

# ПРИЛОЖЕНИЕ I

## ДОКТОРСКАТА ДИСЕРТАЦИЯ НА ГЕО МИЛЕВ

Гео Милев е студент по литература в Лайпциг през 1912–1914 г. Дисертацията му „Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия. Принос към определяне на литературното място и значение на поета“ е представена като докторска теза в Лайпцигския университет през 1915 година. По редица причини тя не достига до защита, а впоследствие текстът се изгубва.

През 1954 г. по инициатива на градския народен съвет в Стара Загора Посолството на НРБ в Берлин се обръща към библиотеката на университета „Карл Маркс“ в Лайпциг с молба да даде сведения за събата на Гео-Милевата дисертация. В отговор на официалното запитване немската страна съобщава, че дисертацията на Гео Милев е била погледена във Философския факултет на университета на 18 юли 1915 г., и удостоверява, че: „Референт е бил проф. Георг Витковски. Трудът е бил върнат отново на докторанта за преработване и след това не е бил връщан отново на факултета.“ Цитатът е от писмо №5910 от 5. II. 1955 г. на българското Министерство на външните работи до градския народен съвет в Стара Загора.

Дисертацията на Гео Милев бе открита едва в края на 70-те години в библиотеката на Виенския университет от Еви Фрай, родена Ханджийска, завършила българска филология във Виена. Българската културна общественост беше осведомена за намирането на Гео-Милевата дисертация от проф. Георги Марков. На Първия конгрес по българистика в София през 1981 г. Еви Фрай изнесе научно съобщение за ди-

---

\* Гео Милев. Нови изследвания и материали под редакцията на Ефрем Каранфилов, Леда Милева, Петър Велчев. Съставител Петър Велчев. С., 1989, изд. Български писател.

сертацията на Гео Милев. Освен това тя е защитила дисертация върху Гео-Милевото творчество, в която отделя доста внимание на новооткрития текст на поета.

Ръкописът на Гео-Милевата дисертация представлява 100 машинописни страници на немски език. На титулния лист наред със заглавието е написано: „Дисертация за получаване на докторска степен при Висшия философски факултет на Лайпцигския университет, представена от Георги Милев Касабов от Стара Загора (България)“.

По полетата на някои страници има бележки на ръка, което свидетелства, че дисертацията е била четена от съответните немски учени. По всяка вероятност именно чрез личния архив на някой от лайпцигските професори ръкописът на Гео Милев след края на Първата световна война (а може би и чак след Втората световна война) е попаднал от Лайпциг във Виена.

Оригиналният машинописен текст на докторската дисертация на Гео Милев „Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия“ се намира и днес в библиотеката на Виенския университет.

В настоящия сборник дисертацията на Гео Милев се обнародва за първи път. Преводът от немски на български е извършен от Любомир Илиев въз основа на ксерокопие на оригиналния машинописен текст. Текстът на Гео-Милевата докторска дисертация се публикува в неговата цялост, като пропускаме единствено списъка на ползваната литература, който наброява пет машинописни страници и е поместен в началото на дисертацията. Всички бележки по линия принадлежат на Гео Милев. За улеснение на читателя в скобки е поместен дословен превод на стихотворните цитати.

ПЕТЪР ВЕЛЧЕВ

# ЛИРИКАТА НА РИХАРД ДЕМЕЛ С ОГЛЕД НА НОВАТА ПОЕЗИЯ

Принос към определяне на литературното място  
и значение на поета

Посвещавам  
на многострадалната си майка  
и на вярващия в чудесата мой баща

357

Приложение I

## ПРЕДГОВОР

Настоящата работа върху Демел излиза след книгата на Емил Лувиг – най-добротото, което е написано за Демел – и представлява второто оформено като дисертация изследване на творчеството на големия поет. В нея не си поставихме за цел да представим твореца в неговия цялостен облик, а искахме да покажем величието и значението на Демел не толкова с оглед на величината и художественото въздействие на неговото дело и не сред затворените граници на собственото му творчество, а по-скоро да ги извлечем от литературните условия, в които то е възникнало. При написването на този труд ние имахме предвид не изключително личното творчество на Демел като художествено явление само по себе си, а и отношението, в което това творчество се намира спрямо произведенията на други съвременни писатели. Да изследваме връзката на Демеловото творчество с останалите образци на съвременната литература, т.е. да потърсим мястото, което това творчество заема в общото литературно развитие – ето това беше нашата задача, целта на нашата работа.

Настоящото изследване съвсем не претендира за пълнота и изчерпателност. То не представлява нещо повече от обобщение на проучванията, фактите и убеж-

денията, което в своята съвкупност би могло да достигне обема на дебела книга; във всеки случай си запазваме това право за бъдещето. Представената работа няма за цел да покаже всичко в пълни подробности и да изчерпи всичките възможни детайли на критическото изследване, а иска само да посочи един нов път за разглеждане на творчеството на немския лирик Рихард Демел и сродните нему поети. Замислен от самото начало по такъв начин, наред с разглеждания обект настоящият труд трябваше да разкрие на места и някои нови възгледи за онези съвременни творци, които съставляват т.нар. символистическо движение. Ето защо наред с Демел често ще си припомним и за Ницше и Пшибишевски, за Ст. Георге и Хофманстал, за Момберт и Рилке, а така също и за чуждите поети – Бодлер, Верлен, Маларме, Верхарн, Метерлинк, Якобсен и др.; възможно е също често да се налага да се отклоняваме от нашия поет и да се озоваваме сред тях. Във всеки случай възникна необходимостта от обобщаващо разглеждане на новата поезия на т.нар. символизъм; на него ние посветихме цяла глава – първата, – чието цялостно значение ще може да бъде оценено едва в края на труда.

На някои места, в някои отделни части работата ни навярно има безреден и разпокъсан вид; това е напълно възможно: защото много повече от чистите изследвания бяха понятията и възгледите, които трябваше да бъдат въведени. До известна степен разпокъсаността на частите беше за нас необходима, а дори и неизбежна.

## ВЪВЕДЕНИЕ

Ако искаме да си създадем ясна представа за състоянието на литературата на нашето съвремие, това неминуемо ще изисква особени усилия. При това не само литературата, на която ние сме съвременници, а изоб-

що литературата на цялото последно столетие, т.е. литературата от епохата на романтизма насам, ни предлага заради многообразието си, заради интензивността на развитието си, заради интензивността на развойните импулси в нея до голяма степен разнолика, особена картина. Картина, която е много по-жива от картината на предшестващите литературни епохи, много по-жива, по-интензивна, по-многогранна, тъй че задачата на литературния историк да обозре с един поглед двете страни на цялото невинаги изглежда твърде лека. И въпреки това той трябва да включи всички тези отделни явления в една развойна линия.

Когато разглеждаме литературата на по-старите епохи, напр. литературата на XVII или XVIII в., навсякъде чувстваме същия стремеж. До голяма степен срещаме едно единство, единството на тези стремежи, които историкът на литературата – или по-точно на културата – разглежда като произлезли от едни или други условия на съответната епоха. По времето на псевдокласицизма например ние се срещаме със същото изкуство, със същото литературно творчество, което откриваме и в по-раншни епохи: тогава във Франция творят Расин, Молиер и Боало, в Англия – Драйдън, Милтън и Поуп, в Германия – Лоенщайн и Хофмансвалдау: но всички те са само *творци*, просто творци, които не се изключват взаимно. Помежду си отделните творци са напълно различни: но при все това между тях няма противоречия, или по-правилно – няма основни противоречия. В развитието на литературата от по-ново време – през целия XIX в. до наши дни – противоречията, основните различия, са не само нещо обикновено, а дори и нещо съществено, нещо важно. На човек му се струва, че литературното развитие на епохата е немислимо без тези противоречия. От една страна, наблюдаваме едни възгледи, схващания, стремления, а от друга – съвсем различни,

напълно противоположни на първите. В днешно време срещаме неща, които по-рано напразно бихме гурили, неща, за които някога не бихме могли и да предположим. Създават се „течения“ и „школи“, които искат да възприемат, и смятат, че възприемат изкуството по различни начини. Срещаме романтици, парнасиста, реалисти, натуралисти, символисти, школата на Зола, школата на Маларме, школата на Стефан Георге и т. н., докато стигнем до най-новите парижки „школи“ и техните разклонения – всички онези „уитмънисти“, „динамисти“, „визионеристи“, „футуристи“ и др.<sup>1</sup>, които, кажи-речи, не са нищо друго освен „мода“ и по тази причина се намират извън обсега на нашия интерес. Подобно нещо напразно ще се мъчим да открием в по-старите епохи – от древността до XIX в. Това очевидно представлява значим факт и важно явление, което не допуска двусмислено тълкуване: по отношение на изкуството въобще нашата епоха е епоха повратна, епоха, в която изкуството бива схващано като *проблем* и този проблем се разрешава различно от различните страни.

\* \* \*

Явленията в литературата на нашето съвремие са така размножени и така разтеглени във всяко отношение, че ако искаме да заемем правилна позиция спрямо тях, измежду всичките тези многобройни школи, течения, възгледи и тенденции трябва да потърсим някакво средоточие, някаква ръководна нишка. Тази ръководна нишка за нас е възловата точка на всички противоречия: фактът, че изкуството е престанало да бъде нещо единно, а се е превърнало в проблем – в *проблем на изкуството*. В своята най-сбита форма този проблем гласи тъй: *Що е изкуство?* Следо-

<sup>1</sup> Срв. Florian-Parmentier: Histoire Contemporaine des...

вателно това е проблем за естетиката; ала докато естетиката не разреши този проблем на изкуството, дейността на по-новата литературна история непрекъснато ще се затруднява и ще блуждае по странични пътища. Единствено сигурните познания и твърдения на естетиката ще помогнат на литературния историк да пристъпи с твърда крачка към обследването на новата литература. Но дотогава всяка работа в областта на литературата задължително ще трябва да представлява и принос към естетиката.

Проблемът за изкуството на нашето съвремие, или по-точно: фактът, че изкуството се е превърнало в проблем, положително има своите основания, заложени във времето или в състоянието на обществото и културата, вътрешни основания, които са обект на изследване от страна на историка на културата.

Що е изкуство? От този проблем, или по-точно: от различните решения на този проблем, произтичат – както вече бе казано – всички онези противоречия, заложени в основата на „школите“ и „теченията“ на съвременната литература. Този проблем на изкуството има преди всичко две решения, които съставят двата най-отдалечени един от друг пункта от цялата поредица схващания за изкуството и се намират в основата на двете главни течения на новата литература.

Първото от тези течения в литературата или изобщо в изкуството на новото време представлява продължение на онова изкуство, което е било познато на всички досегашни епохи. Това е изкуството, поезията на Гърция и Рим, това е по-сетне изкуството на Италия в епохата на Ренесанса, изкуството на Англия по времето на кралица Елизабет, изкуството на XVII и XVIII в. във Франция и Германия – това е старото изкуство, дефинирано най-добре още от Аристотел: изкуството е подражание на реалността.



Било то класицистическо, псевдокласицистическо, романтическо, натуралистическо и т.н., в основата си това изкуство е същото реалистично изкуство, което назоваваме с думата *реализъм*.

Нещо по-различно, при това *ново*, е второто от посочените главни течения на новата литература. Като противоположност на реализма това второ течение следва да бъде наречено *контрареализъм*. Това ново течение, това ново изкуство вероятно води началото си от по-стари епохи, но едва в средата на миналото столетие то се разви и доби завършен вид на смислово цяло, на ново изкуство. Било то символизъм, или ново, или модерно изкуство, то е все контрареализъм, все антиреалистично течение. Как се решава от него проблемът на изкуството? Какво представлява изкуството за него? Всичко – само не препредаване и подражание на реалността, на действителността, пък била тя природа или живот. Неговата дефиниция първоначално е само негативна: изкуството не е подражание.

Такава дефиниция предлага и поетът, с който ще се занимаваме по-нататък: *Рихард Демел*. Така поемаме по онзи път, по който възнамеряваме да вървим: той, немският поет, лирикът Рихард Демел не е реалист, а един от първите борци, един от пионерите на новата поезия (*la poésie nouvelle*) или, както обикновено я наричат, на символизма – ние обаче ще ѝ дадем по-обобщаващо название: контрареализъм. Контрареализмът и реализмът са двете основни направления в новата литература; всички литературни явления биха могли да се причислят към първото или към второто от тях. Нашата задача се състои в това, да установим мястото на Демел сред тези две противоположни направления в изкуството.

## НОВАТА ПОЕЗИЯ

### Новата поезия като психология и като изкуство. Психоисторически корени на нейното възникване

Изкуството е ритмическо преобразуване  
на живота в хармоничен символ на света.

*Демел, VIII, с. 146*

#### I

Като отделно направление новата, модерната поезия или — както обикновено я наричат — символизъмът в много отношения е най-интересната от съществуващите в ново време литературни школи. Тя предизвиква интерес както със своя характер, така и със своята съдба. Възникнала на пръв поглед внезапно и най-неочаквано, подложена в началото на яростни нападки отвсякъде, в продължение на около половин столетие тази школа или течение се разпростря във всички страни, даде доказателства за правото си на съществуване, създаде творци и творения, които грабнаха вниманието на епохата, и вече се превръща — в цялото си досегашно развитие — в предмет на историята, без да е довела докрай това свое развитие. Още при нейното зараждане като реакция против всичко съществуващо до това време школата на символизма навлезе в литературата със съвсем нови, собствени изисквания към изкуството, които в много отношения са изисквания и указания към *изкуството на бъдещето*, изисквания, чиято реализация би могла да се очаква едва с течение на времето. Една голяма тенденция: да бъде *изкуство на бъдещето*, и една голяма пре-

менция: да бъде *ново изкуство* – това е най-същественото в стремежите на новото символистическо изкуство.

Но какво представлява всъщност символизмът, новата поезия? Какво е отношението ѝ към изкуството? Как разрешава тя проблема за изкуството, създаден от новото време? Немският поляк *Станислав Пшибишевски*, който като поет представлява особено, своеобразно явление, във всеки случай без особена значимост, но който като критик и естет е може би най-добрият, най-страстният теоретик на новата поезия, обяснява нейните възжеления и същността на изкуството въобще по следния начин: *Изкуството е откровение на душата* (в книгата „По пътищата на душите“). Душата, обяснява по-нататък Пшибишевски, е нещо абсолютно, защото животът ѝ представлява съвкупност от непреходни елементи. Това са феномените на психиката, които „се стрелкат като сенки из вътрешния ни мир“. Всички тези психически феномени и техните преходи, които в повечето случаи не могат да бъдат уловени, а само предположени, целият този живот на душата в безчислените му проявления – предаването на всичко това в слово и звук е целта на поетическото изкуство, или по-точно: на *новото изкуство*. И тъй, това е първият общ принцип на новата поезия, на символизма: негов предмет е душата като нещо абсолютно във всичките ѝ проявления. А психически феномени са не само чувствата, афектите, условните и безусловните душевни трепети, но също така и преходите на чувствата, преди всичко мечтите, съновиденията, привиденията и откровенията на вътрешния глас, сенките и духовете, които навестяват душата: всичко това съставлява животът на душата, то е вътрешното преживяване. Следователно душевният феномен е вътрешно преживяване.

Като поезия на душевните феномени символизмът – а priori – извърща поглед от външния свят; впоследствие на това той – отново а priori – влиза в най-остро противоречие с онова изкуство (респ. с реализма), което черпи своите сокове от този външен свят, от света на външните феномени. Откъсването от действителността логично довежда до откъсване от реализма като художествен стремеж. По този начин символизмът ни се представя като *нова* поезия, която е олицетворение на една антиреалистична тенденция. А Пшибишевски, пък и не само той, категорично отрича, че изкуството, което се занимава с външния свят или с външния живот, може наистина да бъде изкуство: такова изкуство не създава вечни стойности; защото дори неговите елементи, феномените на външния свят, на реалността, не са вечни, а напълно преходни – вечни са само вътрешните, душевните феномени. Ето такива са разбиранията за изкуството, които срещаме в новата поезия; така символизмът разбира своята цел и своето призвание.

## II

Ако продължим психологическия анализ на символистическото творчество, ще се убедим, че всички тези психически феномени, които единствени трябва да бъдат елемент на изкуството, съвсем не са елементарни и прости. Напротив: те са една (Пшибишевски казва „нелогична“) смесица на феномени от най-различен вид. Така определението „преходи на чувствата“ добива и друго, по-особено значение: не преходи от едно чувство към друго, а (нелогично) сливане на различни (две, три, четири) чувства или гразнения, които съставят психическия феномен. Едно музикално гразнение не се възприема като музикално, а

може би като цвят, цветът от своя страна – като тон и т.н. Това е едно от най-забележителните свойства на символистическата психология. В прочутото стихотворение на Бодлер „Correspondances“ („Съответствия“) срещаме следния стих:

„Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“  
(мирис, цвят и звук си съответстват).

Тези гуми ни въвеждат в един голям проблем: след като звукът се възприема като цвят, а цветът като звук или мирис, това не е ли всъщност една прекомерно засилена, преувеличена *гразнимост*? Положително. За нас обаче е важно, че тази необикновено голяма гразнимост се явява първото главно свойство на модерната символистическа психология и намира израз в теории и творения на изкуството, които са предмет на литературно-историческо изследване. Историкът на културата дори твърди, че в тази гразнимост може да се открие основната черта на психологията на нашето време, най-характерните белези на цялото ни съвремие<sup>1</sup>. Все пак е пресилено да се приема за обща характеристика тази психологическа черта, намерила израз в нашето съвремие; защото наред с нея изкуството на нашата епоха познава и коренно противоположни психически открития, които нямат нищо общо с каквато и да било прекомерна гразнимост. Ако не съществуваша тези обикновени психологически явления, не бихме схващали символистическата гразнимост като нещо необикновено. Именно в сравнение с проявленията на една обикновена психология символистическата гразнимост добива характера на засилена, преувеличена гразнимост, която според някои мнения е *болестно* явление.

