

ВЕРА ГАНЧЕВА
НОСТАЛГИЯ ПО РАЯ
ЗА ТВОРЧЕСТВОТО НА
ХЕРМАН ХЕСЕ

chitanka.info

На това пътуване той се отправил неохотно. Отдавна бил приел поканата да изнесе сказки в няколко южногермански града, но отдалечеността на датите им го успокоявала с възможността за отменяване в предпоследния момент. Все пак обаче не телеграфирал благовидно извинение, както възнамерявал, и въпреки досадата, която будели у него планираните маршрути (споделял убеждението на древните, че най-далеч стига онзи, който не знае къде отива), въпреки болките в очите и ставите въпреки угнетеността, прерастваща на моменти в ипохондрия, Херман Хесе напуснал утробния уют на „Каза Камуци“ (отшелническата му обител в Монтаньола, край Лугано) и поел за Локарно, а оттам — през Цюрих и Швабия, към Нюрнберг. За по-нататък не можело да става и дума: макар че есента на 1925 година едва започвала, той вече чувствал как го пронизва студената ѝ влага, пък и в неговата „психогеография“, ограничавана от уединението и болнавостта, местонахождението на Лайпциг и Берлин почти съвпадало с това на Шпицберген и Северния полюс. Но нито страхът от простуда, от резки отклонения в навиците, от прекомерна загуба на време, нито предусещаната умора от напрежението при общуване с цели аудитории били определящите причини за неговата колебливост относно това пътуване, чиито етапи се очертавали всъщност приятни (престой в дома на близките му Алис и Фриц Лойтхолд в Цюрих, който се славел със сбирка от шедьоври на азиатското изкуство; прожекции на някогашни образи и сънища върху зеления екран на Шварцвалд, който от сенки и фрагменти можел да ги направи личности и саги; тихи залези в Блаубойрен — под сводовете на старото манастирско училище, досущ напomniaщо за онова в Маулброн, бягството откъдето било и първият сериозен спомен за неприспособимостта на бъдещия писател към бюргерските норми, или край разлива на река Некар, при Лау, прекрасната нимфа, възпята от Мьорике; часове на размисъл и съзерцание из тихите улички на Улм, Аугсбург, Нюрнберг, сякаш приспани от вечността, задушежни разговори в Мюнхен — с Томас Ман, с поета Йоахим Рингелнац; срещи с почитатели...): Хесе добре разбирал, че му предстои равностетка и интуитивното съмнение в нейния оптимизъм го възпирало да напусне „Каза Камуци“. Пътят за Нюрнберг минавал през територията на неговата младост и той се опасявал, че ще види като почерняло стърнище онова, което носел в себе си като градина, още повече, че знаел горчивия вкус на не едно

подобно разочарование — внезапно и брутално, тъй както камък, запратен в езеро, взривява отражението на храма в него и помътняло, то възвръща целостта и блясъка си постепенно, но само докато не бъде улучено повторно. Чувствителността му превръщала тези разочарования в истински крушения, от които се съвземал все по-бавно: микроклиматът, емоционален и интелектуален, с който бил обгръщан в дома на родителите си, го направил свръхуязвим за ниските температури на реалността извън стените му. Впоследствие, чрез доброволно отдръпване *встрани*, той успявал да прикрива от другите раната, отворена от смъртта на детството и която се заклел да не налага с никакви мехлеми на самовнушения и стереотипи, но макар въздухът да ѝ действал благотворно, тя често напомняла за себе си с болка, която тъкмо преди въпросното пътуване до Нюрнберг се усилила до нетърпимост. Хесе изживявал криза и заглавието на стихосбирката, издадена почти непосредствено след книгата, в която го описал, говори, че то не спомогнало за нейното преодоляване^[1]. Дори напротив, задълбочило я с улуките за неотвратимостта към онази промяна, която той, в противовес на мнозина, отъждествявал не с развитие, а с упадък. „Новото иде — казва Макс Демиан на своя приятел Синклер — и за хората, вкопчени в старото, то ще бъде ужасно. Какво ще направиш?“

В предговора си към едно от американските издания на „Демиан“^[2] Томас Ман дава отговора, който авторът на романа е премълчал — като естествено подразбиращ се или като печално безпредметен: „Трябва да подкрепяме новото, но без да жертваме старото.“ Или, с други думи, при прехода от епоха в епоха да се постига плавност, която би осуетила срива или катаклизма, а сцеплението на историческите времена да се осъществява с отговорност и с върховно внимание, насочено към точката на тяхното пресичане, където почвата на настоящето е най-възприемчива за посева на миналото и най-щедра за реколтата на бъдещето, но Херман Хесе като че не бил съвсем уверен в готовността на хората да спазват тези условия и да осигурят пространство, достатъчно широко за безконфликтен досег на старото с новото, на предпоставката с резултата, на посоката с целта, на края с началото... „Въпреки че притежаваме способността да се разбираме едни други, всеки от нас поотделно може да обясни само себе си“, пише той в „Демиан“, чиято

въздейственост Томас Ман не случайно бе сравнил с тази на „Вертер“ и от далечното си убежище в Пасифик Палисейдс край Лос Анджелис долавял безпогрешно тъгата и тревогата, които не давали покой на Хесе и го тласкали към почти пълна изолация. Тя впрочем го щадяла от наложителността да превъзмогва нови и нови граници (териториални, психически, физиологични) и макар че не се двоумял да мине отвъд, когато достойнството и творческата му чест го изисквали, самото понятие „предел“ извиквало у него отрицателни метафорични представи. Пътуването до Нюрнберг означавало по същество прекрачването на още една граница, която Хесе отначало смятал за твърде голямо изпитание, но после все пак се отправил към чертата ѝ, може би с надеждата, че тя ще се окаже бразда, не ров. Равносметката, която му предстояла, се свеждала обаче не до заключения, обобщаващи размислите по пътя, а до самия характер на впечатленията, по-точно до тяхното емоционално качество и той се съмнявал, че то ще е особено високо. Победата в двубоя с обкръжението и със собствения „аз“ осигурила автентичност на неговата личност, но била извоювана с цената на лишения (за други — лукс), които понякога я омаловажавали, а Хесе предусещал и угнетителния ефект от разрива между света, култивиран дълго и грижовно в паметта му, и онзи, който отдавна го е сринал в купчина камъни с полуизтрити руни, от нагледността на тази разруха и от двойната самота, която го очаквала. Декорът за патетичен и странен спектакъл, в какъвто луната преобразявала къщите с островърхи покриви на Тутлинген, отприщил у него внезапни асоциации, припомняйки му откъс от ода на Хьолдерлин, която рецитирал като момче, и първите тръпки на предчувствието, че също ще твори, разтърсили го тогава. В живота на Хесе впрочем литературата и действителността винаги са били сплетени във възел, който той не само не посягал да разреже, а, напротив, пазел като амулет, като магическо средство за защита срещу силите, превръщащи ги в противоположни полюси. Нощта в Тутлинген обаче отзвучала като брилянтен акорд от ноктюрно, задавен от зашеметяващия звуков хаос на клаксони, сирени, врява, и сантименталната приповдигнатост, която писателят разтълкувал като добра поличба, отстъпила на раздразнение, потиснатост и невроза. Модерната цивилизация му преградила пътя още в Блаубойрен и на всяка по-нататъшна крачка (сякаш като санкция

