната, като по усет долавят, че тя ще означава и раждане на ново човечество. Съществен в романа е периодът, в който Синклер търпи влиянието на Писториус, на света на музиката, онова пантеистично потапяне в мелодиите на Букстехуде и езическото съзерцание на огъня като момент на самовглъбяване. Според Писториус младият човек трябва да търси себе си, да бъде уверен в себе си и да проломи излаз за заложените си. За пореден път музика и изобразително изкуство се докосват, когато измъченият Синклер започва да рисува своята птица. Виденията му са с архетипен характер, непосредствената душевна даденост се проектира в едно изображение смутно двойствено, женствено-мъжествено, осветило чиста духовност и еротични сънища, преживявани като вина. В тази рисунка митологичните представи за птицата пророк и жълтите птици от рисунките на Паул Клее сякаш свързват прасвета и модерния свят, но

пред ироничния поглед на Хесе. В последната сцена — смъртта на Демиан и завещанието „търси ме в себе си“, общността на белязаните всъщност е общност, в която има много самота. В еманципацията на Синклер е положителен преходът от веществените към духовните стойности, самопроверката в учението, опозицията на съществуващия ред, респективно на буржоазната държавна институция и на религията. Угасването на Демиан е параболата и за вече отминаващ период от идейно-творческото развитие на автора. Остава Синклер, търсещ неизбежната човешка същност и хармонията на живота.

Недялка Попова

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.