<sup>1</sup> Karl Lamprecht. „Die jüngste deutsche Vergangenheit“. Berlin, 1905. Bd. II, S. 253 ff.

### III

Нека обърнем внимание на популярната гума „декаданс“, с която често се бърка названието „символизъм“. Какво означава всъщност „décadence“? Упадък? Някогашното укорително значение на гумата в смисъл, че новата поезия представлявала упадък на поезията, днес вече няма стойност и затова не представлява интерес за нас. Но гумата „décadence“ има и второ, психологическо значение, което е първично и което тук ни интересува.

През 1884 г. излиза книгата „Jadis et Naguère“ („Някога и неотдавна“) от Пол Верлен. В нея се намира едно стихотворение (сонет) със заглавие „Langueur“ („Униние“), чийто начален стих гласи така:

„Je suis l'Empire à la fin de la Décadence.“<sup>1</sup>

(Аз съм империята в края на упадъка.)

Думата „décadence“ изведнъж получи известност<sup>2</sup>. Стана модерно човек да се нарича „декадент“, появи се и списание с такова име<sup>3</sup>. Какво има предвид Пол Верлен, употребявайки гумата „décadence“, и какво всъщност трябва да се разбира под нея? Отговорът не е особено труден: пълното отдаване на вътрешния душевен живот, на живота на душевните феномени, на живота на сънищата и привиденията без съмнение не е нищо друго освен упадък на действителния живот. Не би могло и да бъде иначе, след като поетът ни уверява, че вярва само на сънищата като на нещо единствено истинско, но не и на реалния живот (Еггар По). Да се отдадеш на един нов живот —

<sup>1</sup> Paul Verlaine. Ouvres complètes, v. I, p. 381.

<sup>2</sup> Срв. Rémy de Gourmont. Promenades littéraires, t. I, p. 191.

<sup>3</sup> „Le Décadent“, Paris, 1885, red. Anatole Baju.

това естествено означава да се откъснеш от живота, който познаваме като реален. Ето тъй трябва да се разбира декадансът – като упасък на външния свят, на действителността, на реалността.

Но нима при романтизма не откриваме нещо подобно? Нима това не е романтичeskото безделие? Романтикът също се отвръща от действителността, за да се пренесе във фантастични, бленувани страни. При това положение ние сме застанали на място, от което преходът от романтизъм към символизъм просто ни се напраща като възможност. Същото заключение може да се направи и от развитието на поетическите явления: Шарл Бодлер, смятан за баща на френския символизъм, произхожда от Виктор Юго, когото пък наследява чрез Теофил Готие. У Алфред де Вини често откриваме символистични елементи и може би имат право онези, които разглеждат френския символизъм като продължение на романтизма<sup>1</sup>. Новалис също е бил пример за подражание в символистическата философия на Метерлинк. А датчанинът Йенс Петер Якобсен, една истинска романтична натура, наред с „Нилс Люне“ пише и онези великолепни „Арабески“, които могат да се окачествят като чист символизъм. Ала това, което въпреки всичко отличава символизма от романтизма, е различният характер на виденията, които при символизма представляват продукти на преувеличена, необикновена гразнимост, и това от своя страна им придава ореола на свръхестествени преживявания.

По наше мнение в *идеята на декаданса* е заложена цялата психологическа мотивировка на новата поезия. По този начин могат да намерят обяснение всички творения, теории и възгледи на символизма. Но думата „*décadence*“ тук е употребена в смисъл „*Décadence*“ на реалността, на позитивната психология под влиянието на опиянението от мечти и привидения. Упасъкът

<sup>1</sup> Срв. André Barre. Le Symbolisme...

на чувството за реалност и пълното отдаване на душевния живот същевременно е и непосредствено отдаване на самия себе си, възлюбване в себе си, и по едно и също време представлява както подчертан *индивидуализъм*, така и *субективизъм*. Колкото и да се различават помежду си поетите символисти, при всеки от тях без изключение се наблюдава все този субективистичен, индивидуалистичен елемент в психологията им. Отдадени на самите себе си, заети само със себе си, влюбени в себе си, те не виждат външния, обективния свят. За реалиста външният свят е нещо съществуващо, той е действителност. Както казва Гомие – *Le monde visible existe* (видимият свят съществува). Субективистичният контрреалист въобще е неспособен да признае съществуването на реалността, на обективното по подобен начин. За него тя не съществува, защото се намира не в него самия, а извън него. Тя може да съществува и започва да съществува само *вътре в* него едва когато се превърне в отразен в самия него образ. Или пък субективното „Аз“ трябва да се намери отразено в нея, в обективността, да съзри приликата си в нея, както се казва в един стих на Верхарн:

„et je sais  
que c'est moi qui seule me rêve dans les choses“<sup>1</sup>  
(и знам, че само аз единствен се сънувам в нещата).

#### IV

Неспособност за непосредствено разбиране на реалността, притежанието ѝ само като огледален образ – това очевидно може да бъде продукт само на една прекомерна гразнимост, която е неспособна за

<sup>1</sup> Em. Verhaeren. Poèmes; nouvelle série (Les Débâcles), p. 101



непосредствено възприемане на модерния външен мир. Външният мир непрекъснато се възприема като вътрешен огледален образ, т.е. превръща се в душевен феномен и по такъв начин се схваща като *настроение*. Творчеството на един Зигбьорн Обстфелдер например не е нищо друго освен цяла галерия от настроения, които представляват вътрешна проекция на обективността. Един обективен предмет, един феномен на външния свят – дъждът, две лебедовобели рамене, косите, лъчът, една цигара, една гума, един звук, един отронен лист – събужда у Обстфелдер настроения, създава психически феномени, които биха могли да станат предмет на художествено претворяване. В съхраняването и пресъздаването на настроенията като душевни феномени се състои една от най-важните цели на новата поезия. Ала настроението не може да бъде пресъздадено непосредствено. Тук Стефан Маларме, който всъщност е баща на френския символизъм, формулира първия и най-важен закон на новата поезия: „Nommer une chose c'est supprimer les trois quarts d'elle; la suggérer – voici le rêve“.<sup>1</sup> („Да се назове едно нещо, означава да се премахнат три четвърти от него; да го внушиш – това е мечтата.“) *Внушението* е методът, който е най-присъщ на онова съвременно художествено направление, наричано нова символистическа поезия. Именно сугестивният метод често придава на новата поезия особени белези. Всичко в тази поезия, което ни се струва преувеличен (неразбираем) изказ, всъщност е само едно внушение и е възникнало заради внушението. Стихове като тези на Маларме: „Le blanc souci de notre toile“ („Бялата грижа на нашето платно“), или: „Vous mentez, ô fleur nue de mes levres“ („Издигаме се, о, цвете на моите устни“), или пък груг един от Виеле-Грифен:

<sup>1</sup> St. Mallarme. Divagations, Paris, 1897.

„Je suis ivre d'étés et d'automnes,  
De fleurs, de fruits et de vins“

(„Пиян съм от лета и есени, от цветя, плодове и вина“),

или от Стефан Георге:

„Auf einmal fühlt ich durch die Bitternisse  
Und alter Schatten schmerzliches Vermodern  
Das Glück in vollem Glanze mich umschweben.“

(„Изведнъж сред горчивините и болезненото тление на стари сенки почувствах как щастието ме обгръща с целия си блясък.“)

Или от Райнер Мария Рилке:

„Ich ahne die Winde, die kommen, und muß leben  
Während die Dinge unten sich noch nicht rühren,  
Die Türen schließen noch sanft und in den Kaminen ist Stille  
Die Fenster zittern noch nicht und der Staub ist schwer.“

(Предчувствам ветровете, които приближават, и трябва да живея, докато нещата там долу все още не помръдват, вратите се затварят все още внимателно, в камините царя тишина, прозорците все още не потръпват, а прахта межи.)

и т.н., и т.н. – бихме могли да приведем хиляди подобни примери, които не са нещо друго освен внушения. Във всеки случай онези места в тях, които ни изглеждат неясни, не зависят от логическия смисъл на израза, а от самия вид на пресъздаденото, от вида на психическите феномени, които – чрез мистичните „Correspondences“ – се намират по израза на Пшибишевски в „нелогична“ връзка помежду си. Заг тази мнима нелогичност обаче без съмнение се крие една хармонична планомерност, която прави от всичко една завършена цялост; но за да се разбере това, е нужна

*интуиция*. Интуицията внася хармония в първоначалния безпорядък на психическите феномени. Интуицията и внушението винаги присъстват в творчеството на поета символист.

Чрез мелодията, чрез *музиката на самото* внушението е по-силно и действено, отколкото обикновения смисъл на гумата. Стиховете на Рилке, цитирани по-горе, не са например нищо друго освен музика. Само музикалното внушение е достатъчно, за да пресъздаде и най-деликатните преходи на душевните феномени с цялата тяхна гразнимост. Нито едно друго средство освен музиката не може да възпроизведе психическите *нюанси*. В известното стихотворение на Пол Верлен „Art poétique“ се казва:

„De la musique avant toute chose!...  
...Car nous voulons la nuance encore,  
Pas de couleur, rien que la nuance...“<sup>1</sup>

(„Музика над всичко останало!... Защото гържим най-вече на нюанса; никакъв цвят – само нюанс!“)

Един поет символист някога бе казал: „Каква помощна демонстрация на новата поезия може да има от това ново „Art poétique“, което изисква от лирически стих музика и *музика преди всичко!*“ Няма съмнение: тук е вложена цялата „идея за декаданс“ с всичките ѝ разклонения. За лирика, за когото съществуват и имат стойност единствено явленията на преувеличената му гразнимост, музиката е всичко. Поетът, който е преди всичко субективист, който няма усет към обективните епически явления, е длъжен да превърне словото в музика за своите лирически намерения; защото той не трябва нито да разказва, нито да изобразява, а само да внушава.

<sup>1</sup> Œuvres complètes. Paris, 1900, v. I, p. 311.

Така неволно стигнахме до един важен – може би най-важния – възглед на новата литература: поезията на нашето време е преди всичко – или дори изключително – лирическа поезия. *Лирика* – защото възможността за епическо творчество днес е почти напълно изключена. А ако все пак тук-там се създаде някоя епическа творба, тя е чужда на времето и по тази причина никои не ѝ обръща внимание. Ярък пример за това е Карл Шпигелер. Нашето съвремие трябва да бъде наречено *епоха на лириката*, И тук, при превръщането на литературното творчество в лирика, виждаме да се проявява „идеята за декаданс“. Нашето време се е заело с голямо дело: с *лирическата преоценка* на всички поетически стойности от миналото. В това се състои делото на символизма: да създава лирика, която заедно с това да има амбицията да бъде и музика, лирика, която да има музикално въздействие. В тази лирическа тенденция на нашите дни намира израз и една друга тенденция: тенденцията към обединяване и сливане на изкуството на словото с изкуството на звуковете, на *поезията с музиката*. Символистите решават този проблем по начин, съвсем различен от Рихард Вагнер: за тях истинският съюз на поезия и музика е не операта, а лириката. Следователно не операта, а лириката е изкуството на бъдещето. В този смисъл лириката се явява не просто вид поетическо творчество, а ново изкуство, сплав от език и музика, музика и поезия едновременно. Ето това е символистическата поезия: лирика, ново изкуство – не литература, а изкуство – и в този смисъл финалът на Верленовото „L'Art poétique“ не е никакъв поетически виц, а напълно сериозна истина:

...Et tout le reste est littérature!  
 (...а всичко друго е литература!)

Много неща тук положително не прекрачват границите на силното желание: но тенденцията за обединяване на всички изкуства в едно ново изкуство, което трябва да бъде лириката, се разпростира и още по-нататък в това направление. Именно тук е заложено голямото въздействие на Стефан Маларме. За него Теодор дьо Вицева казва:

„Stéphan Mallarmé a rêvé d'une poésie ou seraient harmonieusement fondus les ordres les plus variés d'émotions et d'idées. A chacun des ses vers, pour ainsi dire, il s'efforcé d'attacher plusieurs sens superposés. Chacun de ses vers, dans son intention devait être à la fois une image plastique, l'expression d'une pensée, l'énoncé d'un sentiment et un symbole philosophique; il devait encore être une mélodie et aussi un fragment de la mélodie totale du poème; soumis avec cela aux règles de la prosodie la plus stricte, de manière à former un parfait ensemble, et comme la transfiguration artistique d'un état d'âme complet.“<sup>1</sup>

(Стефан Маларме мечтаеше за поезия, в която хармонично да бъдат разтопени чувства и идеи от най-различен порядък. Може да се каже, че той се опитваше да свърже всеки от своите стихове едновременно с по няколко значения. Всеки от неговите стихове съгласно замисъла му трябваше да бъде едновременно пластична картина, израз на мисъл, изява на чувство и философски символ; освен това трябваше да бъде и мелодия, а също и фрагмент от цялостната мелодия на стихотворението; и всичко това съобразено с правилата на най-стриктна прозодия, тъй че да образува свършен ансамбъл и да бъде своеобразно артистично превъплъщение на едно цялостно душевно състояние.)

Наистина желанието и осъществяването са две различни неща. За нас обаче е важна тенденцията, която

<sup>1</sup> Téodor de Wyzewa. Nos Maitres (Stéphane Mallarmé). Paris, 1895.

то представлява проявление на преувеличената чувствителност и е израсла на основата на мистичните „correspondences“ между „les couleurs, les parfums et les sons“: всичко да се слее в изкуство, всичко да се превърне в изкуство.

Никога, в никоя друга епоха този стремеж към изкуството, към художественото изобразяване не е бил така силен, както е в нашето съвремие. Стремежът към изкуството и към художественото изобразяване се превръща в тенденция, а тенденцията – във воля: *воля за изкуство*.

## VI

В наши дни тази воля за изкуство се разпростира не само върху изкуството, но и върху живота въобще. Тя също е проява на декаданса: субективизмът, който отвърща поглед от обективната реалност, се опитва да ни създаде нов свят, нови предмети, които трябва да представляват точно копие на психическите феномени – а това е светът на изкуството, един художествен свят, защото не съответства на природния свят и не е почерпан от него. Изкуството не е природна действителност, то е една по-висша действителност, една небесна, райска действителност, една художествена действителност. Ето такъв е смисълът на „Paradis Artificiels“ от Бодлер: тази по-висша действителност, която не е нищо повече от сън, за твореца все пак е действителност, тя дори е рай за него. Бодлер създава художествения си рай с *опиянение*. Човек би трябвало да се опие, казва той в една от своите „Petits poèmes en prose“<sup>1</sup>; няма значение от какво – от вино, от любов, от поезия.

<sup>1</sup> Œuvres complètes, vol. IV, p. 106.

Опиянението ни открива света на виденията, а виденията – това е красотата. А субективистът въздига красотата в култ. На нея, на красотата на виденията, трябва да се вярва. Трябва да се вярва на виденията и мечтите: to believe in dreams, както казва Едгар По, при това в една дълбоко реалистична епоха. *Видението*, казва той, всъщност е действителността, видението е животът, истинският живот. Животът – такъв, какъвто го живеем денем – представлява само външната страна, която е кошмар за душата; животът в съновидението представлява освобождаване от този кошмар. Трябва да се опиеме, казва Бодлер, трябва да се отгадете на едно привидение, ако не искате да бъдете погълнати от най-големия си враг – времето. Това е крайната философска концепция на декадентското отвръщане от действителността, от реалността. „Anywhere out of the world – това е мечтата, това е нейната крайна цел.

Мечтата, съновидението е може би единственото велико нещо, което съдържа в себе си цялата нова поезия и психология. Във всеки случай мечтата е копнеж, а копнежът – бавно разяждаща болест, въобще качество на слабия. Но за модерния поет мечтата не значи безсилие, а, напротив – тя е вечно движеща сила, стремеж, *воля*. Това е воля за превъзможване на реалността, за творчество, за постигане на по-висша реалност. Отново се повтаря същата антиреалистична тенденция, същата антиреалистична воля, която можем да доловим още в романтизма: преди всичко у Новалис, а също така у Байрон и Шели; но не и у френските романтици (изключение прави единствено Алфред де Вини), където романтизмът всъщност представлява неохотно, безволево бягство в света на идилията или в една отколешна, погинала вече действителност. Мечтата на нашето декадентско настояще се състои в създаването и раждането на една бъдеща действителност.

Всяка мечта, всички мечти са части от една по-голяма мистична мечта на времето, съдържаща в себе си всемогъщ стремеж, стремежа към безсмъртие; мечта, която е копнеж към вечното. Така в края на краищата новата символистическа поезия се оказва едно всеобхватно мистично движение. Мечта и копнеж по една безсмъртна вечност – това е философският смисъл в декаданса на реалността. Това е голямото дело, големият проблем, над който нашето съвремие работи и ще продължава да работи. Виждаме го в основите на цялата нова поезия, в основите на възгледите на всички онези философи, чиито имена гърмят из епохата – и Ницше, и Бергсон, и Метерлинк. Така цялата поредица от идеи, които се развиват от идеята за декаданс и от чувствителната психика на епохата, в последна сметка се вливат в тази мистична *мечта за вечност*. Всички отделни явления, всички отделни мисли, отделни идеи, отделни малки мечти, които съставят новата поезия, *новата лирика*, накрая се оказват само колони, които носят голямата *мечта* на епохата.