за неговото нежелание да я приеме) му демонстрирала, ехидно и самонадеяно безтактно, че той принадлежи към свят, обречен на изчезване. Изворът на наядата Лау бил скован в цимент, излетът до стария манастир донесъл повече умора, отколкото удоволствие, предвкушаната „среща“ с Е. Т. А. Хофман в Нюрнберг не се състояла и Хесе сякаш едва сега проумял, че и авторът на „Котарака Мур“, и Мьорике, и Жан Паул, и Новалис са не само мъртви, но и невъзкресими сред бетона, в който не могат да виреят сините цветя на тяхната поетика. „Видях всичко обгърнато в пушеците, изригвани от тези ужасни машини; всичко минирано, всичко вибриращо от живот, който бих определил единствено като адски и нечовешки, всичко готово да умре, да стане пепел, устремено към упадък и опустошение“, отбелязва той с носталгия по Монтаньола и явно не без умисъл завършва пътеписа си с разказ за представление на известния мюнхенски комик Карл Валентин, осмьл придобивките на новото време. „Вместо пари за тези беседи, вместо слава и ласкателства, дайте ми шепа чист въздух за дишане“, възкликва Хесе, който всъщност реставрира една от любимите теми на романтизма, третирайки я обаче в темпата на fuga и с порядъчна доза хумор, който определя като „кристал, образуван от дълбока и нестихваща мъка“. (По-късно, в „Степният вълк“, той ще посочи хумора като решаващо условие за спасение на ума и душата.) Между другото, в „Пътуване до Нюрнберг“ е употребено и все още чуждото за тогава понятие аутсайдер (вече споменато впрочем две години по-рано в „Курортистът“), с което социолозите, психолозите и културолозите ще боравят подир време като с терминологичен шперц, но интересът ни към книгата се дължи преди всичко на мястото, което тя заема в житейската и творческата биография на автора, бележейки в известен смисъл нейната среда и позволявайки да се огледат отделните ѝ моменти в особен ракурс, като етапи от маршрут, по-дълъг и тежък от този до Нюрнберг. Подобно обстоятелство обаче едва ли намалява значението на неговите съждения за ролята на литературата в „епохата на вестникарските притурки“, за самонаблюдението като *sine qua non* на индивидуалното развитие, за детството като прехласващ пейзаж или огледало, което единствено би дало на Нарцис шанса да се спаси, а естествено възникващата аналогия със „Сантиментално пътешествие“ на Лорънс Сърн подсилва ефекта на пътеписа с допълнителни съпоставки.

Хълмовете, казва Тенисън, са сенки. И сигурно малцина биха разбрали една такава формула на преходността по-добре от Аугуст Стриндберг, да речем, както и от Херман Хесе, който подобно на „самотника от Синята кула“^[3] се мятал между трудно съвместимите крайности на мига и вечността, на съдбата и амбицията, на изолацията и ангажираността, на жаждата за покой и порива за бунтовна действеност: онези изследователи, които говорят за ясно отекващи стриндбергиански нотки в повестта „Курортистът“ (1925) и в романа „Степният вълк“ (1927), създадени съответно преди и след „Пътуване до Нюрнберг“ (1927), наистина имат основания за това — двете произведения будят съвсем преки асоциации, идейни и художествени, с „Инферно“^[4], прочутия психолитературен „казус“, свидетелстващ за избавителната мощ на творчеството: каторга, но и катарзис. И ако настроението, послужило като мотив за написването на „Курортистът“, можем да сравним с рамка, по-подходяща за фотопортрет на героя, отколкото за цялостна картина на екзистенциалната му драма, ако неговите размисли все още не достигат ясновидските проникновения на Йозеф Кнехт, макар да са интелектуално по-задълбочени от интуитивните озарения на Сидхарта или от дедукциите на Емил Синклер, философският обхват и сложността на „Степният вълк“ показват, че откъсването от Монтаньола и този път не е било напразно, че то е осигурило и дистанцията, открояваща проблемите, опитността, явленията не само откъм тяхната фасадна страна, и нова граница, която Хесе престъпил по необходимост, оставяйки зад себе си студената пепел на едно семейно огнище и трофеите, спечелени в поредната битка със своя собствен „аз“, но бъдещето вече не му вдъхвало ужас с неизвестността си, той знаел, че го очаква дълголетие — биологично и литературно. Пътуването, предприето (панически, хладнокръвно или след двоумение) в период на лични терзания, психолозите обикновено определят като „бягство“ и случаят с Хесе като че илюстрира тъкмо това инстинктивно устремяване към по-заветен бряг, присъщо на средната възраст (петдесетгодишнината му „чукала на вратата“), но той и преди вдигал котва не за да се отдалечи на десетки емоционални мили от своите дилеми, а за да се озове на онова морално разстояние между него и другите, чието преодоляване видоизменя кризата в изход. Ето защо понятието *завръщане* характеризира поведението на Хесе като човек и творец много по-

точно от бягство, дори тогава, когато той минава през граница, изключваща връщането назад: в 1922 година писателят напуснал окончателно Германия, от която впрочем отдавна бил емигрирал духовно, потресен от ирационализма на нейните буржоазни политици и от заблудите на толкова свои сънародници, слепи за поличбите, вещаещи световна катастрофа — по-страшна, по-гибелна от предишната.

Личности със свръхчувствителност като неговата, с подобна нагласа, войнствена спрямо примирението и компромиса, с меланхолията, съзерцателността и физическата крехкост и родените в „дома на Луната“, сякаш по правило имат сложни, нелеки и нередко дори трагични съдби, но ето че и тази норма (колкото и условна да е) не важи за Херман Хесе, доживял патриаршеска възраст (1877 — 1962), създал значимо и обемисто литературно дело (романи и повести; разкази, новели и пътеписи; стихове, събрани в книги с общо над 600 страници; 3000 рецензии, предговори, есета и статии: не помалко от 30 000 писма, много изявления, бележки и коментари по конкретно политически поводи, издадени в два тома), тачен като наставник, като учител-гуру на няколко поколения до ден-дневен и като „рицар на духа“ от най-светли умове на три епохи, известен от Токио до Лондон, от Москва до Каракас и Сидней, от Рим до Сан Франциско, лауреат на Нобелова награда, неуморим homo viator, чийто път, дълъг, криволичещ, хлъзгав, неведнъж е извеждал до голготи, макар и без разпятия. Неговото странстване започнало всъщност от най-ранно детство, когато с кораба на фантазията кръстосвал сапфирени морета и екзотични брегове — домът на родителите му в Калв бил пълен с изящни и редки предмети, донесени от далечни краища на света: абаносови статуетки, изделия от слонова кост, нефрит, оникс, съдове от метал, порцелан, глина или кокосови черупки, култови фигурки, скарабейи и талисмани, тъкани, по-ефирни от бриз, цели нанизии корали, ахати, бисер, ракли от сандалово дърво и махагон, свитъци палмови листа, „лъхащи на океан, на подправки и на незнайни земи — всички те са минавали през кафяви и жълти ръце, квасени са от струите на тропически дъждове или от водите на Ганг, сушило ги е слънцето на екватора, пазили са им сянка гигантски прадървета“, а в кабинета на дядо му, индолога, издателя и лексикографа Херман Гундерт, свещените книги на древни

цивилизации и народи съжителствали в хармония с произведенията на Шекспир и Сервантес, Гримелсхаузен, Гьоте и Новалис, Суифт, Фийлдинг и Стърн, Ибсен, Зола, Короленко... Такава обстановка, приветлива за сетивата и душевността, преливаща във всевъзможните отсенки на географски атлас и предизвикателно различна от бидермайеровата килийност на градеца край река Манголд, формирала у бъдещия писател интереси, възгледи и вкусове, чието отстояване било равносилно на непрестанен и неизгладим конфликт с реалността, тъй отдалечена от интимната среда, в която израсъл, както Хималаите от Шварцвалд или Сиам от Бавария. Той приел този жребий като достоен и окрилящ за романтика, за какъвто се смятал винаги, но в смисъла не на привърженик на дадено направление, ограничено в рамките на своето време, а на визионер, минал школата на „Бхагавад-Гита“, „Дао дъ Дзън“ и „Хайнрих фон Офтердинген“, на личност, съхранила неприкосновеността си, на човек с *трансцендентно* съзнание, пробуден и свободен, посветил живота си да буди и освобождава другите, на творец с особена художествена оптика, през която въображаемото изглежда по-истинско от делничното, на гражданин на всемира, на възрастен, който не е затръшнал вратата към детството си. Характерно впрочем е неговото увлечение по музиката и ако е вярно, че словесността се намира някъде между мълчанието на боговете и немотата на животните, нейното изкуство ще търсим тогава в оня фокус, бляскав като отворено трето око, в който Хесе, с привилегията на избраник, наблюдавал как се пресичат епохи, култури, съдби. Един етюд на Шопен, чийто портрет той държал в младежката си квартира в Тюбинген, една пасакалия на Букстехуде, изсвирена на орган в тъмна и пуста църква, едно ритардандо на Хендел са достатъчни, за да слепят частиците на неговото его, пръснати при силна емоционална експлозия, да вдигнат мъглите, забулили подстъпа към *via illuminativa*, да го уверят, че „тат твам ази“^[5] не е укор, а насърчение и да извикат на устните му усмивката, „подобна на тази на здраво дете“, с която „достигналият просветление“ впечатлява Сидхарта. Както посочва Алан Уотс, името Буда било производно от *budh* („зная“) и притежавало значението на един вид титла за онзи (т.е. за Гаутама), който е овладял целокупното Познание, но горното сравнение отвежда мисълта по-скоро към непосредствеността, чистосърдечието и доверчивостта, без които действителността нито за

миг не би се превърнала в приказка. И тъкмо поради необходимостта от запазването им писателят Хесе не позволявал на малкия Херман да напусне кабинета на дядо си, макар че съкровището и на неговото детство се изронило от ръцете му в кладенеца, за който споменава в „Херман Лаушер“. А и не само там впрочем: кладенецът е една от неговите предпочитани метафори, несъмнено поради сложността на представата, която внушава — на живителен източник и на бездна, на спасение и опасност, на тунел, прокопан към самите недра на земята, разбирай на битието. Към прозрението, че причинността, времето и безкраят са неделими, че са единно цяло, частица от което е и отъждественият с него аз на всеки човек. Това според Хесе е основният принцип, живеецът на *магическото мислене*, свойствено на децата и поетите, благословени със способността за превъплъщения, за чудодейни промени на онова, което ги заобикаля. Хората, чиято индивидуалност е загубила своята еластичност и чувствителност на мембрана, трябва непременно да си възвърнат тези нейни качества, за да й придадат и широтата, наложителна както за „обгръщането на вселената“, така и за „измерението в повече“, които обикновено носят не толкова радост, колкото страдание, но пък обезпечават достъп до най-съкровени тайнства. Анализирай се, устреми се към съвършенство, настани се в собственото си русло като в удобно и проветрено жилище, отхвърли зависимостта от материалното, от халюцинациите на честолюбието, от страха пред смъртта и може би ще се убедиш, че *пламъкът, който търсиш, е пламъкът ни фенера, който носиш*. Хесе неведнъж изтъква колко е важно за човека да прониква в своята същност, да й прави разбор и да я вписва в общия контекст със замаха на творец и търпението на калиграф. Той признава, че опитите за постигане на каквото и да било, дори относително, съзвучие между *личност* и *реалност* са трудни, понякога и непосилни, но подчертава, че именно то е най-скъпа награда за онези, чието его е издържало „гетсиманското“ изпитание, закалило го до степената на неповторимост. Самият Хесе заплаща всеки сантиметър нагоре по *спиралата и навътре в себе си* с цена, направо недостъпна за мнозина, но за която получава и подобаващо обезщетение: неговите кризи, нерядко драматични и преломни, далеч невинаги изискват „лечение в стационар“ или продължително възстановяване, а биват най-често отреагирани чрез нови, и то етапни произведения — със

себеотрицанието си да въздейства посредством личен пример, той заслужил дара да сублимира изразходената нервна енергия в приток на творческа и да видоизменя изтощението в продуктивност, потиснатостта в размисъл, напрежението в интуиция, лутането в насока, отстъплението в офанзива, хаоса в някакъв порядък. В Кабалата впрочем хаосът — *tohu bohu* е латентна изява на порядъка (например яйцето е „хаосът“ на птицата): състояние, близко до абсурда, но не по-противоречиво от връзката между ежедневието и мирозданието, които книги от рода на „Сидхарта“, „Степният вълк“ или „Игра на стъклени перли“ сближават рисковано от гледна точка на тривиалната логика.

Необичайното съчетаване на *източни* мотиви и символика със *западни* структури, ситуации и персонаж, толкова типично за Хесе, също носи характера на предизвикателство, и то спрямо онези, които не разбират смисъла му и не го тълкуват като израз на философските възрения на писател, който не пести усилия и средства да поучи своите читатели как да отстояват своята автентичност, превръщайки я в активност, как да бъдат индивидуалности, но не и индивидуалисти, как да се предпазват, доколкото е във властта им, от злокачествени кармични образования, сякаш неизбежни при общуването с други, как да накарат „ей онази там лотосова пъпка да разцъфне“ (според прочутата формула на Шри Рамакришна) и макар че позата на гуру е за него неестествена, „отшелникът от Монтаньола“ добре съзнава ролята на литературата и възможностите ѝ на планетарен ашрам. Тъй че предпочитанието, което той отдава на т.нар. *Bildungsroman*, използвайки неговата форма като корпус, който обвива в разноцветни коприни, преди да му вдъхне живот, едва ли е случайно — „възпитателният роман“^[6], за чийто образец и връх се счита Гьотевият „Вилхелм Майстер“, има за задача да разкрие една постепенна и неотменима еволюция на герой, осъществявана в резултат от експериментите с психиката му в голямата Лаборатория, където търсят *камъка на битието*. Масивната идейна рамка на „билдунгсромана“, лишена от ненужни орнаменти, по-късно се оказва твърде подходяща и за платната на романтиците, издържани било в меланхоличната гама на Бьоклин, било в ярките тонове на алегоричната пикареска, а Хесе на свой ред я прикрепя към картини с пастелно-лиричен колорит, съобразени с интимното пространство на дома, и с олтарно, не