## VII

Виждаме, че като мистика новата поезия има нещо сходно с възгледите на средновековието. Задача на историците на културата е да ни посочи психоисторическите причини за това сходство. Едно обаче безспорно ни е ясно: декадансът не означава отмиране, отминаване на живота (то не е „fin de siècle“), а въздействие на вътрешните жизнени сили, полет на виталността. Ясно ни е и още нещо: декадансът и неговите художествени творения, т.е. новата поезия, не са продукт на нашето време, а са последица от продължително историческо и културно развитие. То-



ва развитие води началото си от средновековието и е издънка на християнството и на християнската църква, които съставят съдържанието на средновековието. Тъй да се каже, средновековието е създало преувеличената чувствителност на нашето съвремие. До тази мисъл ни доведе обстоятелството, че като изкуство на душевните „феномени и като мистичен възглед новата поезия на символизма е продуктът на северните народи (Германия, Дания, Фландрия, Англия, Северна Франция) и представлява културно явление, което е съвсем чуждо на латинския свят на Юга. Символизмът е, тъй да се каже, откровение на новата собствена душевна култура на германския Север. В противовес на него Югът обладава реалистичната култура, наследена от класицистичната древност – културата на Ренесанса.

Ренесанс и средновековие – това са две напълно различни епохи в развитието на културата. Първата от тях принадлежи на Италия, втората – на германските страни. Две различни култури: едната унаследена, другата – новосъздадена. Защото в самото си начало културата на средновековието е примитивна, тя е създадена от варвари, които са нямали и понятие от култура. Наистина тази култура не е могла да се развие до съвършенство, ала все пак е създала нещо вечно и го е завещала на следващите столетия: чувствителната душа на настоящето.

По произход тази душа е германска; тя е превъплъщение на душата на някогашните варвари, поселили се върху руините на римската древност. Но кой е преобразил тази душа? – *средновековието*. Това преобразяване на езическата душа, на езическия свят от изпърво реалистични в мистико-чувствителни съставлява голямото дело на средновековната християнска църква. Там – в храма, в манастира, в сумрачната готическа катедрала – преди десет столетия е била

затворена дивата душа на новите народи и езичникът е бил поставен лице в лице със страховитата картина на разпятието или на Страшния съд, облечен е бил в черни одеяния и — грабнат от къртежа на органа или потопен в безкрайната горест на църковните литании — е трябвало въпреки волевата си натура да коленичи пред бога, да мисли за вечния живот, да се измъчва със страха от смъртта, да се разкъсва между добро и зло, между добродетел и грях: и върху него се стоварват смътни предчувствия, страх от смъртта, която приема образа на чудовищен фантом, става олицетворение на вечния ужас. Символът на страшния скелет е творение на средновековието. Така църквата се превръща в лабиринт от мъчителни екстатични състояния, от въздигания и тъжни, безволни сгромолясвания, превръща се в голямо мъчение, в бавно страдание, което опъва нервите, осакатява мозъка и кара сърцето да спира.

Така по наше убеждение, от мъките и страданията на средновековието, през които са минали цели поколения, се ражда новата християнска душа — l'âme chrétienne, за която говори Пол Верлен, *преувеличената чувствителност*. Декадентската чувствителна душа е душа на средновековието: пламенна и тъжна, изпълнена с копнеж и мечти — мечти за безсмъртие, копнеж по вечност и покой.

Това дело на средновековието, на католическата църква, на християнството е било извършвано в продължение на четири-пет столетия. Но в края на средновековието в историята заема мястото си ново значително културно явление: *Ренесансът*. Това е възраждане, възкресяване на поиналата древна култура, което става с блясък и слава. Средновековието, средновековната душа отстъпва в сянка. Ренесансът се разпростира навсякъде — той се превръща в хумани-

зъм, в реформация, в псевдокласицизъм, в позитивизъм, в Просвещение. Средновековната гуша, средновековната култура изчезват. Ала не напълно, а само привидно. Те продължават да живеят в народа, който няма понятие от културата на учените, и този народ пее за себе си своите *народни песни* (през XVI, XVII и XVIII в.), които са така дълбоко проникновени, така мечтателно интимни, че някои от тях дори надхвърлят онава, което разбираме под романтика. Чувствителната мистична гуша на средновековието е жива. Докато Ренесансът развива новата си култура в продължение на три столетия, нордическо-германската гуша е останала в сянка, в безмълвие и мрак, но е жива и чака времето, когато отново ще превърне в мечта външния свят на действителността.

Това време идва на два етапа: най-напред след провала на великата революция, т.е. след рухването на рационалистичните и псевдокласицистичните идеали на XVIII в. — *тогава се ражда романтизатът*; и след това — след времето на отрицание на подновения във формата на материализъм или позитивизъм рационализъм на XIX в.: *тогава се ражда символизатът*.

Ние смятаме: в символизма се проявява *същата* гуша, същата преувеличена чувствителност, както и в средновековието. Емил Верхарн съзря този исторически факт с голяма интуиция:

„Mais l'âme humaine encore gothique...“

(Но човешката гуша още е готическа...)

При такова схващане романтизмът и символизмът на нашите дни също ни се представят в близко родство: те са два различни стадия от развитието на едно и също явление — създаването на нова християнска култура, коренно различна от културата на древността.

По такъв начин символизмът, новата поезия се оказва преди всичко решителен опонент на стойностите на старата култура, която сме наследили от класическата древност чрез посредничеството на Ренесанса: в сравнение с тази очевидно реалистична (или както обикновено се казва – позитивистична) култура, която обладаваме и днес, символизмът представлява продукт на една контрареалистична култура, на една контрареалистична тенденция. Затова той, символизмът, се противопоставя не само на старото реалистично изкуство, а и на старата култура и всички нейни стойности въобще. Символизмът има за цел преоценка на тези стойности, преоценка на всички стойности; такъв е смисълът на Ницшевата идея, че символизмът не е само отвързване от реалността, но и борба с всички реалистични стойности, с всички проявления на реалността. Тази борба откриваме у почти всички поети символисти, дори и у най-миролюбивите, като Маларме, Метерлинк, Якобсен и др., но някои особено отчетливо се изявяват като бойци. Трина от тях са големите борчески духове на нашето символистическо съвремие: Ницше, Верхарн и поетът, който е обект на настоящия труд – Рихард Демел.

## ГЛАВА ВТОРА

## ДЕМЕЛ. БОРБАТА ЗА ИЗБАВЛЕНИЕ

Nicht zum Guten, nicht zum Bösen  
 Wollen wir die Welt erlösen,  
 Nur zum Willen, der da schafft;  
 Dichterkraft ist Gotteskraft.

(Не искаме да избавяме света ни за добро,  
 ни за зло – а само заради волята,  
 която твори; силата на поета  
 е божествена сила.)

## I

Борческият дух на Демел изпъква ясно още в първата му стихосбирка, озаглавена „Избавления“. Борцът проличава още в самото заглавие. Какво трябва да бъде избавено? По какъв начин? Защо? – Тези и други програмни въпроси съставят съдържанието на цялата книга. Затова Артур Мьолер-Брук има право, когато казва, че още в първата книга на Демел е налице една ранна целеустременост.<sup>1</sup> Тя се състои в самосъзнанието на борца, на неспокойния дух. По-късно цялото неспокойно движение на мисли и чувства в творчеството на Демел се заменя с тишина и спокойствие; най-напред обаче поетът бе принуден да извоюва своето избавление. Между тези два творчески пункта – началото на борбата („Избавления“) и извоюваното успокоение („Красивият див свят“) – лежи цялото поетическо развитие на Рихард Демел. Борбата за избавление изпълва изцяло първия период от творчеството на Демел и по тази причина може да бъде наречен *период на борбата*.

<sup>1</sup> Arthur Moeller-Bruck: Richard Dehmel. Berlin und Leipzig, 1900, S. 21.

Самият Демел често е говорил за себе си и се е окачествявал като личност, „обединила в себе си най-много противоречия“. Във въведението на сборника с писма на Лилиенкрон, издадени от него, той изказва тази своя мисъл твърде настойчиво: може би немиците най-сетне ще разберат, че колкото повече противоречия обединява един натюрел, толкова по-чуждо е организиран той.<sup>1</sup>

Като се съгласява с това, и Емил Лудвиг се опитва да изведе целия „светозглед“ на Демел от това съюзяване или помирение на противоречията: „Защото Рихард Демел — казва Лудвиг — е човекът, у когото живеят в мирно съжителство грамаден брой противоречия. Кръв, в която напират дуализми, гух, зареден с антитези, сърце, разтърсвано от противоречия.“<sup>2</sup> Но помиряването на противоречията в себе си и обстоятелството, че се чувстваш притеснен и изпълнен от тях, са две различни неща. Наистина противоречията могат да съжителстват мирно в душата, но тогава те престават да бъдат противоречия. Помиряването на противоречията е цел за Демел, при това цел на бъдещето. Ранният Демел не примирява повечето от противоречията в себе си; той само ги обединява в себе си, изпълнен е от тях. Ако бе постъпил по друг начин, той не би бил борец, а и заглавието „Избавления“ не би имало значение за него; защото всяко избавление е едновременно и борба, и страдание.

У Демел *борбата за избавление* е лирическо дело. То не представлява разрешаване на проблемите, както смятаха някои, а е художествена необходимост. Наистина избавлението е проблем за Демел, но не той го

<sup>1</sup> Detlev v. Liliencron: Gesammelte Briefe, Berlin, 1912, Bd. I (Einleitung von Richard Dehmel), S. XIII.

<sup>2</sup> Emil Ludwig: R. Dehmel, Berlin, 1913, S. 9.

разрешава – този проблем се разрешава сам. С други думи, поетът се бори за избавлението; налице е само една борба, едно страстно разкъсване на душата, една екзалтация; едва след запознаването с тази борба – което е дело на читателя – може да бъде почерпано някакво философско познание, доколкото в основата на лирическата творба е заложена философска концепция; защото всяко лирическо произведение си има своя собствена философска концепция. Но то не може да представлява разрешение на някакъв проблем. Ако философската концепция на една лирическа творба е философски проблем, тази творба престава да бъде лирическа и се превръща в мъдрост, в мисловна поезия.

Лирическата борба у Демел е пълна с жар. Борецът Демел – това е поетът, който се хвърля във водовъртежа на противоречията и измъчва себе си с наслада, страдание и страст. Това е творческа необходимост – тя е изживяване, повод, подтик към художествено творчество.

Демел не е мислител, а преди всичко и изключително творец. А един творец, един поет преследва една-единствена цел – да изкаже, да изрази мислите си. Затова Демел изразява преживяванията на своята борба; той не дава отговор на „въпроси“ и „проблеми“. Борбата може да добие философско значение само докато всичките ѝ проявления са обединени около една интуитивно разбрана цел. При Демел – както и при всички останали борци на новата поезия, напр. Верхарн или Ницше – тази интуитивна цел е една и съща: избавлението. Това е онази интуитивна спасителна цел, която придава на творчеството на тези поети философско звучене. Така е и при Демел. Но не бива да се заблуждаваме и да възприемаме поезията му като философска или дори като мисловна. Самият Демел предупреждава читателите си за подобна опасност:

Vor allem such keinen „Grundgedanken“!  
sonst kommen deine Paar Sinne ins Wanken.  
*Will Ich dir meine Gedanken reichen,  
schreib ich Sprüche, Aufsätze und dergleichen,*  
Gedichte sind keine Abhandlungen;  
*meine Gedichte sind Seelenwandlungen.*  
Selbe vollziehen sich aus Gefühlen,  
die den ganzen Menschen aufwühlen.<sup>1</sup>

(Преди всичко не търси „основна мисъл“! В противен случай сетивата ти ще се разколебаят. Ако искам да ти погледна мислите си, аз пиша сентенции, съчинения и тям подобни. Стихотворенията не са научни студии; моите стихотворения са превъплъщения на душата. Те се състоят от чувства, които разтърсват човека изцяло.)

„Стиховете ми са превъплъщения на душата“: превъплъщения на душата — ето това е *борбата*; интуитивната цел, ръководната нишка на тези душевни превъплъщения — това е *избавлението*. Поетът изживява сам превъплъщенията на своята душа; но той ги изживява заради другите, заради ближните си, които са длъжни да го последват. С такова съзнание Демел пее и своята „Песен на песните“, която би трябвало да бъде поставена в началото на цялото му творчество:

Folgt dem Vater denn, ihr vielen,  
bis ihr oben über den schwülen  
Schluchten der Berge, durch die er muß,  
schimmern dürft!

In die Niederungen  
führ ich euch gezwungen,  
der ich mit dem Erdreich ringen muß.<sup>2</sup>

(Следвайте отца, о, безчислени лодже, додето придо-

<sup>1</sup> Werke, I, S. I.

<sup>2</sup> Werke, II, S. 184.



биете правото да сияете там горе, над задушните бездни на планините!

Аз, който трябва да се боря със земното царство, ви водя към низините.)

„Да се боря със земното царство“, т.е. да водя борба с реалността, с реалността в същия смисъл, който тази дума имаше за нас в предходната глава. Под реалност, или обективност, трябва да се разбира всичко онова, което не ни е подвластно, което не е собственост на душата, което е чуждо за нас или се намира извън нас: феномените на външния свят. Всяка част от реалността — човекът и човешките страсти, мъжът и жената, вселената и любовта — представлява за нашето време, а също и за Демел философски въпрос, проблем. За мислителя реалността не е нещо повече от някаква *идея* или сбор от идеи, противопоставени на неговата субективност, т.е. на субективната му виталност. Но за поета реалността е не идея, а само философско чувство или изобщо чувство, което е сетивно възприемаемо; така е и при Демел. От свързването на това външно сетивно чувство със *субективната виталност на поета*, т.е. с неговата чувствителна душа, с неговата чувствителност — възниква психическият феномен. Същност реалността може да представлява сбор от идеи и за поета — такива случаи се срещат както при Демел, така и при Верхарн, — но тези външни идеи се възприемат от една субективност не като витален разум, а от една субективност като витално чувство. Ето защо у него не срещаме философски образи и възгледи, а *психически феномени*, които за новата поезия са предмет на творческо възпроизвеждане. По такъв начин психическият феномен в основата си все пак не е безпроцесно явление — процес тук е самата реалност. Но тя изчезва като реалност и не е вече

обективна идея или обективно чувство, а субективен символ: *видение*, когато чувствителната виталност на поета възприема реалността като обективна картина, или *настроение*, когато реалността се възприема като обективно пластично чувство. Подреждането на видения и настроения едно го друго образува това, което ние обикновено наричаме *течта*. Така си представяме вътрешния, скрит ход на поетическите интуиции при Демел и изобщо при модерните поети символисти. Но същевременно става ясно, че за подобно преобразяване на реалността, за превръщането на обективното в субективно, на външните феномени в психически феномени е нужна преди всичко преувеличената чувствителност на поетическата виталност: тя е причина и необходимост<sup>1</sup>. Това е първата фаза, началото на всяко символистическо (антиреалистическо) творчество: изчезването на реалността като процес, декадансът, упадъкът на реалността. Това е истина, която лесно може да бъде открита при всеки отделен поет-символист.

Едва оттук започва онова, което Демел нарича „превъплъщения на душата“. Психическите феномени, които бродят като призраци из душата, могат естествено да бъдат от най-различен вид. При Демел – в първия период на неговата борба – те се явяват почти винаги като противопоставяне на субектив-

<sup>1</sup> В дисертацията си „Взаимовръзката на Демеловото изкуство и т.н.“ Курт Кунце направи опит да докаже, че Демел е представител на преувеличената чувствителност. Решението на тази задача той потърси с помощта на статистически изчисления и убедителни факти. Ние не си поставяме като специална задача доказването на Демеловата чувствителност, тя ще проличи съвсем непринудено от нашите наблюдения. Трябва обаче да отбележим, че думата „чувствителност“ има за нас значение, различно от това, което влага в нея Кунце; под нея ние разбираме не външната чувствителност на сетивата (това ние наричаме „гразни-мост“), а виталността, или както обикновено се казва – виталното чувство. По-сетне тази голяма разлика ще се прояви съвсем отчетливо.

ната му виталност и затова се превръщат в мъчение, в страдание, което потиска гушата и от което тя се мъчи да се освободи — да се „избави“ — чрез борба. Борбата се ражда от само себе си, единствено по силата на обстоятелството, че душевният феномен на твореца е едно видение, а видението — един плен, един кошмар. У Демел това е вътрешният процес на всяка негова философска концепция. Поне така го разбираме ние и разглеждаме творчеството на поета от тази позиция.

## II

### „ИЗБАВЛЕНИЯ“

В това отношение първата стихосбирка на Демел — „Избавления“, — която излиза през 1891 г., не ни предлага особено интересни неща. Тук в значителна степен преобладават разсъдъчните елементи, от които поетът по-сетне трябваше да се освобождава. Мъдростите, мисловната поезия или по-скоро мислите във форма на поезия съставляват основната част на тази книга. Както всеки голям творец по време на израстването си, така и Демел трябваше бавно да стигне до майсторството си, да го извоюва. За тази цел той трябваше да преодолее много творчески заблуди и да се откъсне от тях. В началото на поетическия си път Демел съвсем не беше творец в онзи смисъл, в който се опитахме да го представим по-горе. Може да се каже, че в първите си стъпки Демел е *реалист*, ако не и натуралист. Той е реалист както според тогавашната си форма, така и според съдържанието си, както в изживяванията си, така и в своите мисли и образи.

Виновна за това е епохата, в която поетът създава първите си творби. Началото на 90-те години

е времето, през което в Германия триумфира натурализмът. Това е времето на „Фрайе бюне“, на Хауптман и останалите, време, изпълнено с всевъзможни социални идеи и тенденции, време, заето с разрешаването на цял куп социални, позитивистични, реалистични проблеми и въпроси. Имената на Зола, Ибсен, Толстой, Достоевски гърмят из епохата. Епохата наистина е в състояние да упражни своето влияние върху всички, дори и върху най-силните и своеобразни таланти. Пръв пример за това е Детлев фон Лиленкрон, втори – Рихард Демел. Навред в „Избавления“ се чувства влиянието на натурализма. Творби като „Четвърта класа“ не възприемаме днес като нещо повече от обикновен натуралистичен разказ в стихове – но не и като поезия! – и в онази епоха могат да се изброят много подобни творения. Такива са например „Твърде тясно“, баладата „Един мъченик“ и др.

А това, което в „Избавления“ не е натуралистично копие на живота, е разсъдъчна програмна поезия. Тези стихотворения под формата на мъдри разсъждения намекуват отдалеч за бъдещия борец, ала напразно бихме търсили сред тях него самия. Защото нито в стихотворения като „Признание“:

Ich will ergründen alle Lust,  
so tief ich durften kann;  
ich will sie aus der ganzen Welt  
schöpfen, und stürb ich dran.

(Искам да опозная до дъно всяка наслада, каквато и бега да ми гонесе тя; искам да я извлека от целия свят, дори това да предизвика смъртта ми.)

нито в голямата „етическа кантата“, озаглавена „Съвършенство“, нито във „Вълшебния дух“, нито в безчислените разсъждения можем да доловим макар и една следа от лирическата борба; в тях има не само раз-

мисъл и възпяване, а почти всичко с изключение на поезия – да не говорим за новата поезия на символизма.

Ала дори и в това първо, още съвсем незряло, младежко и несамостоятелно произведение сред множеството натуралистични и проблемно-разсъдъчни стихотворения се срещат и немалко групи, в които Демел твърде отчетливо се изявява с бъдещото си поетическо своеобразие. Те прогласяват необуздания ясновидец и тълкувател на сънища, страстния патетик, пламенния автор на „Но любовта“ и „Превъплъщенията на Венера“, бореца, съставен от динамит, жарка кръв и огнена страст. Отначало това са няколко къси стихотворения по природни мотиви, картини, които ни карат да прегуажваме по-сетнешните *душежни ландшафти*, показващи Демел като необикновено силен поет. Такива са например „Дълбоко отдалеч“, „Вечерен глас“ или пък началото на „Самоти“ или „Планински псалом“:

Der Sturm hat seine Schlangen losgelassen,  
In langen Windungen zischt Gras und Rohr  
und keucht der See ans Land; die silberblassen  
zerwühlten Weiden seufzen laut empor.<sup>1</sup>

(Бурята пуска змиите си на свобода. Тревата и тръстиката съскат на дълги криволици, морето пъшка към сушата; сребристо-белите разчорлени върби издават шумна въздишка.)

<sup>1</sup> Werke, II, S. 109. В първоначалната редакция последните три стиха имат следния вид:

In langen Wogen rauschen Gras und Rohr,  
es zischt der See, die Weiden silberblassen  
zerwühlten Häupter seufzen laut empor.

(Тревата и тръстиката свистят на дълги талази, съска морето, върбите със сребристобели разчорлени глави издават шумна въздишка.)

и т.н. В тези и други подобни стихотворения реалистът Демел отстъпва на заген план и ние разпознаваме бъдещия психологик; това е поетът, който по такъв майсторски начин умее да прегаде един душевен феномен, едно настроение чрез картината на един (душевен) ландшафт. В този смисъл внушението се превръща по-сетне в едно от най-могъщите художествени средства, с които си служи Демел (особено в „Двама души“ и в „Красивият див свят“).

Но характерът на по-късния Демел може да се познае не само по сугестивните мотиви на ранното му творчество. Той проличава може би още по-ясно в голям брой други негови стихотворения, които наистина също не показват цялото му своеобразие и не са напълно свършени, но в тях живее пламтящата с декадентски пламък душа на поета на „Превъплъщенията на Венера“. В „Избавления“ фигурират дори няколко стихотворения, които по-късно биват включени като части от големия цикъл за Венера: „Целта на съня“ (Venus Excelsior), „Бурна благодат“, „Псалом сред облаците“ (Venus Urania), „Първо желание“ (Venus Primitiva) и някои други. В тези стихове проличава не само своеобразието на Демеловия характер – той намира своята вътрешна форма и своя ритъм. В „Първо желание“ срещаме стихове като:

Nein, länger duld' ich nicht dies blöde Sehnen,  
ich will nicht länger in verzücktem Harme  
die liebekranken Glieder nächstens dehnen;  
o komm du, Weib! – Weib! betteln meine Arme.  
O komm! noch fühlt dich zitternd jeder Sinn,  
vom heißen Duft berauscht aus deinem Kleide;  
noch wogt um mich, du Flammenkönigin,  
und glüht irr Aschenflor die Kupferseide.

Gieß aus in mich die Schale deiner Glut!<sup>1</sup>

(Не, повече не ще търпя това глупаво копнене, не искам вече да изпъвам нощем болните си от любов крайници, обзет от горестен шемет; ела, о, жена! – Жена! просят ръцете ми.

О, ела! Всяко сетиво все още те усеща и тръпне, опиянено от жаркото ухане на твоята греха; бакърночервена та коприна още се люшка край мен, огнена кралице!

Излей в мен блюдото на своята жар!

„Излей в мен блюдото на своята жар!“ – тези гуми са не само напълно в духа на Демел, с цялата негова пламенност, копнеж и страстна борба, а същевременно са първостепенно доказателство за възможностите му като художник и ритмик. Същото наблюдаваме и в „Бурна благодат“ (във второто издание на „Избавления“ то е озаглавено „Към небето“, а сега – Venus Urania):

Ja, du suchst uns,  
willst uns segnen,  
Du mit deiner Glockenstimme,  
willst empor zu unserm  
Strahlenherd, Strahlender Du!

Sehnst dich, hell in unser helles  
lichtfrohlockendes Glück zu blicken,  
du auch ein Lichtspröß,

<sup>1</sup> Werke, IV, S. 39. В първата редакция в стих 1 вместо „blöde“ (глупаво). стои „stümme“ (безмълвно), а вместо „betteln“ (просям) – „entbreit' ich...“ (разгръщам се). Пак там стихове 3-4 имат следния вид:

sieht wogend glühn, du Flammenkönigin,  
im Aschenflor um dich die Kupferseide.

(вижда да се люшка като сред пепелище и да пламти бакърночервената коприна, огнена кралице!)

Lucifer, Lichtschleudrer,  
weltbelebender Erschütterer – komm!<sup>1</sup>

(Да, ти ни търсиш, искаш да ни благословиш с камбанния си глас, искаш да се вземеш до нашето лъчисто огнище – ти, Сияйни! Копнееш да хвърлиш лъчезарен взор в лъчезарното ни, сияйно-ведро щастие, ти, рожбо на светлината, Луцифер, ти, който пръскаш светлина, ти, който разтърсваш и съживяваш света – ела!)

Пламенната гуша, която води борба сред привидения и призраци и търси символи за тях, е залегнала и в основата на баладите „Лето господне 1812“, „Покаянието“, „Отмъстителите“ и др. Ето например първата строфа на „Лето господне 1812“:

Über Rußlands Leichenwüstenei  
faltet noch die Nacht die blassen Hände;  
funkeläugig durch die weiße, weite,  
kalte Stille starrt die Nacht und lauscht.  
Schrill kommt ein Geläute.<sup>2</sup>

(Наг мъртвешката руска пустош ноцта все още сплита беди ръце; втрещена с искрящи очи в бялата, ширна, мразовитата тишина, ноцта слуша безмълвно. Долига пронизителен звън.)

Това е едно гигантско видение. Подобна фантастна пламенност властва и в първите две строфи на „Планински псалом“. В тях има нещо, което ни напомня за могъщо тъмнеещия ритъм на „Арфа“ или на „Песен на моя син“. Ала последвалите ги стихове, чак до последния

Empor, Gehirn! Hinab, Herz! Auf! Hinab!<sup>3</sup>  
(Напрег, разум! Назаг, сърце! Напрег! Назаг!),

<sup>1</sup> Werke, IV, S. 54.

<sup>2</sup> Werke, II, S. 156.

<sup>3</sup> Първата редакция на този стих гласи:

Empor, mein Geist! Hinab, mein Herz – hinab!  
(Напрег, мой дух! Назаг, мое сърце – назаг!)



който не само е „немелодичен“ и „бароков“, както казва Емил Лугвиз, а и изобщо не съдържа нищо Демеловско, без съмнение се отклоняват от това русло, което в „Избавления“ се случва нерядко; дори между първата част и следващата отсъства вътрешна връзка.

Във всеки случай онова, което в „Избавления“ може да се оцени като чуждо влияние и несъвършено своеобразие, като начало, загатване и обещание, в много отношения достига пълно съвършенство във втората книга на Демел – „Но любовта“.

### III

#### „НО ЛЮБОВТА“

„Но любовта е вече напълно символистично произведение. Тук вече липсват реалистичното изображение и реалистичното мислене (или ако ги има, те присъстват само като остатъци). Стихотворенията от рода на „Четвърта класа“ (напр. „Твърде тясно“) са малко и се губят в огненото море на останалите. Заедно с това всички образци на мисловната лирика са изчезнали почти напълно и тяхното съществуване е загубило значението си. За сметка на това цялата книга е изпълнена и завладяна от едно силно съзнание, от една сериозна, ясно разбрана тенденция. Ръководно начало и цел тук не е вече прехласването по участта на бедните люде или разрешаването на социално-етични проблеми, а преди всичко изкуството; наред с това изява намира и личността на автора, своеобразната му натура, целият му характер, независим и изпълнен със самочувствие. В тази книга борецът Демел се изстъпва пред нас с всички свои възгледения и страсти:

Steig auf, steig auf mit deinen Leidenschaften!  
(Възemi се, възemi се със своите страсти!)

„Но любовта“ е произведение чисто лирическо, при това в най-добрия смисъл на тази дума. Като такава то напълно се противопоставя на епохата, в която е възникнало – през 1893 г., – т.е., когато натурализмът е все още пълновластен господар. Но този факт не придава на книгата особено голямо литературно-историческо значение, т.е. значението на водещо, проправящо нови пътища произведение манифест. „Но любовта“ изразява по най-ярък и силен начин голямата тенденция на новото време: *лирическа преоценка на поетическите стойности*. Последното включва в себе си и една втора тенденция: превъзможването на натурализма. „Но любовта“ беше, тъй да се каже, апендът срещу натурализма, срещу реализма въобще. Ето откъс от „Христос твореца“:

Und steigend wandelnd, aus den Purpurzellen,  
in warmer Nacktheit leuchtend Leib an Leib,  
folgt Paar auf Paar ihm von den Marmorschwellen,  
stolz, seligstolz, umschlungen Mann und Weib.  
Von ihren Stirnen, von den lichtbetauten  
sorglosen Lippen weicht ein Bann und flieht,  
der weite Saal erklingt von Menschenlauten,  
es schwebt ein Lied.

Es schwebt und klingt: „So wandeln wir in Klarheit  
und wissen aller Sehnsucht Sinn und Ziel;  
in unsrer Schönheit haben wir die Wahrheit,  
zur Freude reif und frei zum kühnen Spiel!“

So schwebt das Lied...!<sup>1</sup>

(И възнесли се от пурпурните клетки, с тела, блеснали в монла голота, двойка след двойка го следват по мраморните пра-

<sup>1</sup> Werke, II, S. 169.

гове, горди, блажени, притиснати един към друг мъже и жени. От челата им, от оросените с блясък безгрижни устни струи странно привличане; просторната зала звънти от човешки звуци, носи се песен.

Носи се и звучи: „Вървим просветлени и знаем смисъла и целта на всеки копнеж; в красотата си носим истината, узрели за радост и волни за гръзка игра!“ Така се носи песента...)

Колко голямо е било за времето си значението на автора на „Но любовта“, свидетелстват гумите на Макс Даумендай, който съзира в „Христос твореца“ следния смисъл: Вярвай, о, невернико, в могъществото на изкуството, което може да съществува и в това време на външна показност!<sup>1</sup> Такова значение не бе отредено на нито един друг поет от онази епоха: Стефан Георге беше далечен отшелник, а други двама, появили се едновременно с Демел лирици – Густав Фалке и Карл Бусе – не можеха да оставят диря с еkleктичната си лирика, която не е нещо повече от връщане – през Лиуенкрон – към лириката на следгьотевската епоха (Хайне, Мъорике, Ленау, Щорм). На еkleктизма в поезията никога не може да бъде отредено водещо значение. Старите сгради подлежат на срутване само от едно ново, феноменално своеобразие – само то може да посочи нови хоризонти, да бъде фанфар и знаме.

В „Но любовта“ пред нас по най-пълен начин се разгръща художественото и психическото своеобразие на Демел. Цялата книга е изпълнена в злато и пурпур; всичко в нея гори и пламти. Животворният ѝ, одухотворителен импулс се състои в неистовата развоеност на автора, която всъщност представлява вълнение или дори въодушевление. Всичко се стреми

<sup>1</sup> Max Dauthendey Gedankengut aus meinen Wanderjahren. München, 1913, Bd. I, S. 139 ff.

непрекъснато напред, всичко е концентрирано – и едновременно с това всичко се откъсва едно от друго. *Чувствителността*, чувствителната душевност е силата, която твори в „Но любовта“. Не бива да предизвиква учудване твърдението ни, че тази книга в основата си е декагентска. И тук горната гума е употребена в предишния си смисъл: декаданс на реалността, който е залегнал дълбоко в цялата книга. Декагентска е пламенната раздвоеност, декагентски са жарките черно-кърваво-пъстри цветове, декагентски е мистичният копнеж, декагентска е наситената с видения атмосфера, декагентска е най-сетне и голямата преувеличена чувствителност, която властва в книгата: и всичко това представлява субективистично възгледване в собствената индивидуалност, представлява блестящ *индивидуализъм*. В годините след това индивидуализмът от „Но любовта“ непрекъснато ще се засилва. В „Песен на моя син“ той ще се излее в мощни ритми:

Horch, wie der knospige Wipfelsaum  
 sich sträubt, sich beugt von Baum zu Baum;  
 mein Sohn, in deinem Wiegentraum  
 zornlacht der Sturm – hör zu, hör zu!  
 Er hat sich nie vor Furcht gebeugt!  
 horch, wie er durch die Kronen keucht:  
 sei Du! sei Du!<sup>1</sup>

(Чуй как напълпилите гранки на дървесната корона се изопват, как се свеждат от дърво към дърво; сине мой, сред люлчиния ти сън гневно се смее ураганът – вслушай се, вслушай се! Той никога не се е превивал от страх! Чуй го как стене във върхарите: Бъди! Бъди!)

<sup>1</sup> Werke, II, S. 106.

## „ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯТА НА ВЕНЕРА“

398

Geo Milev. Том III

Когато говорим за „Но любовта“, имаме предвид най-вече „Превъплъщенията на Венера“, излезли като венец от двадесет стихотворения в първото издание на тази книга (1893). По-сетне този венец постепенно се допълва от други стихотворения (Venus Regina, Mystika, Metaphysika в „Листи от живота“, 1895; Venus Occulta и Consolatrix в „Жена и свят“, 1896, и т.н.) – а цяло десетилетие след това поетът прави опит да обедини отделните стихотворения в „еротична рапсодия“, като ги постави в нещо като рамки или „антракти“; но това беше съвсем ненужно, тъй като тези „антракти“ не са нищо особено; а освен това книгата още от самото начало представляваше завършено, голямо лирическо произведение, една „еротична рапсодия“. „Превъплъщенията на Венера“ навярно е най-характерната и най-голямата творба на Демел, неговото *главно произведение*. Според своето значение и мощ именно „Превъплъщенията на Венера“, а не „Двама души“ е главната творба на Демел. Именно тя определя и голямото значение на „Но любовта“. В нея са събрани всички характерни черти на Демеловото своеобразие по време на първия етап от борбата му. Всичко, което казваме за „Но любовта“ или за „Превъплъщенията на Венера“, не губи значението си и за следващите произведения на Демел – „Листи от живота“, „Жена и свят“, „Двама души“, – ала винаги с изключенията, които посочихме още при „Избавления“: философските, разсъдъчните и т.н. стихотворения. Такива могат да се намерят и в „Превъплъщенията“, както и в останалите произведения на Демел, но тях спокойно можем да оставим без внимание. Те не са характерни за Демел, понеже не са лирика, не са лирически откровения на декадентско-чувствителната му душа.

## IV

Декадансът може да се установи най-напред в склонността към преувеличени психогразнения. Подобно нещо наблюдаваме във всички произведения на Демел, които следват подир „Но любовта“. По този въпрос разполагаме и с изследването на Курт Кунце<sup>1</sup>, който се стреми да докаже Демеловата чувствителност не чрез критически анализ на произведенията му, а, тъй да се каже, чрез технико-статистически средства. Кунце се надявал да реши тази задача посредством броя на оптичните, акустичните и гр. гразнения, а така също чрез техния вид. Този нов метод, според който гумите се броят, сортират и от всичко това се правят изводи, макар че в дадения случай не се оказа безплоден, ни се струва не малко, а *твърде много* нелитературен и изобщо твърде непригоден за литературни или естетически цели. Това е експеримент, който крие в себе си нещо старомодно; това е опит да се въведе в литературната история материалистично-биологическият *експеримент* на XIX в. Но този метод е остарял и не довежда до нещо повече от установяването на мъртвите факти. Ние сме на мнение, че както в литературните, така и във всички изследвания в областта на духовната култура блужденията на една субективна преценка по никакъв начин не могат да се избегнат — затова е безполезно да се търси някакъв непогрешим метод. В противен случай всяко духовно творчество би било безсмислено.