декоративно предназначение. На 40-годишна възраст той впрочем открива в живописата способ за „саморъчна“ психотерапия, за дистанциране от проблемите на действителността чрез нейни метаморфози и анаморфози: заниманията с това изкуство обновяват пластически стила му, но *нагледността* никога не го е бланзела като ефект и моралната поука в произведенията му е обикновено забулена, не тъй лесно доловима, подобно на отблясъка на октомврийско слънце, да речем, върху тъмнеещото сребро на съд с плодове от класически натюрморт. А и самият той избягва да подпечатва страниците в своите книги с екслибриса на авторството и се държи все настрана от „рампата“ — зад кулисите, откъдето необезпокояван наблюдава и хода на магическия спектакъл, който е поставил с малко актьори, няколко маски, много огледала, и начина, по който реагира публиката. Томас Ман отбелязва, че Хесе умишлено се отдръпва извън своите произведения, заемайки позицията на свидетел, редактор, коментатор на намерен текст, съставител, хроникьор или разказвач, проследил събитията косвено, „по сребрена линия“ (романът „Демиян“ излиза даже под псевдоним, а и в „Играта на стъклени перли“ ни въвежда уговорката, че авторът е всъщност издател) — „маскарад“, чрез който писателят се самоиронизира като „висшестояща инстанция“ и се изправя пред читателя като съвсем равен нему, предразполага го с косвеното уверение, че творчеството не е мистерия, че интелектуализмът може да бъде и забава, не съзакляtnичество на посветени, клопка или тест.

Успехът е сянка, би рекъл Хесе, парафразирайки Тенисън, може би защото той винаги го е постигал без усилие, сякаш на шега, въпреки изолираността и аскетизма, които непрекъснато му е противопоставял и които някои тълкували като егоцентризъм и чудачество. Дали обаче реалността край нас не е онази, която носим в себе си, и следователно е нереална, субективна? Така и постиженията или известността ще са по-скоро отражения на собствени представи, отколкото обективни дадености. И именно това отъждествяване на вътрешния свят с външния е тъй опасно, предупреждава Писториус в „Демиян“, понеже е заблуда, не хармония, и уж ошастливява хората, а просто ги лишава от способността да доловят, че са нещастни. „Мнозина имат по-лек път, нашият е труден. Да вървим!“, завършва той, но в същност Хесе, според когото едно от главните значения на „път“ е „мисия“. Както

впрочем и едно от значенията на дао е „път“, а К. Г. Юнг интерпретира това понятие, ключово за философията на Изтока, и като принцип на *синхронността*, и като „личност“ в смисъл, съвпадащ с влагания от Хесе — на цяло, което пулсира с равномерна ритмичност само ако е съхранило неделимостта си... Древнокитайският *даоизъм* е впрочем едно от определящите „ориенталистични“ увлечения на Хесе и най-острите упреци, отправяни срещу него, визирали постоянството, с което той се придържал към максимата, че „мекото е по-силно от твърдото, водата — от скалата, обичта — от омразата“, схващана от критиците му като девиз на пасивността, като свидетелство едва ли не за равнодушие към съдбата на Германия, а и на човечеството, като признак за „астигматизъм“ и „пациентомания“, но Хесе я цитира като едно от важните условия за гъвкавост на психиката и за контрол над инстинктите, без които еволюцията на съзнанието не е мислима, пък и светът достатъчно е патил от изблици на варварска разюзданост, за да не се опита да ги обуздае в името на бъдещето си, да надене усмирителна риза на полуделия Шива, който го тъпче и руши в транса на своя танц на унищожението. Ако обаче у Хесе наистина можем да открием черти, родеещи го с Ханс Касторп, домът му в Монтаньола надали има нещо общо с ватирания херметизъм на санаториума във „Вълшебната планина“ и назовавайки го „убежище“, той е нямал предвид „обител“ или „пещера“, а заслон от стихии, срещу чиято гибелна неистовост предупреждавал, хижа по пътя, от който не се отклонявал, но, напротив, следвал го право към „окото на бурята“, съпроводен от Вишну, който пресъздава живота, покосен от нея. Иносказателността, косвеността на внушенията, пластовете подтекст, философската „екзотика“, призивите за самоусъвършенстване чрез интроспекция отреждали на произведенията му по-особено място и в немската, и в европейската литература, което тласкало някои техни тълкуватели към повърхностния извод за творческа откъснатост и солипсизъм, но широката им популярност сред читатели и от разни страни, и от разни поколения е убедителен аргумент в защита на Херман Хесе от обвиненията в отвлеченост и ескейпизъм. Епистоларното му наследство, както и вече споменатият двутомник с изказвания и коментари на политически теми (представени с встъпление от Голо Ман), а и безчет мнения, характеристики, констатации, съдържащи се в негови статии, есета и беседи,

потвърждават ангажираността на писателя с драматичните проблеми на съвременността му и неговия стремеж да ги третира идейно-исторически, да придаде на актуалността по-дълбока перспектива, и то най-често с помощта на дистанцията, осигурявана от параболата. Вярно е, че прагът на „убежището“ му в швейцарските Алпи бил препречен за неканени посетители с дълго увещание, заимствано от Мен Дзъ, да се откажат от намеренията да го прекратят, но също тъй вярно е, че вратите на дома му били широко отворени за прокудените от фашизма, за онези, които подобно нему минавали границите на Германия, за да не загубят привилегията на победно завръщане през тях. А вероятно тъкмо неговата безкомпромисност, нежеланието да изостави позициите си дори на йота, недостъпността му за съблазните на конюнктурни почести и оранжерийни лаври са в дъното на този мит за постника, строителя на кули от слонова кост и въздушни замъци, особняка-будист, елитариста, разпространяван всъщност от средите, които атакувал. И макар сам да признава, че политическото му активизиране има сравнително късна дата — Първата световна война^[7], той още в най-ранните си произведения изразява протест срещу манипулациите на обществото с хората, превръщани в пионки върху необятна шахматна дъска, черните квадрати по която се редуват с пропасти... Така в повестта „Петер Каменцинд“ (1904) например, която бележи и пробива на младия автор — вдъхновена прослава на природата, възторжена вариация на русоизма и на Химна на слънцето на Франциск Асизки, — основна тема е подтемата за опасността, надвиснала над обезкоренения, душевно опустошен и дезориентиран човек, който трябва да се върне в зеления скют на прамайката, преди чукът на модерното време да е разтрошил кристала, едва-що наедрял в сърцето му. Но ако сюжетът тук следва ясните и чисти линии на източна гравюра, а имената на Франциск Асизки или Новалис, на Готхелф или Келер се произнасят като заклинания срещу злите духове на настъпващата цивилизация, ако стремежът към красота е представен като сам по себе си красив и негодуванието на Петер от действителността избухва като някоя от многоцветните експлозии на „психеделитея“ на поп-културата, „Под колелото“ (1905), второто по-значително произведение на Хесе, което впрочем можем да наречем роман, задълбочава третирането на конфликта и от алеите на опоектизираната екология го пренася из студените коридори и класни

стаи на Училището, в което обществото дресира своите питомци. Явно не е случаен фактът, че „Учителят Унрат“ на Хайнрих Ман, „Приятелят Хайн“ на Емил Щраус, „Мао“ на Фридрих Хух, „Лутанията на възпитаника Тьорлес“ на Роберт Музил или „Якоб фон Гунтен“ на Роберт Валзер излизат почти едновременно и върху съвместно обрисуваната мрачна картина на образованието като средство за инквизиране на младите души, като синоним на развращаване, лицемерие, терор, съвсем релефно се открояват мазките, положени от автора на „Под колелото“, който обаче обръща проблема и откъм една твърде неочаквана негова страна, разкривайки до какъв трагичен разрыв на младежите със света води целенасочената подмяна на реалността му (традиционен похват в учебните заведения, особено в елитните, откъдето Системата набира своите образцови служители) — копнели по него, те се оказват неприспособени и трудно приспособими към условията ѝ.