Както вече бе подчертано, преувеличената чувствителност е най-първата психическа проява в „Но любовта“ и изобщо в цялото творчество на Демел, откровение на една „декадентска“ психология; декаден-

---

<sup>1</sup> Том 26 на „Beiträge zur Kultur und Universalgeschichte“. Herausgegeben von K. Lamprecht, Leipzig, R. Voigtländers (gucерmaиия), Verlag, 1913.

тска или – изразено по друг начин – трескава, болестна. „Болестна“ или във всеки случай необикновена, преувеличена, предвзета е склонността към чувствителното, пламенното цветово внушение. Всеки Демелов образ – в почти всичките му творби – представлява видение, изрисувано с пъстри или дори само с черни бои на ален или огненозлатен фон. Всичко е наситено с жар, дори и мракът, всичко е лъчисто, демонично, призрачно. На първо място това се отнася до „Превъплъщенията на Венера“:

Niemals sah ich die Nacht beglänzter!  
(Никога не съм виждал нощта по-осияна!)

Или, ако искаме да приведем още един пример, до забележителното с ясновидското си съдържание „Трагично видение“:

Da trat, von grühendem Horizont heranwachsend  
ein fremder Mann vor dieses Volk;  
der hob den Zeigefinger ihnen dar.  
Aus der gereckten zitternden Spitze quoll  
ein großer Tropfen Blut, quoll, hing und fiel,  
fiel in den Sand...<sup>1</sup>

(Тогава откъм пламналия хоризонт се появи един непознат мъж и застана пред този народ; той вдигна показалец към тях. От протегнатия му треперлив връх бликна голяма капка кръв, бликна, увисна и падна, падна в пясъка...)

или пък до разкошните гушевно-пластични картини в „Христос твореца“:

Die schlanke Alabastersäulen leuchten,  
vom Saum der hohen Purpurkuppel hängen

<sup>1</sup> Werke, II, S. 136.

und breiten weit ihr silbern Licht herab  
im Doppelkreis die großen weißen Ampeln.  
Die roten Nischen bergen zarte Schatten  
und spiegeln sich im blanken Pfeilerwerk.  
Es ist ganz still... <sup>1</sup>

(Стройните алабастрови колони блестят, големите бели лампади провисват от високия пурпурен купол и разстилат в широк двоен кръг сребърната си светлина. Алениите ниши крият нежни сенки и се отразяват в стройните стълбове. Цари пълна тишина...)

Всичко това напомня за наситената с жар и пламък картина на френския художник *Гастон ла Туше*. В нейните червени, зелени, сини цветове винаги присъства примес от пламтящо злато. В това отношение особено заслужават да бъдат изтъкнати *Venus Mors*, *Venus Mystica*, *Venus Noto*, сетне „Моята наздравуца“ и гр. Причината за тези жарки, пъстри бои се крие, тъй да се каже, в ясновидско-демоничната натура на автора. Във всеки случай при Демел цветовете като изживяване са с изключително чувствителна пъстроота. В основата си тази пъстроота е толкова декадентска, колкото и бледите бои на едн Метерлинк или Самен; защото и тя е продукт на една необикновено чувствителна психика. По това Демел твърде много прилича на двама други големи поети: Бодлер и Верхарн. Цялата творба на Верхарн „*La Révolte*“ („Бунтът“) или пък „*Les meules qui brûlent*“ („Пламналите копи“) и редица други също представляват – подобно на „Моята наздравуца“ и „Трагично видение“ – гигантски призрачни картини, наситени с черен цвят и огнена жарава. „Бунтът“ например не е нищо друго освен жарава на черен фон:

<sup>1</sup> Werke, II, S. 167.



Voici des dockes et des maisons qui brûlent,  
 En façades de sang, sur le fond noir du crépuscule;  
 L'eau de cannaux en réfléchit des fumantes splendeurs,  
 De haut en bas, jusqu'en ses profondeurs;  
 Des énormes tours obliquement dorées  
 Barrent la ville au loin d'ombres démesurées...<sup>1</sup>

(Ето че складове и къщи горят с фасади от кръв върху черния фон на залеза; водата на каналите отразява димящата им прелест, от горе до долу, чак до своите дълбини; огромни кули, полегато позлатени, презграждат града в далечината с неизмерими сенки...)

А в „Моята наздравица“ се казва:

Seht, wie rot die Sonne lacht,  
 die dort in ihrem Blut ersäuft;  
 Glas hoch, singt! –  
 Noch eine Stunde dann ist Nacht.  
 Im blaßen Stromfall ruckt und blinzl  
 ein Geglüh:  
 der rote Mond ist aufgewacht,  
 da kuckt er übern Berg und grinst:  
 Sonne, hüh!<sup>2</sup>

(Вижте как алено се смее слънцето, което се дави там в кръвта си; вдигайте чаши, пейте! Още час, и ще настъпи нощта. Сред бледата светлина потрепва някаква жарава: червената луна се е събудила, наднича иззад хълма и се хили: хе-хе, слънце!)

По своето предпочитание към пъстри, пламтящи с тъмен блясък цветове Демел би могъл да бъде сравнен и с един голям немски съвременен творец: худож-

<sup>1</sup> Œuvres d'Emile Verhaeren, vol. II (Les Villes tentaculaires), Paris, 1913, p. 171.

<sup>2</sup> Werke, II, S. 65.

ника *Франц фон Щук*. Всичко в картините на Щук е пъстро и пламти на тъмен фон. Разбира се, пъстротата у Щук е съвсем различна от пъстротата у един Бюклин — причина за блясъка на цветовете на последния е слънцето, а на тези на Щук — огънят и парата. Подобно сравнение в областта на поезията може да се направи между Демел и Лиуенкрон. Демел е огнено-пъстр като Щук. В цветовото изживяване и гвамата творци са в еднаква степен декаденти. Нима някой е склонен да смята, че цветовете на Щук не извираат от гушата, че не са душевни феномени, видения и сънища, че пъстротата им е по-малко душевна, по-малко декадентска от нюансираното сиво-бяло на един Йожен Карьер? Същото може да се каже и за Демел.

Но ако Демел беше еднообразно пъстр, той не би бил представител на преувеличената чувствителност.

Ако Демеловата чувствителност беше еднообразна, тя не би представлявала нищо повече от онова, което се бе опитал да докаже в книгата си Курт Кунце: нищо повече от едно „интензивирание на възприятието“<sup>1</sup>. Ние не говорим за интензивни възприятия, както и изобщо за *възприятия*, за сила на възприятието, за възприемателна способност и т.н. Говорим за цветове и цветови комбинации като душевни феномени, т.е. като вътрешни *изживявания*. Цветовете, както и предметите у Демел и в цялата нова поезия никога не са непосредствено пресъздаване на явления от действителността, а във висша степен опосредствани душевни изживявания: те са феномени. Затова тези феномени не са прости и поначало едностранчиви като феномените на действителността, а се явяват в една силно чувствителна и променлива преп-

<sup>1</sup> Kurt Kunze, a. a. O., S. 42 ff.

летеност. Необикновената, неприсъща на действителността, нереалистична пъстро̀та бива последвана от необикновено бледи и безизразни цветове, които я насищат, и в това може да се установи една още по-голяма, напълно декагентска антиреалистична чувствителност. Да, всичко това е необикновено, декагентско, „болестно“. Такъв пример ни предлага величественото „Venus Occulta“:

Diese tote Stadt ist Babel,  
und ihr blasser Dampf umspinn  
eine tausendjährige tote Fabel.

Alle Farben sind ertrunken.  
Nur auf deinem schwarzen Haare  
flimmern noch die Purpurfunken  
deines Hutes aus Paris,  
rot wie unsre Lippenpaare;  
und mein blauer Wettermantel raschelt.<sup>1</sup>

(Този мъртъв град е Вавилон и блегата му пара обгръща една хилядолетна мъртва легенда. Всички цветове са угавени. Само върху твоите черни коси още блещукат пурпурните искри от парижката ти шапка, червени като нашите два чифта устни; а моят син шлифер шумоли.)

Всичко това е преувеличено, намира се извън границите на нормалното, неестествено е – следователно то е декагентско, антиреалистично. Но то не е непременно и „болестно“. То е неестествено единствено по отношение на реалността, която в този случай се приема за нещо нормално. По такъв начин новата поезия, новото изкуство се явява преди всичко противопоставяне на реалността, на естественото. Очевидно съ-

<sup>1</sup> Werke, IV, S. 99.

щото можем да различим и в поезията на Демел: голямата антиреалистична тенденция на новото време. Естеството е естествено, реалността е реалистична; изкуството обаче никога не желае да бъде и не може да бъде естествено и реалистично. Такова е стремлението, такава е ориентацията на цялата нова поезия. Всеки естествен цвят бива превърнат от преувеличената, чувствителна психика в неестествен, в още по-тъпър, по-избледнял или по-пламтящ цвят, в художествено изживяване, в душевен феномен. А душевните феномени не са външни елементи, не са реалност. Ето това е упадъкът, декадансът на реалността. Нима и Рихард Демел не може да бъде наречен декадент, сиреч антиреалист? Може, но само в този смисъл: и тъкмо в това се състои неговото значение. Защото да станеш неестествен, означава да повишиш художествената си стойност; упадъкът на реалността означава *възвисяване на изкуството*.

Непрекъснатата смяна на душевни феномени съставя „живота на душата“, съставя изживяването. Демеловите феномени обикновено са *видения*, те са демонични образи и заедно с това – символи. Почти всеки от поетичните му образи е видение. Поезията на Рихард Демел е поезия на виденията. Емил Лудвиг с право казва: „Би трябвало да го назовем най-великия ясновидец на неговото столетие.“<sup>1</sup> Нашето съвремие познава и друг един голям ясновидец – Франц фон Щук. И още един – ранния Верхарн. При тези творци виденията се отличават с особена мощ – защото те са самият живот, те са изживяването в цялата му романтична същина. Виденията безусловно изключват каквото и да било реализъм. Душевните феномени не подлежат на реалистично създаване, защо-

<sup>1</sup> Emil Ludwig: R. Dehmel, a. a. O., S. 29.

то става дума за създаване, а не за пресъздаване, за копиране на външните явления. Подчертаваме: Демел ясновидецът, пламенният борец, чието главно оръжие е видението, е *контрареалист* и затова е безсмислено да бъде наричан реалист, както постъпва Артур Мюлер Брук<sup>1</sup>.

Ясновидецът Демел, борецът с главно оръжие видението намира най-силна изява в основното си произведение – „Превъплъщенията на Венера“. Цялата творба представлява огромно видение, цял свят от видения. В стихотворението „Нощна стража на един пророк на любовта“ поетът сега сам в едно мазе (това е алегория – има се предвид реалността) сред изпълнената с видения нощ. Началото звучи така:

Niemals sah ich die Nacht beglänzter!  
Diamantisch reizen die Fernen.  
Durch mein staubiges Kellerfenster  
schielt der Schein der Gaslaternen,

Schielt auf meine frierenden Hände,  
und mich quälen Wollustbilder.  
Grau sind diese nachkten Wände;  
doch sie flimmern...<sup>2</sup>

(Никога не съм виждал нощта по-осияна! Далечините приличат гуамантно. През пращното прозорче на моето мазе надзърта лъчът на газовия фенер, надзърта към зъзнеците ми ръце; измъчват ме сладострастни видения. Сиви са тези голи стени, но въпреки това блестят...)

И ето че през опиянения пророчески взор на поета започва шествието на виденията: Вечната Венера... Venus Andyomene... Primitiva... Pandemos... Socia...

<sup>1</sup> A. Moeller Bruck: R. Dehmel, S. 44.

<sup>2</sup> Werke, IV, S. 33.

Excelsior... и т.н. Такава е голямата структурна концепция на стихотворенията за Венера. Виденията сякаш се нахвърлят върху поета. Напагат го сенки, духове и демони, той се бори с тях и нерядко възкликва:

Weicht, ihr Schatten! – Wie sie zucken,  
wie die Fensterhöhlen drohn!  
...Die Laternen flackern greler,  
jäh erlosch das letzte Fenster;  
jeder Stern erscheint noch heller –  
niemals sah ich die Nacht beglänzter!<sup>1</sup>

(Махнете се, сенку! – Как трепкам, как грънчат прозоречните кухни!... Фенерите светят по-ярко, внезапно угасва и последният прозорец; всяка звезда изглежда още по-светла – никога не съм виждал нощта по-осияна!)

Това е нощ, която поетът прекарва „неспокойно в компанията на духовете“.

Всичко, което притежава Демел – жар, пламенност, страст, копнеж, демоничност, – се излива в опиянения, екзалтиран свят на виденията, свързани с Венера. Всичко в тях представлява една преувеличеност, която напълно и всемошно завладява душата, за да я тикне в жаравата на видението. Тук Демел се проявява като мозъц ритмик и действен пророк на лирическата преоценка на немската поезия.

## V

*Видението* при Демел е едновременно и форма, и съдържание. Като форма то представлява един *символичен образ*, един *символ*; като съдържание то е *сън*. Всъщност произходът на Демел ясновидеца, апокалип-

<sup>1</sup> Werke, IV, S. 44.

тичния пророк, и на Демел сомнамбула, тълкувателя на сънища, е един и същ. И двамата се кроят дълбоко вътре в себе си, дълбоко в своята чувствително-преувеличена виталност, в една и съща чувствителна душевност, която е свързана с привиденията и не желае да бъде реалистична. У Демел ясновидецът и тълкувателят на сънища – което всеки път е приблизително едно и също – съставляват бореца, оформил се в цял творчески период (1893–1903), който пожелахме да назовем „период на борбата за избавление“. Тази борба за избавление е борба с виденията, които са преувеличена, мечтана проекция на действителността, но не и самата действителност. Така борбата на Демел е борба насън. Но сънят е и копнеж. А всеки копнеж, всичко, което живее в копнеж, представлява частица от големия копнеж на нашето съвремие: копнежа за избавление. Копнежът, сиреч сънят, виденията, картините, образите и символите по време на сън, и борбата за избавление са едно и също нещо. И борбата е копнеж за избавление. Избавлението е цел на борбата на Демел, то е вечност.

Това е цялата философска концепция, заложена в основата на цялото творчество на Демел. В цялата си съвкупност тя се проявява най-напред в „Превъплъщенията на Венера“, които и в това отношение следва да бъдат разглеждани като главно произведение. Носен на шеметните крила на сънищата, узнетяван от огнени видения, поетът гори в пламенния си копнеж и бавно си проправя път, през големи мъки и блуждения, към жагуваното избавление на душата. Такова е и творчеството на Ницше, както и това на Верхарн. За Демел избавлението е същото, което е „отвъдният бряг“ за Заратустра, то има същия смисъл, както и „преодоляването на човека“ и създаването на свръхчовека, проповядвано от *Ницше*.

Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!<sup>1</sup>  
(Защото те обичам, о, вечност!)

А Верхарн, поетът, който – разтърсван от вътрешна болка – водеше борба с реалността и с цялата реалистична култура, който сам се наричаше „l'halluciné de la forêt des ombres“ („халюциниращият от леса на числата“), човекът, който отчаяно търсеше да познае Господа, казва:

Lassé de mots lassé de livres,  
Je cherche au fond de ma fierté  
L'acte qui sauve et qui délivre.<sup>2</sup>

(Уморен от думи, уморен от книги, аз търся в гъното на гордостта си действието, което спасява и освобождава.)

Борбата за избавление у Демел е и страдание, болка, мъчение, но виталността на поета винаги остава твърде силна, за да съумее да превърне мъките в *екстаз*. У Демел екстазът е всичко: копнеж, пламенност, мечтане. Цялото творчество на Демел представлява един непрекъснат екстаз. Но в началния период – в периода на „Превъплъщенията на Венера“ – този екстаз е толкова необуздан и пламенен, че почти винаги се превръща в екзалтация. По такъв начин борбата за избавление се превръща в бяс по избавлението или – според Демеловите думи по отношение на Ницше – в „бяс по спасението“. Този бяс присъства в почти всички „превъплъщения“ на Венера – Venus Primitiva, Occulta, Sapiens, Fantasia, Regina, Homo, Consolatrix, Heroica и др. Според нас в екстаза, в екзалтацията се съдържа същото убеждение, за което вече споменахме и което тук отново ще повторим:

<sup>1</sup> Nietzsche: Gedichte (Dionysos-Dithyramben), S. 163.

<sup>2</sup> Emile Verhaeren: Œuvres, t. II, Paris, 1913, p. 339 (Les visages de la Vie.)



лирикът Демел *не е* реалист, напротив – той е изявен *контрареалист*. Защото изживяването при него не е външно изживяване, а видение, мечта, екстаз. Всичко това е живот за него, то е самият негов живот:

Nein, nicht Traum! nein: mein süßer  
Schreck ist Leben!<sup>1</sup>

(Не, не е сън! Сладостната ми уплаха е живот!)

Видението, сънят престават да бъдат нещо видяно и се превръщат в екстаз; той напълно завладява поета, става едно цяло, творецът живее в него, живее в съня, който за него вече е престанал да бъде сън, а се е превърнал в *истина*, в истински *живот*. Такова философско убеждение може изцяло да бъде извлечено от „Venus Regina“. Поетът сънува и знае, че сънува; онава, което той вижда – мъртвата княгиня, саркофага с металната гравюра „Regina Sempiterna Mortua е само сън, заблуда, и той го знае; „не, аз не сънувам!“, възкликва поетът, всичко това е истина; ала едно реалистическо съзнание не го напуща: „а може би все пак сънувам?“ Той съзира всичко пред себе си като видение, като сън: мъртвата княгиня, плачещия княз. Сън ли е това? Или може би истина? – Не:

ich träume nicht: Ich selbst, Ich bin der Fürst.  
(аз не сънувам: самият аз съм князът).

Не: Накрая поетът се слива със съня си, превръща се в екстаз и крещи:

Nein, nicht Traum! nein: mein süßer Schreck ist Leben!  
(Не, не е сън! Не: сладостната ми уплаха е живот!)

<sup>1</sup> Werke, IV, S. 119. (Venus Regina).

Именно това определихме в предходната глава като една от най-характерните особености на новата поезия на символизма: пълното отгаване на съня като на истинска действителност, като на действителен живот, истина – истина, защото е красива. „В красотата си носим истината“<sup>1</sup>, пеят сънните образи, събудени от „Христос творец“.

Сънят и видението представляват екстаз; а екстазът е *опиянение*. Какво представлява за Демел опиянението? Въземане на съня на по-висока степен. В „Моята наздравца“ се казва:

Singt mir das Lied vom Tode und vom Leben,  
djagloni gleia glühlala!

Klingklang: neues Glas! Trinkt! Wir schweben  
über dem Leben, an dem wir kleben!

Hoch!<sup>2</sup>

(Пейте ми песента за смъртта и живота, тра-ла-ла, жар-ла-ла, плам-ла-ла! Дин-ган: нова чаша! Пийте! Ние се носим над живота, за който сме залепнали! Наздраве!)

Смъртта и животът са по-году от нас; ние стоим над тях, защото сме само опиянение, само екстаз; забравяме всичко – и радост, и скръб, – превъзможваме всичко и сами можем да се чувстваме като божества. Човекът, светът, страданието, реалността, смъртта и животът са по-году от нас – ние се носим *над* живота... Действителност вече не съществува, тя е превъзможната, гушата е освободена от своите окови. – Това е най-сублимният момент от душевните превъплъщения на Демел. Още веднъж през нас се изстъпва антиреализмът с целия свой блясък,

<sup>1</sup> Werke, II, S. 169.

<sup>2</sup> Werke, II, S. 66.

с цялата си тържественост: опиянението е превъзможване на цялата реалност, която угнетява душата; опиянението означава разчупване на рамките на реалността:

Wir schweben  
über dem Leben, an dem wir kleben.  
(Ние се носим над живота, за който сме залепнали.)

Това напомня за възгледите на Едгар Алан По или на Бодлер, изрекъл най-великия закон на антиреализма: „Il est l'heure de s'enivrer: – pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps.“<sup>1</sup>

(Дојде часът да се опием – за да не останем робби, превърнати в мъченици на Времето.) С това, естествено, съвсем не искаме да кажем, че Демел е бодлерианец. Държим само да изтъкнем връзката между него (Демел) и възгледите на новата поезия. Това би могло да се отнася и до Верхарн, когато казва:

Il faut admirer tout pour s'exalter soi – même;<sup>2</sup>  
(Трябва да се възхищаваш от всичко, за да прославяш самия себе си.)

Тези гуми се покриват с „il faut s'enivrer“. По такъв начин новата поезия, символизъмът, разрешава своя голям проблем за избавлението; по такъв начин се осъществява мечтата, копнежът по вечността. В мечтаното видение, в екстаза, в опиянената екзалтация душата достига „отвъдния бряг“, „третото царство“, блаженството, достига самата себе си:

trunken sein, heißt scelenvoll sein!

<sup>1</sup> Boudelaire: Œuvres, vol. IV. (Petits poèmes en prose), p. 106.

<sup>2</sup> Verhaeren: Les rythmes souverains, Paris, 1910.

Freunde, stoß mit mir an!  
 Bald wird auch uns der Schlummer bezwingen,  
 aber auch ihn soll ein Geist uns bringen:  
 Freunde, ein Traumgeist der knallen und springen  
 und aus Eis Feuer speien kann.  
 Ah, wie sein Hals sich bäumt!  
 Schleppt ihn herbei, den gefesselten Wilden!  
 Löst ihn, or sehnt sich nach Göttergefilten!  
 Seht, wie er steigt und von Luftgebilden  
 überschäumt!<sup>1</sup>

(га си пиян, значи га ти е пълна гушата! Приятели, чукнете се с мен! Скоро грямката ще обори и нас, но тя също ще бъде доведена от един дух: га, приятели, дух, който може га гърми, га скача и га бълва от леда огън! О, как се изгува шията му! Довлечете го тук, този окован дивак! Развържете го, той копнее за божествените поля! Ето, вижте как се възправя и прелива от въздушни видения!)

Това е избавлението — измъкване от реалността по посока на „селенията господни“:

trunken sein, heißt seelenvoll sein.  
 (Да си пиян, значи га ти е пълна гушата.)

Но гали то е избавление за всички? — Да:

Folgt dem Vater denn, ihr vielen,  
 bis ihr oben über den schwülen  
 Schluchten der Berge, durch die er muß,  
 schimmern dürft!<sup>2</sup>

(Следвайте отеча, о, безчислени люде, годето пригубете правото да сияете там горе, над гушните бездни на планините.)

<sup>1</sup> „Schöne wilde Welt“ (Zechers Nachtfeier), S. 115.

<sup>2</sup> Werke, II, S. 184.

Естествено, на първо време то е избавление за самия поет. И ако той го проповядва за всички, това не е нищо друго освен чудесен идеализъм. Подобно нещо се извършва от поета – такива са всъщност възгледите на Демел за изкуството и народа. Изкуството е за народа; а народът трябва да копнее за изкуството. В едно свое есе върху „Реформата на театъра“ Демел стига до следния блестящ парадокс в това направление: „Накарайте простолодието да зажадува за Цирцея, и то ще забрави за Пан.“<sup>1</sup> Това означава: народът трябва да се отгаде на едно видение, на едно съновидение, защото съновидението и изкуството са едно и също; изкуството – такова, каквото го разбира новата епоха на символизма – е почерпано от живота на съновидението; а в последното се състои избавлението:

...wir schweben

über dem Leben, an dem wir kleben!

Hoch!

(...ние се носим над живота, за който сме залепнали! Наздраве!)

## VI

*Мечтата* е най-слюбимият момент от творчеството на Демел и от възгледите му за поезията. Думата „мечта“ е може би най-показателна за цялото му творчество. Дори бихме могли да кажем, че Демел е създал тази дума или най-малко ѝ е придал съвсем нов облик, съвсем ново, модерно значение. За Демел, както и за новата поезия въобще, мечтата не е размечтан унес, сладостно романтическо безделие: мечтата е видение, твърдост, мощ, страдание, копнеж, екстаз – тя е борба за избавление. Но докато мечта-

<sup>1</sup> Werke, X, S, 18.

та не се превърне в избавление, тя е мъка, тя е борба с демоните и призраците на реалността, надвиснали над душата като видения на страха:

*Drum sollst du dulden, Mensch, dein Herz,  
daß so von Wünschen bangt und glüht,  
wie nach dem ersten Sonnenschimmer  
die graue Nacht verlangt und glüht;  
und sollst in deinen Lusten  
nach Seele dürsten wie nach Blut,  
und sollst dich mühen von Herz zu Herz  
aus dumpfer Sucht zu lichter Glut!<sup>1</sup>*

(Затова, човече, трябва да търпиш сърцето си, което така тръпне и пламти от желания, както сивата нощ копнее и жагува за първия слънчев лъч – гори в желанията си да чувстваш как пресъхват и душата ти, и кръвта ти, дори да измъчваш сърце подир сърце заради смътната си страст към пламтящата жар!)

„Пламтяща жар!“ – това съзнание интуитивно води поета в борбата му за избавление:

bis ihr oben über den schwülen  
Schluchten der Berge, durch die er muß,  
schimmern dürft!

(Догето придобиете правото да сияете там горе, над душите бездни на планините!)

Пламтящата жар, мъждукащата светлина над душите бездни на реалността – ето това е извоюваното избавление. Това е опияняващата мечта, която кара душата да се въздига в пленителен блясък над смъртта и живота. Но – „Но любовта“:

<sup>1</sup> Werke, IV, S, 108.

Aber die Liebe  
ist das trübe.<sup>1</sup>

(Но любовта е нещо мъгляво.)

Всичко „мъгляво“, всяка мистерия на реалността Демел се опитва да обобщи в *любовта*. За него любовта е символ на реалността, на угнетяващия гушата външен свят, с който времето ни трябва да води борба. „Превъплъщенията на Венера“, сиреч на любовта, са превъплъщения на реалността, на проблема за реалността. От една страна, любовта е представена като нагон, като пол, като жена, като любов на мъжа към жената – напр. в „Двама души“; а, от друга страна – като „голямата любов“, която струи над всички души, над човечеството, над света, любовта, съдържаща в себе си цялата вселена, примитивната любов към жената (Venus Primitiva) и голямата любов към света, „към целия свят“ („Жена и свят“) – и това е любовта като символ на цялата реалност, и точно това потиска Демел, той трябва да се бори с него, за да изволюва избавлението, нашето избавление, нашите „Избавления“. Но – но любовта!

Цели десет години, дори повече, Демел се бори с виденията на реалността, на любовта, с виденията на Венера. Това личи и по набразденото му от бръчки лице. Дълбоките бръчки по челото и втрещеният му пророчески поглед представляват външната маска на мъдрия поет, на човека, който се намира „на висотата на съдбата“<sup>2</sup>. Така приключва борбата за избавление, за покой, която води чувствителната, изпълнена с копнеж душа, гушата – както вече видяхме – на нашето декагентско съвремие, на днешния човек. Прав е в този смисъл Лилиенкрон, когато казва, че

<sup>1</sup> Werke, II, S. 9.

<sup>2</sup> Werke, III., S. 151.

Демел е „певец на душата на нашата епоха“<sup>1</sup>.

Не сме си поставили за цел да се впускате в погробности и да анализираме и изследваме всички фази на Демеловата борба за избавление. Целта ни е само да установим, че всички проявления на любовта, всички видения на превъплъщенията на Венера са моменти от тази борба: *Venus Primitiva*, *Bestia*, *Perversa*, *Mystica*, *Ното*, *Vita*, *Mors*, че за Демел любовта е символ на реалността:

Aber die Liebe  
ist das trübe.

(Но любовта е нещо мъгляво.)

Любовта като символ – това е *Венера*. Символ у Демел е не само Венера, а и Луцифер, който носи светлината. Венера и Луцифер са две крайности – помежду им Демел разполага всички свои възгледи за поезията; чрез тях двамата поетът вижда света, вижда цялото битие. Това е дуализъм, основен дуализъм: можем да го открием във всички духовни прояви на съвременето – както в поезията, така и във философията (Бергсон, Метерлинк). Венера и Луцифер са двата главни символа в поезията на Демел: Венера, мъглявата любов, и Луцифер, звездата, носителят на светлината. За Демел Луцифер е символ на всяка цел на избавлението, на всичко онова, което е избавление за изтерзаната душа:

Da kam Stern Lucifer; und meine Nacht  
erblaßte scheu von seiner milden Pracht.<sup>2</sup>

(Тогава се яви звездата Луцифер; и нощта ми плахо поблегна от мекото му великоленуе.)

<sup>1</sup> D. v. Liliencron: Werke (Hsg. von R. Dehmel), Bd. VIII – „Im Spiegel, autobiographische Skizze“, S. 373 ff.

<sup>2</sup> Werke, IV., S. 123. (*Venus Consolatrix*).



Луцифер е избавителят. Венера е неговата противоположност: тя е всичко, което узнетява гушата, което я потиска, с което гушата се бори и от което иска и трябва да се изтръгне. Цялата тази дуалистична философска концепция, която лежи в основата на Демеловата лирика, е изложена планомерно, в своята компактност, и в едно друго произведение, в едно истинско художествено произведение: в пантомимната грама, или по-скоро във визионерната пантомима „Луцифер“, наречена още „грама на танците и блясъка“ (1899). Заглавието „Луцифер“ напълно се покрива с „Избавления“. За поета и двете имат един и същ смисъл, едно и също значение и образуват, тъй да се каже, началото и края на първия борчески период в творчеството на Демел.

## VII

### „ДВАМА ДУШИ“

По времето, когато се появява „Луцифер“, Демел започва едно ново произведение, което обозначава действителния край на периода на борбата – големия „роман в романси“ „Двама души“ (1903). Емил Лудвиг пожела да нарече тази творба на Демел негово главно произведение<sup>1</sup>. По-правилно би било обаче да се рече, че то трябваше или можеше да стане негово главно произведение. Ала в действителност главно Демелово произведение си остават „Превъплъщенията на Венера“. В „Двама души“ Демел подхваща отново и за сетен път проблема за любовта в неговата съвкупност. Мъж и жена, Лукс и Изабела Леа, двама души – така Демел иска да замени символа на Венера. Това обаче не му се удава напълно – вместо мита, вместо ми-

<sup>1</sup> Emil Ludwig: R. Dehmel, a. a. O., S. 88 ff.

митическия образ авторът е взел за символ една съвсем реалистична картина от непосредствената действителност – мъж и жена. Тази картина обаче не е станала символ. Още тук е заложена голямата заблуда, основната грешка на цялата творба: Демел се поддава на реализма и дори – под влияние на епохата – на натурализма. Мъжът и жената не са символи, а най-обикновена реалност. Те не са видения, не са психически феномени, не са вътрешно изживяване, а само реалистични образи, *dramatis personae*, действителност. Защото тук Демел не е успял да стори онова, което е било нужно: да митологизира тази реалност. Митичното настояще, за което говори Емил Лудвиг и заради което напълно справедливо хвали поета<sup>1</sup>, отсъства в „Двама души“. Настоящото там не е мит, а само настояще, само реалност. Освен това като философска концепция „Двама души“ е в основата си нещо съчинено; на много места патетичната борба наистина сякаш представлява решение на етически или философски проблеми. Човек има чувството, че в отделните части на произведението сякаш са вложени „основните мисли“ на един „светоглед“. Липсва „идея“, сиреч философска концепция, символизирана чрез някое видение, както беше в „Превъплъщенията на Венера“. „Двама души“ съдържат по-малко видения, но за сметка на това повече философски размисли, философски изявления, които сякаш искат да изобразят един светоглед, една „система“. По-ранните творби на писателя имат обаче друг характер – в тях няма светоглед, а само символи, способни да създадат този светоглед. В „Двама души“ борбата се води не с видения и мечти, а с мисли – горе-долу така, както е и в мисловната лирика на Демел.

Но „Двама души“ съдържа и още нещо – това е

---

<sup>1</sup> Emil Ludwig: R. Dehmel, a. a. O., S. 70 nf.

началото и краят на настроенията в отделните романи, просторните душевни ландшафти, които са истински символи. Тези душевни ландшафти и символи са част от онова, което придава на „Двама души“ голямо значение въпреки споменатите слабости – структурната концепция на произведението. Вече се каза: с това модерният епос намери своята форма. За разлика от реалистичната концепция на съдържанието формалната концепция на „Двама души“ е напълно антиреалистична: тя е *лирическа*. Целият този епос е *лирически* епос. С това още веднъж се подчертава голямата тенденция към *лирическа преоценка на всички литературни стойности* на нашето време. Същото, което направиха в грамата белгийците Метерлинк и Верхарн („Le Cloître“, „Les Aubes“), Демел се опитва да извърши в епоса – не, нещо повече: в романа. Романът е творение на литературата, което постепенно започва да губи всякакво значение в наше лирическо съвремие. За разлика от лириката романът е най-популярният литературен вид; днес романи се пишат само за по-посредствени читатели, защото романът вече не е изкуство, а само развлекателна литература – и това се отнася до всички автори на романи. С оглед на горното твърдение би бил излишен и въпросът за мястото на прочутия роман на Ромен Ролан „Жан Кристоф“: днес десеттомни произведения могат да събудят възхита и удивление, могат да бъдат монументи, ала винаги е възможно в художествено отношение да не достигнат равнището на едно стихотворение от десет стиха. По своето предназначение романът представлява упадък, израждане на изкуството. А Демел направи опит да съживи това мъртвило, да му вдъхне нова душа. Тази задача е най-малкото гръзка и си струва човек да изпита възхищение от подобна учуваща гръзост. Де-

мел иска да направи лирическата преоценка, да преобрази този най-нелиричен литературен вид с помощта на обкръжение от лирически романи. Всеки от тях започва с някакъв природен символ, с душевен ландшафт, предназначен да образува рамката на цялостното настроение, сетне се включва речта на някакво лице, следва отново картина, после друго лице от връща на репликата, след това идва нова картина, която затваря рамката на настроението, и най-подир се стига до заключителния акорд:

„Zwei Menschen...“  
(„Двама души...“)

Друг въпрос е вече дали „Двама души“ представлява пълно осъществяване на това желание: във всеки случай желанието, *лирическата воля* са изразени по необикновено силен начин. Но няма съмнение, че истинското осъществяване на тенденцията към лирическа преоценка и оценка на литературното творчество е заложено в останалите произведения на Демел, в цялата негова лирика<sup>1</sup>.

## VIII

Читателят разбира, че готук очертахме облика на Демел само с най-общи шрихи. На нито едно място не се стремяхме да разглеждаме подробно Демеловото творчество; търсехме не анализ, а елементите, необходими за един анализ – или по-скоро синтез. Говорихме за борбата на Демел, за неговите видения,

---

<sup>1</sup> Втори опит за пълна лирическа преоценка на епоса ни предлага „Le Chanson d’Eve“ om Charles van Lerberghe. Срв. Emile Verhaeren: „Les lettres françaises en Belgique“, Bruxelles, 1907, p. 47.