Прочутото училище Тюбингер Щифт например обезщетявало своите възпитаници за нескончаемостта на спрежения и падежи, за казармената дисциплина и гробовния хлад в спалните помещения с прелестта и уравновесеността на окръжаващата го природа, с магическата привлекателност на старините, с тишината и покоя, които грохотът на урбанизацията превръщал отпосле в мъчителен спомен. В такава невероятна атмосфера на спартанско коравосърдечие и патриархална идилия, характеризираща Вюртембургската педагогическа провинция, получили образование Кеплер, Хьолдерлин, Хегел, Мьорике, но надали някъде са регистрирани безименните жертви, за които този контраст се оказал съдбоносен. В „Под колелото“, с чието заглавие наемквал за средновековно изтезание, Хесе възпроизвежда всъщност своите непосредствени впечатления от подобна крепост — училището в Маулброн, откъдето избягал, предотвратявайки намеренията на родителите си да го върнат там с опит за самоубийство и нервна криза, граниеща с душевно разстройство. Той оцелял, за разлика от своя млад герой, когото колелото смазва, и подир години анализирал бунта си не като пубертетна драма, а като съвсем осъзната непримиримост с авторитарността, с покушенията срещу човешкото достойнство, с *патернализма* като ръководно начало на обществото, което се отнася с хората като с деца и за немирства ги изправя в ъгъла или ги шиба с

пръчка. Животът въпреки не пощадил нито една от неговите илюзии: че духовната щедрост и широта на най-близките му в Калв ще го обгръща винаги с топлика си на парник; че действителността заслужава да ѝ принесеш младостта си в дар; че любовта и бракът носят трайно щастие; че Изтокът на мъдростта и на изкуството да се съществува не е легенда... През януари 1951 г., в отговор на писмо на ученик, прочел „Под колелото“ и обзет от мисли за самоубийство, Херман Хесе посочва, че такива състояния му били добре познати от собствен опит и че ако той въпреки всичко ги превъзмогвал, отдавайки предпочитание на живота пред смъртта, това се дължало „вероятно на радостите и любопитството, които произтичат от творчеството“. Житейските му кризи наистина се превръщали в етапи на развитие, и то с последователност, която изглежда почти закономерност, но докато и в „Под колелото“, подобно на „Петер Каменцинд“, неговият стремеж да внуши представа за „срива, съпътстващ онези години на съзряване, та да отърся паметта си от тях“, е намерил подobaващ художествен израз, „Кнулп“, „Росхалдс“ и поезията, която създава в периода — пролог към зрелостта, не упражняват жадувания ефект на разтоварване на съзнанието му, обременено с разочарования, тревоги, стрес. „Птицата се излюпва от яйцето, чупейки го. Яйцето е светът. И всеки, който иска да се роди, трябва да разруши един свят“, пише той в „Демиян“, произведението, което ще му възвърне равновесието, нарушено от крамолата на интелекта с чувствата и от хаоса в следвоенна Европа. Хесе въпреки отдавна изпитвал остра необходимост да пробие черупката на миналото, за да се озове в друг, нов свят, чиито граници се мият от океаните на въображението и поезията. Пътешествието до Индия през 1911 година не дало обаче очаквания тласък, а напротив, констатацията, че действителността там няма нищо общо с принципите на ведическата космология и етика, задълбочило поредната му криза, предизвиквайки и усещане за нейната непреодолимост. Повратният момент настъпил по-скоро изненадващо, отколкото случайно: Хесе се подложил на лечение с психоанализа в една люцернска клиника и за около 60 сеанса някой си д-р Ланг успял не само да осуети застрашителното прогресиране на неговата невроза и да „реставрира“ напуканата му душевност, но и да го въведе в основите на учението на Юнг, чийто adept и убеден последовател бил. Тезата за четирите първостепенни способности или

функции (интелект, интуиция, чувство, усет) и за потребността от хармонизирането им в биопсихическа мелодика съвпадаха и с неговите опити да свързва ползотворно разума с подсъзнателното, в чиито лабиринти обаче той тепърва надниквал, въпреки че имал понятие за теориите на Фройд или Щекел. Всъщност лабиринти едва ли е особено точно определение на структурите, които Юнг онагледява чрез известната схема на *индивидуацията*, т.е. на процеса, чрез който психиката се приспособява към своята пълна освободеност и свидетелстващ за истинска духовна еманципация (като нейно следствие, не причина). В центъра на тази схема е магическият кръг мандала, в който се намират корените на личността, „златното цвете“ — четирилистно, за да подсказва устремеността ѝ във всяка от споменатите посоки (на интелекта, интуицията, чувството, усета), символът на подсъзнателното и надсъзнателното, открехващ „дверите на вселената“ за онзи, който го разбира, свидетелството, че е настъпила промяната, при която_ азът_ измества *егото*. Мандала е сърцевината; целостта, покълналото семе на неизбежното, невидимото видимо, изпълненото обещание, потенциалът, „земята и човекът, атом от човешкия организъм и галактика, от която Земята е атом“... На санскритски мандала ще рече буквално център или кръг, който при изобразяването ѝ нерядко е вписан в квадрат (космическо-земно; обективно-субективно; мъжко-женско; ян-ин), множеството други кръгове, в които е вписан пък квадратът, демонстрират било фази на „посветеност“, било нива на съзнанието, а също и такива глъбинни пластове на душевността, през които човек може да филтрира личността си, било под ръководството на психоаналитик, било на свой собствен риск, подобно на Емил Синклер в „Демиян“ (1919) — роман, който Хесе издава под псевдоним, сякаш за да подчертае, че вече наистина няма нищо общо с миналото. Яйцето било счупено. Прераждането се състояло.

Когато сънуваме, че сънуваме, казва Новалис, това значи, че скоро ще се събудим... А Емил Синклер се бои именно от реалността, която би прекратила съня на живота му: *разтроено*, неговото *его* се огъва пред аза само когато обстоятелствата, по-често ирационални, отколкото обясними, го събират с Макс Демиян и неговата майка фрау Ева — триада, чиято неделимост е единствената предпоставка за съществуването ѝ, но невъзможна по съдба. Зависимостта на Синклер

от Демиан — едновременно имаго^[8] на стремежите му и негов даймон^[9] (анаграмата е очевидна) определя всъщност и пресъздаването му като индивидуалност, помиряването на матриархата на подсъзнанието с патриархата на съзнанието и сливането им в съвкупно оплождащо начало. Така въпросът, който Голдмунд отправя към Нарцис: „Ала как ще умреш един ден ти, ако нямаш майка?“^[10], доказва, че и след повече от 10 години уроците на д-р Ланг не са забравени, макар „Демиан“ да си остава най-„юнгианското“ му произведение, упражнило, по думите на Томас Ман, „наелектризиращо въздействие върху германската младеж на времето“. Въпреки неоспоримата важност на проблема обаче, подчиненото положение на автора спрямо неговия идеен „архетип“ не му е позволило да го третира с онова съчетание на проникновеност и ирония, което характеризира „Степният вълк“ и „Играта на стъклени перли“ — другите две части на една условна трилогия или може би по-точно триптих, споен от темата за двуборството между духа и душата, разума и чувството, логиката и лириката, за „бащата“ и „майка“ като съюзници и опоненти.