мечти и т.н., без да имаме желанието да изследваме и тълкуваме всички отделни моменти и изяви на тази борба, всички разновидности на виденията и мечтите. Целта, която преследваме, е установяването на мястото и значението на поета за литературата. Съобразно с това се постаряхме да разкрием преди всичко неговата психология, неговите поетически заложби. Когато назоваваме психологията на твореца декадентска – в смисъл на „антиреалистична“, – когато откриваме в него гуша, преизпълнена от гухове, огнени видения и мечти, тогава всички въпроси, свързани с това, предварително могат да намерят лесен отговор, та дори да се окажат нещо напълно разбираемо и естествено. Напълно разбираем е за нас проблемът за художествената форма или за художествените форми у Демел – общо взето, те са същите, които се опитахме да представим в предходната глава при новата поезия на символизма: преди всичко *музика*. Музиката означава при Демел *ритъм*. Подобно на Верхарн и Демел би могъл да каже за себе си, че „ритъмът е най-важното нещо в поезията“. И той всъщност го казва, възприемайки изкуството като „ритмическо изобразяване“. У Демел всичко е ритъм. Всяко от стихотворенията му се отличава със своя собствен ритъм, който превръща произведението на изкуството в произведение на изкуството, обуславя неговата завършеност и вътрешната му връзка. Спокойно би могло да се каже, че Рихард Демел е най-големият немски майстор на ритъма, най-големият ритмик на своето време – и никой не би се усъмнил в това. Тук той има редом със себе си само един Верхарн, а в живописиста – един Франц Шук. Под ритъм ние разбираме не само стихотворния размер на произведението, но и звученето на думите, акцентуването, словоредата и т.н. – изобщо всичко, което съз-

дава вътрешно напрежение на стиха. Това е най-важният принцип на музикалната хармония в поезията. Ритъмът е музика. И когато искаме да представим модерната поезия, лириката като музика („de la musique avant toutes choses“), имаме предвид преди всичко „ритмическата хармония“ на тази лирика. Стремжът към подобна музикална хармония в новата лирика е и първопричината за т.нар. „свободен стих“ (le vers libre), който особено във Франция е нещо съвсем ново и представлява изключително атрибут на модерната поезия. Стихът на Демел също е свободен, той е заставен да бъде такъв, т.е. ритмически свързан и напрегнат. Свободата на стиха е естествена необходимост за стила на Демел. Ето един пример:

Wenn der Mensch,  
 der dem Schicksal gewachsen ist,  
 sein zerfuchtes Gesicht  
 vor der Allmacht der Menschheit beugt...<sup>1</sup>

(Когато човекът, решил да мери ръст със съдбата, сведе набразеното си лице пред всемогъществото на човечеството...)

Ясно е, че ако вторият стих не беше по-дълъг от първия, той не би притежавал онази вътрешна завършеност и мощ, която има сега. Той би могъл да изглежда и така:

Wenn der Mensch,  
 der dem Schicksal  
 gewachsen ist...

— нещо, което би могло да бъде изречено например от един Новалис — но това не е зареденият с енергия,

<sup>1</sup> Werke, III., S. 151.

мощен Демелов стих, понеже е лишен от ритъм, от ритмическа свързаност. Същото се отнася и до:

Bleibe dir heilig Geist:  
Herr deiner Seele!<sup>1</sup>

(Остани си свят дух: господар на гушата си!)

424

Гео. Мисев. Том III

От всички произведения на Демел биха могли да се вземат подобни примери: „Арфата“, „Песен на моя син“, „Venus Urania“, „Fantasia“, „Пристанищен празник“, „Музиката на Монблан“, „Житейска литургия“ и много други заслужават особено да бъдат изтъкнати.

Звуковата страна на ритъма също е могъщ елемент на Демеловия стих. Демел умее да разположи сричките в такава последователност и да създаде такива съчетания от срички и гуми, че те действат десетократно по-изразително, отколкото ако бяха поставени на което и да било друго място. Все с оглед на ритъма поетът си позволява да вмъква дори безсмислени гуми и срички. Известни са например „Djaglön glea glühlala“ или „sei ringe-range-rot“. Това са поетически опушения, които всеки път трябва да бъдат разглеждани като внушения. Но внушението чрез езикови средства не достига все пак онази сила и изразителност, които имат *асонансът* и *алитерацията* във „Venus Maculata“ например:

Dann komm, o komm, noch einmal schweigt  
so voll ins Feld, so glanzbereit  
der Mond ins Feld; noch einmal zeigt  
die weite Nacht  
die zweite Nacht  
mir deine nackte Seligkeit<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Werke, IV., S. 129.

<sup>2</sup> Werke, IV., S. 76.

Или пък „Светла нощ“ (свободен превод на Верленовото „La lune blanche“):

Weicht küßt die Zweige  
der weiße Mond.  
Ein Flüstern wohnt  
im Laub, ans neige  
ans schweige sich der Hain zur Ruh:  
Geliebte du...<sup>1</sup>

Демеловият стих често ни напомня на Верленовия:

„De la musique avant toutes choses!“

Няма съмнение, че това е музика, т.е. нова символистическа *лирика*.

Нямаме намерение да анализираме повече характера на Демеловия ритъм. Вече подчертахме нещо и сега нека го повторим: всички тези второстепенни въпроси, които предлага поезията на Демел, се съдържат в самата психология на твореца и могат да бъдат обяснени чрез нея. Когато определяме тази психология, тази душевност като декадентска, лишена от порягък, изгаряща от копнеж, сиреч като душевност, сродна с онези, които създадоха новата поезия на символизма, ни става ясно, че тя може да бъде открита във всички явления, присъщи на цялата нова поезия, за които говорихме в първата глава на този труд. За нас е по-важно да посочим връзката между Демел и съвременните поети, за да можем да установим неговото място и значение в развитието на съвременната литература. При това положение подробностите не са нещо повече от второстепенни самопонятности, съсредоточени около главната цел.

<sup>1</sup> Werke, III, S. 33.



През първия период от своето творчество (от „Избавления“ до „Двама души“) Демел е патетично явление в съвременната литература, което следва да се разглежда по-скоро с патос, отколкото с хладен разсъдък. Човек трябва да се пренесе в душата на поета, да се слее с нея, ако иска да разбере творенията на тази душа. Нея Емил Лудвиг нарече „Луцифер“: Огнен, пламенен феномен, жарава и кръв, неспокоен, страстен, хаотичен – такъв е Демел, който се мята между рая и ада, съчетани в самия него, копнее страстно за небесните звуци на една исполинска световна арфа, която непрекъснато тътне в ушите му, възпява се повелително в съня си като властелин на света, играе си из Вселената с луната и звездите, носи на света слънцето като огромно огнено кълбо и отново, заобиколен от демони и призраци в самотните нощи, угнетен от видения и духове, води борба сред съмнение и мрак, докато сивите и огнени сенки от „Превъплъщенията на Венера“ витаят покрай него, а душата, изтерзана и опита от мечти, очаква с копнеж деня на своето избавление. А това е вечният стремеж към вечността. В своя начален период Демел прилича на искрящо, пламенно, огнено нощно небе, на вихрушка от злато и мрак, от буря и кънтеж, сред която звучат далечни непознати гласове, гласове на незнайни души и внезапно замлъкват:

Hörst du nachts die leere Stille schallen?

Tote Seelen rufen dich von fern.<sup>1</sup>

(Чуваш ли нощем как ехти празната тишина? Мъртвешки души те зоват отдалеч.)

Една голяма, светла любов обгръща всичко това, една любов, която е последното, до което стига Демел

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt. S. 91.

в своята борба... Ето част от „Проблясък“:

Ist denn alles tot und trübe?

Norch: – ein ferner Mund –: vom Dom –:

Glockenchöre... Nacht... Und Liebe...<sup>1</sup>

(Всичко ли е мъртво и мъгляво? Ослушай се: галечен зов... откъм катедралата... камбанни хорове... нощ... и любов...)

Видението преминава в звук. Звукът, това, което се чува, също е видение, защото онова, в което се вслушва душата, са вътрешни гласове, вътрешни изживявания, психически феномени. Това не са камбани, нито свистене на вятъра или шумолене на борови стволи – това са същите душевни феномени:

Es klagt im Dunkeln irgendwo.

Ich möchte wissen was es ist.

Der Wind klagt wohl die Nacht an.

Der Wind klagt aber nicht so nah.

Der Wind klagt immer in der Nacht.

In meinen Ohren klagt mein Blut  
mein Blut wohl.

Mein Blut klagt aber nicht so fremd.

Mein Blut ist ruhig wie die Nacht.

Ich glaub, ein Herz klagt irgendwo.<sup>2</sup>

(Някъде из мрака се чува стон. Бих искал да знам от какво. Сигурно вятърът се оплаква от нощта. Но той не може да е толкова близко. Вятърът винаги стене нощем. В ушите ми стене моята кръв. Но тя едва ли ще стене с такъв чужд глас. Кръвта ми е спокойна като нощта. Струва ми се, че някъде стене сърце.)

Някъде... Не в света, не в нощта, а вътре в душата на поета. Или да вземем „Venus Occulta“:

<sup>1</sup> Werke, III., S. 36.

<sup>2</sup> Werke, III., S. 63.

Sag mir – Nein: horch! was für Töne?  
 warum stehn wir so erschrocken?  
 Dies verhaltene Gestöne  
 aus den Wolken, dies Gedröhne...  
 Kannst du diesen Lärm begreifen? –

Komm nach Hause, Fürstin! das sind Glocken.<sup>1</sup>

(Кажу ми... Не: чуї! Какви са тези звуци? Защо замрахме толкова уплашени? Тези сподавени стенания откъм облаците, този тътнеж... Можеш ли да разбереш този шум? – Прибери се у дома, княгиньо! Това са камбани.)

Не, това не са камбани: това са единствено феномените на гушата, виденията. Така отново стигаме до основното убеждение, че поезията на Рихард Демел е поезия на душевните феномени. Всичко в поезията на Демел (не в *прозата*, била тя в стихове или не!) е феномен. Душевни феномени, видения, мечти – които са все екзалтация и опиянение – това е изживяването у Демел. Разбира се, не става дума за външно изживяване, а за онава, което – както вече установихме – е най-характерната черта на цялата нова символистическа поезия: следователно то е и характерна черта на творчеството на Демел, който винаги е бил смятан за водител на символизма в Германия и когото Анри Албер нарече „най-велик представител на немския символизъм (le plus noble talent du symbolisme germanique)<sup>2</sup>“. По такъв начин и борбата на Демел, за която говорихме досега, не е борба, основана на разсъдка, която намира израз в мисловна лирика и философски размисли, а душевна, вътрешна борба в света на виденията и мечтите. Такъв е за нас Демел – ясновидец и опиянен мечтател, екзалтиран, патетичен лирик, който няма намерение да разрешава проблеми, а гледа, чувства, слуша, живее, води борба – и придава на всичко това патетичен, ритмически израз.

<sup>1</sup> Werke, IV, S. 100.

<sup>2</sup> „Mercure de France<sup>1\*</sup>“, Paris, 1907, vol. 65., p. 554.

УСПОКОЕНИЕ – ПРОСВЕТАЯВАНЕ

„Schrei nicht nach Klarheit,  
Mensch,  
Verklärung soll sein.“

(Не крещи за яснота,  
човече, нужно е просветляване.)

I

Горният цитат е от стихотворението „Молитва на Рембранд“<sup>1</sup>, от 1906 г. Това време, в което 40-годишният Демел подготвя пълното издание на своите съчинения, е време на прелом в неговото творчество. Оттук започва нова, втора за него епоха, чийто първи плод е стихосбирката „Красивият див свят“ (1913). Всъщност този втори период в творчеството на Демел започва по-рано, с „Жена и свят“, където атмосферата на „Но любовта“ и „Превъплъщенията на Венера“, наситена с огнени видения, е вече в значителна степен охладена и просветлена. Ала едва десет години по-късно тази нова епоха се оформя ясно като нещо ново, особено, завършено. Не бива да се оставяме да бъдем подведени от това обстоятелство и да приемем споменатото „просветляване“ просто като втора черта на Демеловата психология. Не, тук става въпрос не за някаква втора, допълнителна особеност на поета, която се налага на вниманието сега подобно на първата, а за все същата поетова психология, за същата гуша, същата декадентска гуша – само че в друг, нов момент от неговото

<sup>1</sup> Werke, II, S. 97.

развитие. „Просветляването“ е последица от борбата за избавление. Поетът дълго време е водил борба с реалността, с нейните видения, с човечеството и с божеството вътре в себе си, със самия себе си, борил се е отчаяно за своето жадувано избавление, за спокойствие – и то най-сетне бива отвоювано. Цяла пропаст дели четиридесетгодишния от петнадесетгодишния Демел. В първия случай пред нас е поетът на „Двама души“, който не може да приеме нищо със спокойствие и примирение, който неспирно броди сред сенки, духове, видения и отново, и отново се саморазкъсва в своите мъки и страсти:

Steig auf, steig auf mit deinen Leidenschaften.<sup>1</sup>  
(Възemi се, възemi се с твоите страсти.)

Десет години по-късно откриваме обаче един съвсем нов Демел – тогава вече е поетът, поетичната душа, която се чувства избавена от всички страдания, която не съзира пред себе си нищо враждебно, която живее в хармония с всичко в себе си. „Една душа искаше да се освободи“, казва той, и сега наистина е извоювал свободата, душата му е разкъсала всички окови и се намира сама със себе си в своята вечност:

– sieh, ich feire eine Seelenbefreiung  
(виж, празнувам освобождението на душата).

А това освобождение представлява „увековечаване“<sup>2</sup> на душата:

Freund in der Ferne, wer du auch seist,  
Flüchtling auf der Erde wie ich,  
die wir zwischen den Sternen hausen,

<sup>1</sup> Zwei Menschen, Eingang zum ersten Umkreis.

<sup>2</sup> Schöne wilde Welt, S. 92.

du ein Unvergänglicher.  
ich ein Unvergänglicher,  
weil wir es Fühlen.

(Далечни приятелю, който и да си ти, беглец като мен по земята, и двамата живеем между звездите, и ти си непреходен, и аз съм непреходен, защото ние го съзнаваме...)

„Защото ние го съзнаваме“ – душата вече не се чувства угнетена от външния свят, притеснена от стените на реалността; тя се чувства като нещо вечно, като елемент от вечното завръщане, тя се чувства в „третото царство“, на „отвъдния бряг“ на Заратустра, „отвъд добро и зло“. Всичко това Демел изразява с думата „избавление“. И Ницше води борба, и той понася мъчения, неговата „седма самотност“ ехти от отчаяните викове на страдание<sup>1</sup>, но накрая не успява да извоюва свобода и избавление; неговите мъки, неговата съдба стават причина за гибелта му. А Демел се превърна в човек „на висотата на съдбата“. Виждаме го да стои пред нас с „набразденото“ си лице, изправен сред вечерния покой, и да обглежда заг себе си страната, всички върхове и низини, които е пребродил, водейки люти битки – и да съзнава само едно: душата му има право на този вечерно-есенен покой, който я е обзел. Той е „плувецът“, стигнал до спасителната, спокойната ивица суша, до „отвъдния бряг“:

Gerettet! Und er streichelt den Strand,  
um den er rang mit dem wilden Meer;  
noch peitscht der weiße Gischt seine Hand.  
Und er blickt zurück aufs wilde Meer.<sup>2</sup>

(Спасен! И той милва брега, за който се е борил с побеснялото море; бялата пяна все още шиба дланта му, а той поглежда назад към полуделите вълни.)

<sup>1</sup> „Dionysos-Dithyramben“, 1888.

<sup>2</sup> Schöne wilde Welt, S. 33.

Челото на поета се осиява от мек блясък, взорът му се прояснява. Нищо вече не е „мъгляво“. Реалността, която някога е била проблем, загадка, мистерия, сега е само далечна земя. Разкриване, разбулване на мистериата ли е това спокойствие, което променя човешката участ – или душата, помирена със себе си, се отдръпва от тази реалност? Достигната е само една истина: *любовта*. Това, което е останало непознато, бавно потъва в синкавата далечина. Но любовта е „душата на живота“, голямата любов. Тя обгръща всичко – и бога, и света, и човечеството. Любовта е спокойният бряг на избавлението. По-рано любовта беше нещо „мъгляво“; сега обаче тя не е вече „мъглява“, а е самата яснота, не – по-скоро просветляване. Душата е престанала да търси яснота, подобен стремеж е „небесно безумие“. По-рано душата крещеше:

Geist des Lebens: Klarheit! Klarheit!<sup>1</sup>  
(Духът на живота: Яснота! Яснота!)

Сега обаче тя обръща гръб на това:

Schrei nicht nach Klarheit, Mensch,  
Verklärung soll sein!  
(Не крещи за яснота, човече, нужно е просветляване!)

А това просветляване е *любовта*, която се стреми да обгърне всичко.

Цялата книга „Красивият див свят“ е „отгих“ за поета. Усилният ген на борба, на страдания и на душевни странствания отминава, поетът се сбогува с него, завесата пада и на мястото на жаркото обедно небе идва просветлената, хладна, уханна нощ:

<sup>1</sup> Werke, II, S. 119.