„Глъбинната психология“ била привлекателна за Хесе несъмнено и с това, че К. Г. Юнг хвърля мост към митотворчеството на Изтока, от чиято философия, символика, образност е черпил много, и когато в „Демиан“ се изтъква, че животът на всеки човек е път към самия него, на Сидхарта, героя в едноименната повест-притча (1922), като че не остава нищо друго, освен да го поеме, да се отправи към себе си, да освободи личността си от ципите на първичното, инстинктното, привидното, отмахвайки ги подобно на ненужни змийски кожи (според съвета от „Упанишадите“), и да постигне *нирвана*, т.е. покритие на индивидуалното начало с космическото. Такава динамична (не пасивна) интроспекция обаче е винаги тъждествена на отказ от нещо или някого, от начин на живот, от благоденствие и придобивки, какъвто е и случаят със Сидхарта, син на брамин, пожертвал радостите на земното заради насладата да „спи върху вълната“ или, с други думи — да синхронизира до стотна от секундата своята същност с цялата система на природата, през чиито концентрични кръгове минава тъй, както камъкът минава през водата. Индусите, твърди Леополд фон Шрьодер, били романтиците на древния свят и не само вкусовете, формираны в родния дом в Калв, а и естествената склонност на Хесе,

идеалиста, съзерцателя, лирика, го правели податлив за изяществото и метафоричните поуки на литературата им, които той внушава на читателя на „Сидхарта“ както посредством историята на младия брамин, достигнал просветление чрез себеотрицание, така и чрез стила на повестта, издържана в ритмизирана, цветиста и чувствена проза, която по изразителност и асоциативност съперничи и на поезията, и на живописата. „Сидхарта“ обаче съвсем не е никаква приказка, занимателна или етерична като целувка за лека нощ, а предупреждение за онези, които още не са разбрали, че една река може да ги научи на повече, отколкото хартиените рупори, конвулсиращите сенки и звуковата какофония на модерната цивилизация, обгръщаща хората не като парк, но като гробище, в което „Исус Христос и Сократ, Моцарт и Хайдн, Данте и Гьоте бяха вече потъмнели имена върху покриващите се с ръжда табели, заобиколени от смутени и престорено опечалени хора, които биха дали много, ако можеха още да вярват на тенекиените скрижали“^[11]. Хигиенизирането на морала и нравите с добродетелите, считани за вечни, което Хесе препоръчва като крайно наложително, трябва да протича успоредно с постепенната, но неотклонна подготовка на личността за чудото, състоящо се в... нейното унищожаване. *Деперсонализацията* като синоним на върховно самоусъвършенствуване е основният елемент в решението, което Сидхарта намира за своите проблеми — почти непостижимо за Емил Синклер с неговата тройна идентичност, то би било спасително за Хари Халер, чиято изранена душа впрочем го долавя като необходимост, може би под известно влияние на Гьотевия възглед за безличното и свръхличното, за прекършване на стоманените лостове на волята и егоцентричния интелект с лъчистата енергия на „съчувствието, всеопрощението, готовността да служиш на хората, с тао“. Надали е случайно, че творци от ранга на Леонардо, Рембрант, Гьоте към края на живота си наистина са били „деперсонализирани“: „бранители на човешкото битие, бранители на природата, те обаче са до един отрицатели на самите себе си“... Хесе между другото е подчертавал неведнъж, че тъкмо Гьоте е писателят, който винаги го е импулсирал и провокирал — двойственост, особено доловима в „Степният вълк“, и според някои критици, ако „Играта на стъклени перли“ е неговият „Вилхелм Майстер“, то този роман пък ще е един вид „Западно-източен диван“ не толкова защото пародира определена

художествена форма (тук — музикална), колкото поради странната смесица от мистицизъм и чувственост, „хермафродитността“ в смисъла и общата атмосфера, усложнените структури. Отхвърлянето на обременителната тежест на егото, „обезличаването“ като екстатично сливане с космическото начало предполага и освобождаване от времето, от подземията на крепостта на Хронос, станала аванпост в една епоха с претенциите на ера, и в полушеговитата реплика на Гьоте, когото размътеното от алкохола съзнание на Хари извиква насън като на спиритически сеанс („във вечността няма време, че вечността е миг“), се съдържа всъщност мъдростта, за която Сидхарта се пробужда чрез страдание, докато на Степния вълк тепърва предстои да вникне в нея, и то с помощта на хумора, понеже изпитанията не са способствали за неговото *индивидуиране*, а, напротив, раздвоили са шизоидно личността му: на Хари и Халер, на гений и безумец, на човек и звяр. Но „пътуването“, което той трябва да направи — около и вътре в себе си, изисква срок, много по-голям от Жул-Верновия, да речем, защото следва разписанието, за което не без ехидство намеква Гьоте: вечността, равна на миг, достатъчно дълъг за една шега.

За да постигне дистанцията, в каквато героят му все не сполучва да превърне своята духовна „епопея“, Хесе прибегва до трик, поставяйки неговия образ не в една или две, а в три рамки (външна, средна, вътрешна), всяка от които маркира и съответно отстояние до центъра на картината, напомняща впрочем някое от многоцветните пожарища на т.нар. *art brut*^[12] — шедьоври на един свят, където разумът спи непробудно и Джоконда е страхотната Горгона. Предговорът на мнимия издател и трактатът за Степния вълк са по същество книги в книгата, огледала в огледалото, отраженията, в които символизируют раздробяването на целостта на милиарди частици, свързани обаче върху обща, макар и илюзорна, плоскост. Подобна е и функцията на Магическия театър, където огледалото става сцена, а отраженията изпълняват странен и завладяващ спектакъл, който Хари Халер гледа от първия ред в пустата и тъмна зала на собствения си живот. За да разпръсне мрака ѝ със светлина откъм фойетата, той трябва да я озвучи със смеха на Моцарт, т.е. да докаже, че се е освободил, че е турил край на зависимостта от своето его, силната обвързаност с което го тласка да убие Хермине. Кръвта рухнала от тялото ѝ, се лее всъщност от вените на Платон и не след дълго става

ясно, че е вода; Моцарт се кикоти; Пабло пъха Хермине в джоба си; радиомузиката на чувствеността срина Йерихона на интелекта; Хари прекрачва прага към себе си...

Наричат „Степният вълк“ един от първите романи на „изгубените илюзии“ в модерната литература, но сякаш предчувствайки, че философско-психологическата сложност на произведението му ще затрудни неговите тълкуватели, Хесе е добавил послеслов, в който изтъква, че това е книга не на отчаян, а на вярващ човек. На човек, който живее в преломно време и носи някаква по-особена отговорност, граничеща или тъждествена с мисия — чувство, споделяно впрочем и от повечето негови герои, поради което той е предпочитан автор на всяко ново поколение, навлизащо във възрастта на Петер Каменцинд и изправено пред необходимостта да избистри погледа си от топлата влага на детството. „Сидхартта“ например отговори по вибрации на настроенията на западната младеж през 60-те години, децата цвеля провъзгласиха поестта за своя библия, но далеч преди този „калифорнийски бум“ Хесе е бил четен и препрочитан в много страни на света, като популярността му винаги е била благодетелствана и от конкретността на неговите съвети за превъзможване на отчаянието, на неврозата — колективна и индивидуална: макар символично внушени, те се попиват жадно от съзнанието на читателя, пресъхнало от риторика и казуистика. „Когато една къща се запали, какво правиш най-напред? — пита Буда. — Гасиш огъня или умуваш какво го е предизвикало?“ Най-добрият отговор на такъв въпрос е, разбира се, предотвратяването му, възможно според Хесе за онези, които са се решили на крачка през синора между импулса и разсъдък. Именно те се явяват в края на „Демиян“, зоват със себе си Хари Халер, картографира териториите на неизвестното в „Пътешествие към Изтока“ (1932), на тях е посветен романът притча „Играта на стъклени перли“... Това са хората, родени от брака на Венера и Уран, търсачите на духовни съкровища, избраниците, които съдбата приласкава с премеждия, странниците, опознали света, без да го пребродят, реформаторите на настоящето в името на бъдещето; чувствителни за всеки трус на епохата си, те възпламват волята и идеала такива, каквито са били преди компрометирането им от институции, и тяхното призвание ще рече готовност за спасяване на човечеството от катаклизмите, на които то се самообрича. За да

попадне в редиците им, Х. Х. трябва да събере и слепи отломките на своята индивидуалност, разделена и бездруго на *его* и *его* или, по-точно, на *его* и аз, защото Лео е успял да вкорени личността си в мандалата и да накара златното ѝ цвете да разцъфне. За Х. Х. той е впрочем това, което „Пътешествие към Изтока“ е за „Пътуване до Нюрнберг“ в контекста на Хесевото творчество — огледален двойник, контрапункт, уеднаквяваща противоположност. Съвсем различно по идея и емоционална гама, първото произведение с литературно-биографичен факт не по-малко показателен от пътеписа, а в художествено отношение и доста по-интересен, тъй като драматизмът му произтича не толкова от реалното, колкото от неговия сблъсък с фантастичното. Инициалите Х. Х. пък подсещат за тези на Хари Халер (и на Херман Хесе), но асоциациите със „Степният вълк“ не свършват дотук — формата на „Пътешествие към Изтока“ също напомня соната, чийто финал обаче не е скерцо, а рондо: в съня, който го оборва в залата на архива на мистериозния Съюз, героят несъмнено ще изживее отново и странстването на членовете му, осъществявано без „влакове, параходи, телеграфни съобщения, автомобили, аероплани“ (т.е. без средствата, с които разполага светът, покварен и опустошен от цифрите), в посока, известна само на техния предводител, и своята незлоблива завист спрямо Лео заради неговото изкуство да превръща делника в забава, и поука, че от гледна точка на истински духовното *да служиш и да ръководиш* са синоними, и присъдата, произнесена от върховния съвет на Съюза, по силата на която той трябва да постигне онази хармонична свързаност между *его* и аз, между вчера, днес и утре, между идеята и подтика, между думата и нейното комуникативно предназначение, без която битието е вяло мъждукане, не и пречистващ пламък.

Заспиването на Х. Х. в края на повестта някои сравняват с унеса на К. в „Замъкът“ на Кафка, но в тази изящна и скоклива парабола алюзиите въобще шуптят като ферментите на младо вино: витлообразният ѝ строеж е донякъде сходен със „спиралите“ на Айхендорф или Новалис; сред членовете на Съюза се сочи Паул Клее; Дон Кихот и Санчо Панса, Хайнрих фон Офтердинген, Парсифал, Тристрам Шанди се срещат с Клеменс Брентано, Клингзор, лодкаря Васудева, Пабло, Котарака с чизми, а от друга страна пък „Игра на стъклени перли“, Хесевият *опус магнум*, е посветен на „странствалите

из Изтока“. Кръгът обаче не се затваря. Напротив, подобно на съня на Х. Х., тъждествен на действено, не пасивно състояние и синоним на чакано пробуждане, така и гибелта на Йозеф Кнехт остава преднамерено неизяснена и би могла да се тълкува като избавление, не като смърт, но също и като ново раждане. Изчезването на бившия *Magister Ludi* в дълбоката купел на езерото е и един вид „покръстване“ в друга вяра, в религията на живота, символизиран от водата, и второ посвещение, този път в тайнството на душата, не на духа, на който се принесъл в жертва чрез първото. Така неговият личен цикъл дублира универсалния цикъл на Играта: знак и инстанция, емблема, опалесциращата повърхност на която отразява индивида тъй, както образът на Майстора на музиката — Йозеф Кнехт, или пък този на По-големия брат — отец Якобус. Всеки от тях впрочем олицетворява отделен способ за достигане на Съвършенството, чиято химническа възхвала обаче, предупреждава Хесе, не бива да се изпълнява без емоции, въпреки че тъкмо те най-често го осуetyават. Парадоксът сигурно е втора природа на логиката и във всеки случай „Играта на стъклени перли“ (1943) не опровергава това, по-скоро обратното — настройва за подобни изводи. Създавана в години на апокалиптичен световен хаос, тази „мъчително прекрасна творба“, по израза на Томас Ман, е всъщност апология, макар и завоалирана с ирония, на парадокса и емоцията като „фалшиви тонове“, свидетелстващи, че музиката е изпълнявана „на живо“, като дихания, които накърняват безукорна композиция от скреж. И като волности, недопустими при Играта, чиито правила са равностойни на порядки, а цялостната ѝ система — на обществена формация, сумирала най-положителния опит на човечеството: пределната концентрация на йога, умереността на Елада, благоверието на Средновековието, ренесансовия култ към прекрасното, рационализма на XVIII век... Наглед достигнат, идеалът обаче е безспорен единствено за онези, които не са схванали двойствеността, съдържаща се още във взаимната обусловеност на заглавието и подзаглавието (една игра не би трябвало да се нуждае от популяризиране като наука) или в самото наименование^[13] на провинцията — люлка на цивилизация, кристализирала в целокупното Познание: в Касталия музите са не вдъхновителки, а весталки. Подобна клопка за непредубедения читател е и сборът признаци, които го подвеждат да определи романа като утопия и предрежават личното

му отношение към неговия сюжет и атмосфера — ключът, който той получава, отваря всъщност друга врата и сигурно ще му е потребно немалко време, додето разбере, че се е озовал в шахтата на собствената си заблуда. Утопията предполага мечта, чиято нереализуемост дори усилва възжелаността ѝ, докато „летописецът“ (една от любимите мимикрии на Хесе) разказва в 2400 година за действителност, отдалечена от нас напред в бъдещето, но за самия него — назад в миналото, и следователно характеризираща етап, уязвим за по-критична оценка поради своята преодоляност. Животописите накрая разширяват тази историческа панорама с допълнителни измерения и представляват нещо много повече от „вариации на тема“: чрез тях образът и съдбата на Йозеф Кнехт се транспонират в три епохи, разкривайки превъплъщенията на неговия „аз“ и свидетелствайки за това, колко относително е всъщност времето. А и разстоянията, които то отмерва, стойностите, които утвърждава в една или друга своя фаза... Проумяването на тази относителност е само по себе си предохранителна мярка срещу закостенялостта, идейния формализъм и творческата склероза, чиито най-първи признаци интуицията на По-големия брат е доловила безпогрешно и го е подтикнала да потърси в отшелничеството спасение от разреждения въздух на касталийските интелектуални висини. В неговия портрет, щрихиран уж съвсем мимоходом и на опако на листа, не е трудно да съзрем чертите на Херман Хесе, намерил центъра на вътрешното равновесие между прелетния миг на тао и брахманската вечност, между разума и порива, между ян и ин, в медитацията край огъня, зад черно-белия параван на И Дзин: извоювана привилегия, позволяваща му да пародира трагедията, която наблюдава, и да я превърне в спектакъл на Магическия театър — прототип на Играта от „епохата на вестникарските притурки“. Така животописите стават всъщност четири и моментите от биографията на автора, вградени в конструкцията на романа, са сякаш точки от нейната проекция в едно бъдеще, което напомня повече на минало.

Истинска феерия от отблясъци и отражения, самият роман впрочем възникнал също като отзвук — на епизод от Гьотевия „Вилхелм Майстер“, известен с обозначението „педагогическа провинция“ и в който се описва свръхобразцово учебно заведение, истинска ковачница на „кадри“ за утрешния ден на човечеството. Гьоте

имал конкретен пример: прочутата Филенбергска академия в Швейцария, която пресъздал идеализирано, докато Хесе заимствал тази негова институция, за да я обрисова не в разцвета ѝ, а в началото на нейния упадък, но той съвсем умишлено избягва всякаква по-обвързваща конкретизация, с цел да слее формата и съдържанието на своето произведение на нивото на метафората на Универсалното. Зародила се в руините на цивилизацията на XX век, Играта отстоява Духа и стремленията му, поощрява възвишените помисли и действия, предлага възможности за комбиниране на творческите изяви в сложни дедуктивни системи, за комуникация на индивидуалното и трансцендентното съзнание, за обединяване на иначе пръснати хрумвания, мотиви, възприятия, дарби, на постиженията на изкуството и науката — всяка перла е отделна тема, понятие или идея. Играта е по същество онази символна форма, в каквато на човека единствено е съдено да постига Бога, култът към който тук е заменен с ритуализиран култ към Знанието, на което сановниците от ордена отслужват величествени литургии — пълна противоположност на телевизионните оргии, компрометирали го в предишната епоха. Подобно на пътешествието към Изтока обаче Играта не се поддава на фиксиране с думи, които разчленява на множество семантични единици, и на моменти самият роман на Хесе ни облъчва с енигматично сияние като някоя от нейните стъклени перли — ноти в партитурата на Световната култура, „стенографски“ знаци на един свещен език *lingua sacra*, предназначен за общуване на посветени или, по-точно, за духовен обмен между посветени. Абстрактността, разбира се, е оправдана, когато се налага не като стил, а като философски метод и трябва да признаем за несравнимо умението, с което авторът балансира между езотерично и екзотерично, между тайно и явно, между напрежение и ирония, водейки ни полека, но неотклонно, по витата стълба на диалектиката, едновременно материализирана и отричана от Играта. Може би тъкмо това умение и отвлича вниманието ни, та със закъснение схващаме дилемите, които Йозеф Кнехт решава далеч не тъй похватно. Противоречията са всъщност негова съдба, изразена още с името му, което някои асоциират с Йозеф К. на Кафка, а други, сигурно по-основателно, с Лео, дарен с достойнството да бъде и слуга, и предводител^[14]. Лишен от близост с майка заради наставничеството на духовен баща (Магистъра по музика), той

компенсира строгостта на дисциплината, подчини живота му, с тайно бягство в „картинния свят“, който сътворява сам, и с несъответствието между плебейската безликост на „Кнехт“ и аристократичната недосегаемост на ордена изкупва своята мъчителна изневяра на Душата заради Духа и съблазънта му да извисява до степента на величие. Всяка фаза от неговото развитие разкрива нови аспекти от спорното съвършенство на касталийската йерархическа система и проблемът за неприспособимостта, третиран с експресионистичен замах в „Степният вълк“, тук е пренесен пространствено, в идейна повърхнина, изчислена и начертана с математическа прецизност. Образът на Йозеф Кнехт свидетелства впрочем, че Хесе дълго се е колебал в отговора на въпроса: „Нарцис или Голдмунд?“ *Magister Ludi* се оттегля от обществото, застинало в своя перфекционизъм като отливка от прекрасна статуя и осъдено на бавна смърт от емоционална анемия, за да стане учител на юноша, който по темперамент и нагласа напомня Голдмунд тъй, както сам той — Нарцис, и вдъхновеният танц на Тито в една ранна утрин, неговата магическа обсебеност от красотата и мистерията на природата за сетен път будят у Йозеф Кнехт остро чувство за крах, за непринадлежност и обреченост, което обаче никак не е чуждо и на Голдмунд, застанал на другия житейски полюс... Каква е истината за битието и съществува ли тя въобще, или всеки от нас я носи като някакъв индивидуален вариант на притчата за оня древен философ, който сънувал, че е пеперуда, и оттогава нататък вече не бил сигурен дали е човек, сънувал, че е пеперуда, или пеперуда, сънувала, че е човек... Едно е несъмнено: Касталия не е Едем, тъй както стремежът към съвършенство сам по себе си не е тъждествен с него. Но щом третото измерение на историята е измислица, разбирай — литература, тогава третото измерение на съществуването ще е онзи рай, в чиято постижимост ни убеждава копнежът на Херман Хесе, неудържимо силен като по нещо съвсем реално, което ни е съдено да преоткрием.

Вера Ганчева

[1] „Криза“ (1928). — Б.а. ↑

[2] Ню Йорк, 1948 г. Цитатите са взети оттам. — Б.а. ↑

[3] Т.е. Стриндберг, нарекъл последното си жилище „Синята кула“. — Б.а. ↑

[4] Роман на Стриндберг (1896). — Б.а. ↑

[5] „Това си ти“ (санскр.). Виж „Степният вълк“. — Б.а. ↑

[6] Или може би по-точно „роман на изграждането“, „на развитието“ (на личността). — Б. а. ↑

[7] В предисловието към сборника статии „Война и мир“ (1946) Хесе посочва: „Политическия си път аз започнах доста късно, близо четиридесетгодишен. Страшната действителност на войната ме пробуди и изведе от състоянието на пасивност и аз бях дълбоко потресен от лекомислието, с което мои бивши колеги и другари се поддаваха на този Молох.“ — Б.а. ↑

[8] Т.е. „образ“ (лат.). — Б.а. ↑

[9] От гр.: „божество“, „съдба“. — Б.а. ↑

[10] В романа „Нарцис и Голдмунд“ (1930). — Б.а. ↑

[11] Цит. от „Степният вълк“. — Б.а. ↑

[12] Т.е. картини, рисувани от душевноболни. — Б.а. ↑

[13] В старогръцката митология — извор в подножието на Парнас. — Б.а. ↑

[14] „Кнехт“ означава „роб“, „ратай“, „слуга“. — Б.а. ↑

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.