Geh nur, lieber Tag,  
 Freue dich der Nacht.  
 Nichts bleibt unvollbracht;  
 Deines Lichtes Macht  
 Keimt im dunklen Grund.  
 Einst wird alles kund  
 Hell von Mund zu Mund,

was uns heut im Traum erst dämmern mag.<sup>1</sup>

(Върви си, скъпи ден, порадвай се на нощта. Нищо не ще остане неосъществено; могъществото на твоята светлина е покълнало в тъмната бездна. Един ден всичко ще блесне, ще се проясни от уста на уста, макар днес да тъне в грямка.)

Тази песен е заключителен акорд на Демеловата житейска песен. Тя би могла да бъде наречена и „заключителен акорд на декаданса“; наред с това тя би могла да бъде определена като последен акорд на новата символистическа поезия. Такава е целта, завоеванието и вярата на всеки декаданс, на всеки декаданс на реалността – вярата, че мечтата и всичко онова, което се мерзелее около нея, някой ден ще стане действителност, че в тъмните негра на нашето невежество все пак се намира в зародиш могъщата светлина на бъдния ден, на един жадуван отвъден свят. Затова е съвсем прав Макс Брод, който – може би съвсем интуитивно казва, че цялото творчество на Рихард Демел представлява „застраховка на царството божие“<sup>2</sup>. Душата, която се намира в плен на реалността, „красивата, тиха гуша“, смушавана и плашена от „дивия свят“<sup>3</sup>, може и трябва да вярва неотлъчно в едно последно, бъднo избавление, все едно гали то е символизирано чрез „отвъден бряг“, чрез „трето царство“, чрез „другия свят“ или чрез „царството

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 120.

<sup>2</sup> „Neue Blätter“, 3; Berlin, 1913, S. 60.

<sup>3</sup> „Ballade von der wilden Welt“; Schöne wilde Welt, S. 68.



божие“. Това последно убеждение е залегнало в основата на двете най-големи творби от „Красивият див свят“ – „Пристанищен празник“ и „Музиката на Монбаан“. Безредуето в големия град, където всичко е само действителност, груба действителност, представлява символ на вечната реалност; ала гори и там, където

vor dem starken Schall der Gegenwart  
verstummt dein Ruf nach ewiger Seligkeit

(пред силния шум на съвременето заглъхва зовът ти към вечното блаженство),

гори и там, сред „трясък, ехтене, нуком и вой, където кормчията мисли единствено за нашето „господство по морета и океани“, все пак остава да живее една голяма бъдна надежда:

doch durch die Brust wogt ihm wie dir ein Ahnen,  
ein Drang, ein Klang, ein Urgesang

(ала в гърдите му – както в неговите, така и в твоите бушува предчувствие, напор, звън, пранесен).

Такъв е този „шум на безпокойство“ в пристанището на големия град:

ja, das erschüttert, das macht die Seelen hungern,  
das läßt uns stets nach besserer Zukunft hungern;  
Was ist denn unser Arbeitertrag?  
Sieh nur, wie alle Augen, die finstern und die grellen,  
Herren wie Knechte, Meister wie Gesellen  
sich die Verzweiflungfrage stellen:  
War je auf Erden schon Feiertag?

(га, това разтърсва, то кара душите да гладуват, непрекъснато ни застава да чакаме по-добри бъднини; какво ли ни носи нашият труд? Виж как всички очи – тъмни и светли, на господари и на слуги, на майстори и на чираци – отчаяно

си задават въпроса: имало ли е някога празничен ден на земята?)

Отдихът — ето към какво се стреми човек. Той ще настъпи, но едва когато всичко замлъкне, когато се възцари тишина:

dann scheint das Himmelreich herabgesunken.  
 Dann winkt dir aus der todesstillen Flut  
 der Feiertag, seit jeher Prophezeit:  
 da sinkt der Menschensohn vom Kreuz, da ruht  
 auf dem erstorbnen Erdball weit und breit  
 der Hauch der ewigen Seligkeit<sup>1</sup>

(тогава небесното царство сякаш ще слезе на земята; отколе пророкуваният празничен ден ще ти помахва от мъртвешките тихи вълни: тогава синът човечески ще слезе от кръста, а навред по замрялото земно кълбо се разстила духанието на вечното блаженство.)

Това е вечният стремеж към вечност, коннежът за увековечаване, който определихме като основна идея на декаданса — отвъд преходността и реалността душата създава един нов свят за себе си, който е не само мечта, но и истина, и вяра.

Klirrst mit schweren Schuhn durch die große Stadt,  
 hörst den Menschenlärm brausen, hörst ihn nicht,  
 hörst noch immer um deine hämmernden Schläfen  
 mit unendlichen Flügeln von Schneefeld zu Schneefeld  
 das Schweigen der Jahrtausende geistern,  
 so verfolgt dich die Musik des Mont Blanc.

Dann willst du wie sonst, mit ergebenem Schritt  
 an dein Tagwerk gehn, dein vergängliches Werk.  
 Gehst wie sonst deinen Weg, gehst über die Brücke,

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 20, 28.

wo du tausendmal, wie Tausende gingst,  
 blickst wie sonst hinab mit gesenkter Stirn,  
 da wölbt sich ihr Bild, da spiegelt's dich mit,  
 spiegelt Tausende mit, da baumt sich dein Herz,  
 nicht wie sonst, nicht wie sonst: wie der Gießbach  
 bäumt sich's

und kommt von der Höhe und will ins Weite  
 und fühlt, wie Welle in Welle tief  
 sich bindet, sich drängt, vieltausendwerkig  
 voll Ahnung, voll Sehnsucht – Das bleibt! das bleibt!  
 Das wird rauschender Strom und verrauscht ins Meer,  
 in Stürme, in Wolken, ins Luftmeer, Lichtmeer,  
 von Raum zu Räumen, ins Freie, ins Freie –  
 so verschwebt, o Welt, die Musik des Mont Blanc.<sup>1</sup>

(Тракаш с тежка обуца през големия зраг, слушааш тъмнежа на човешкия шум, преставааш да го чуваш, чуваш мълчанието на хилядолетието да витае все още с безкрайни криле от едно снежно поле към груго, и така те следва навсякъде музиката на Монблан.

И понечваш, както обикновено, да се заловиш с работна походка за ежедневните си дела, за своите тленни дела. Вървиш както винаги по пътя си, минаваш по моста както хиляди пъти, както хиляди груги хора, поглеждаш, както обикновено, нагоду със сведено чело – и ето, пред теб се надига нейният образ, той отразява и самия теб, отразява и хиляди груги, сърцето ти скача, но не както винаги, не както винаги: скача като водонаг и се спуска отвисоко, стреми се към простора и усеща дълбоката връзка на всички въани, напиря, изпълнено с предчувствие, изпълнено с копнеж – това ще остане, това ще остане! Всичко се превръща в пенлив поток и отшумява в морето, в ураганите, в облаците, в морето от въздух, в морето от светлина, от пространство в пространство, на воля, на воля – така отзвучава, о, свят, музиката на Монблан).

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 111 ff.

Цикълът, който включва „Пристанищен празник“ и „Музиката на Монблан“, завършва с голямата ода „Домът на поета“<sup>1</sup>. Поетът скъсва решително с действителността, с всички прояви на външния свят. Той не може да си построи дом, но това ще сторят другите, хората, които той обича, затова има право да каже:

Ich kann ja nichts als immer wieder träumen  
von seligem Aufflug zu den freien Räumen!

(Не умея друго, освен непрекъснато да мечтая за блажен полет към волните простори!)

И не само той трябва да върши това, а и всички, цялото човечество: цялото човечество трябва да се превърне в една мечта. За таква човечество мечтае поетът:

Nach freudiger Menschheit ging dein Trachten;  
weil du sie träumtest, lebt sie nun.

(Ти се стремеше към радостното човечество; сега то съществува, защото ти мечтаеше за него.)

Той мечтае за човечество, което да намери своето щастливо избавление в мечтата за вечност, за вечен живот:

Alle, alle werden einst  
auf dem Regenbogen spielen.<sup>2</sup>

(Всички, всички един ден ще играят върху дъгата.)

Така завършва голямото дело на Демеловото избавление, делото на неговия живот — в голямо, изпълнено с любов просветляване на мечтата.

<sup>1</sup> Отпечатано в „Neue Rundschau“, януари 1914, с. 127.

<sup>2</sup> Werke, II, S. 189

## II

Последната книга на Демел „Красивият гив свят“ е може би най-голямата му, завършена във всяко отношение творба. Ето защо е непонятно, че се намериха хора, които направиха от нея заключението, че Демел вече е угаснал като поет. Наистина тя се различава от по-ранните книги на твореца, различава се коренно, ала единствено в смисъл, че е зряла, завършена, успокоена.

Цяла пропаст дели „Красивият гив свят“ от „Двама души“ или „Превъплъщенията на Венера“. Жарабата на виденията, чийто сонм витае из „Превъплъщенията на Венера“, сега е изчезнала: жараба вече няма; вместо пресилената златна пъстроота срещаме други цветове, вместо кънтящите, неспокойни тонове – повече тишина, мелодия или звучни гласове. Като изживяване, като притежание на вътрешния мир, като психически феномени цветовете и звуците са все още пъстри и чувствителни както по-рано, ала тази пъстроота сега е просветлена, червено то си е червено, зеленото – зелено, синьото – синьо, без да съгържат някаква жараба или пàра:

Durch den Wald, den ernsten, alten Wald  
sprangen drei Mädchenrangen;  
hatten Flammen von Abendglanz im Haar,  
schwangen Zweige mit rotem Herbstlaub,  
ließen sie, prangen, ja prangen.<sup>1</sup>

(Из гората, из сериозната стара гора подскачаха три лудетини; в косите си имаха пламъци от вечерен блясък, в ръцете си размахваха клонки с червена есенна шума и сияеха ли, сияеха...)

Онова, което в предишните Демелови произве-

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 97

гения беше жарава, сега, в „Красивият гув свят“, се превръща в блясък:

in den tiefblauen Augen einsamen Glanz.  
 Glanz aus fern aufsteigenden Räumen,  
 Glanz aus langst versunkener Zeit,  
 Glanz des Mondes im stillen Meere,  
 Glanz der Sterne über die Wüste:  
 Lauterkeit.<sup>1</sup>

(Самомен блясък в дълбоките сини очи. Блясък от далечни височини простори, блясък от отдавна отшумели времена, лунен блясък в тихото море, звезден блясък над пустинята: чистота.)

Блясък и небесна синева: в чистотата на тези цветове се загубва цялата огнена, мъглява пъстрома. Нежният син цвят обгръща всичко в своята светлина:

Aus deines Auges innerem Ring  
 flimmert ein sternglutweißes Licht  
 durch Schwarz und Grau, du arge Frau;  
 dies Licht, das mich seit je umfing,  
 sieh, das entrückt mir dein Gesicht  
 in mein geliebtes ewiges Blau.<sup>2</sup>

(Откъм вътрешния пръстен на окоето ти трепка светлина на звезда, нажежена до бяло, и се смесва с чернотата и сивотата, о, зла жено; и гледай, тази светлина, която винаги ме е обгръщала, сега отнася лицето ти в любимата ми вечна синева.)

Блясък и небесна синева: някогашната вихрушка от жарава и нощен мрак се заменя с ясният слънчев ген:

Schwalben rufen mich hinauf ins Blaue,  
 Weiße Wolken türmen Glanz auf Glanz

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 88

<sup>2</sup> Schöne wilde Welt, S. 87

wie in meiner blauen Jünglingszeit;  
Habe Dank, geliebte Sonne!<sup>1</sup>

(Лястовици ме зоват нагоре в синевата, бели облаци струпват блясък върху блясък както в синьото време на моята младост; благодаря ти, скъпо мое слънце!)

Разбира се, и сега всичко у Демел – образи, цветове и звуци – не е външно, а вътрешно изживяване; всичко е все душевен феномен, сега обаче той е съвсем успокоен и просветлен. Виденията вече не са обвити в пламък, не са така изгарящи и тъмнещи, както беше в „Превъплъщенията на Венера“. За сегашния поет Venus Ното или Venus Regina са толкова невъзможни, колкото и виденията от Venus Regina. Сега Демеловите видения са кротки, светли образи, мечтани щастливи картини или сенки от мечти. Ясновидското се заменя от съзерцателното. Демел е престанал да се бори със своите видения, защото повече не ги възприема като отчаяни продукти на мъката, като духове, а като съновидения. В „Красивият див свят“ вече няма борба с видения, а само символно и символично съзерцание:

Mit gesenkten Blicken  
durch die Menge hin,  
durch die fremde, dunkle Menge,  
eine traumentstiegene Palme,  
kam die junge Priesterin.

Mit geschlossenen Wimpern  
an den Altar hin,  
ruhig an den flammenden Altar,  
eine nachtgewiegte Zypresse,  
trat die junge Priesterin.

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 96.

Mit aufstrahlenden Augen  
 in zwei anderen Augen hin,  
 Augen aus der Fremde,  
 niegesehene Heimatsaugen,  
 eine starre Mimose,  
     stand die junge Priesterin.

Mit hochzuckenden Händen  
 vor die Flamme hin,  
 vor die heilige Opferflamme,  
 eine blitzgetroffene Zeder,  
     sank die junge Priesterin.

Mit weit offenen Augen  
 In die Nacht dahin,  
 wild hin in die fremde Nacht,  
 eine sturmergriffene Liane,  
     schwand die junge Priesterin.<sup>1</sup>

(Със свеген поглед през тълната, през чуждата, тъмна тълна – като излязла от съня палма – гоиде младата жрица.

Със склочени мигли към олтара, спокойно към пламналия олтар – като полюшван от нощта кипарис – пристъпи младата жрица.

С очи, блеснали в две други очи, отдалеч, никога невидени родни очи – като вцепенена мимоза – застана младата жрица.

С високо издигнати ръце пред огъня, пред свещения жертвен огън – като поразен от гръм кедър – рухна младата жрица.

С широко отворени очи в нощта, безумно в чуждата нощ – като подхваната от бурята лиана – изчезна младата жрица.)

Едно видение: но само съновидение, само сънуван спомен. Всичко добива съвсем баладичен характер; това

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 89.



са тихи, спокойни балади, на чиято самота най-добре подхожда рамката на есенната вечер. Есента, гошла на мястото на някогашното жарко лято или на ураганната пролет, все по-често намира място в поезията на Демел. Това обаче не е унилата, умираща есен, а есента на един Самен, на един Рилке или на един Стефан Георге („Годината на душата“) – ранна есен, която е само тиха, без гъждове, с просторно, ясно-синьо небе и червеникавожълти гървета, както например в „Някога през есента“, посветено на големия, на прочувствения композитор Конрад Анзорге:

Durch den Wald, den ernsten, alten Wald  
sprangen drei Mädchenrangen;  
hatten Flammen von Abendglanz im Haar,  
schwangen Zweige mit rotem Herbstlaub,  
ließen sie prangen, ja prangen.

Kam ein Herr, ein ernster, alter Herr,  
durch den Glanz gegangen;  
bot ihm eine lächelnd ein Zweiglein dar,  
schönes, rotes Herbstlaubzweiglein,  
lachend mit blutjungen Wangen.

Stand er lächelnd, lächelnd im ernsten Wald,  
während sie weitersprangen;  
schwagg sein rostrot Zweiglein im Abendglanz,  
sah die ihren drei flammengolden  
fern noch prangen, ja prangen.<sup>1</sup>

(Из гората, из сериозната стара гора подскачаха три лудетини; в косите си имаха пламъци от вечерен блясък, в ръцете си размахваха клонки с червена есенна шума и сияеха ли, сияеха.

Появи се един господин, сериозен и стар господин, по-

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 97.

ел на път през блясъка; една от тях му предложи с усмивка клонче красиво червено клонче с есенна шума, като се засмя с младото си лице.

Той спря усмихнат, усмихнат сред сериозната гора, докато те заподскачаха по-нататък; размаха бакърночервено то си клонче сред вечерния блясък, загледан в галечината, където трите девойки все така сияеха със златен блясък.)

Цялата книга „Хубавият див свят“ е изпълнена с голяма ведрост и лекота, с покой и тишина. Тук вече няма невъздържана борба, няма отчаяние; навред цари хармонична, ритмична тишина – над всичко е нависнал яносин покой. Душата не се блъска повече в скалите на реалността, реалността е престанала да бъде призрак, който вселява ужас – а безшумно отстъпва назад, превръща се в тихо, спокойно море, в осеяно с цветя поле, в картина от някое съновидение, в задрямал спомен. Само тук-там се стига до случайни проблясъци, които угасват още в същия миг; и отново се възцарява великата тишина, която облъхва и обгръща всичко с любов:

...und auf einmal schweigt es,  
und mit frommen Händen  
legst du deinen Schmerz auf einen Stern.<sup>1</sup>

(...И изведнъж настъпва мълчание, и с кротки ръце полагаш болката си върху една звезда.)

Когато говорим за тишината, ние, разбира се, в никакъв случай нямаме предвид някаква неподвижност. Не, и в този нов, втори период от творчеството на Демел основният тон на цялата му поезия се създава, както и преди, от неговото *въанение*, от чувствителното преувеличаване на вътрешното изживяване. И но-

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 91.

вите му творби са творби на психическите феномени, творби на мечти и видения, и – което е едно и също – творби на екстаза, на екзалтацията. „Le poète est par sa nature un exalté“ („Поетът по самата си природа е екзалтиран човек“) – казва Верхарн. И в епохата на тихото просветляване *екзалтацията*, вълнението на Демел е онази сила, която одухотворява всичко, която превръща и ритъма в ритъм. Наистина това е, тъй да се каже, една тиха екзалтация, но тя все пак е екзалтация или поетическо безумие, ако щете. И най-тихите, и най-спокойните стихотворения от „Красивия див свят“ или от „Жена и свят“ са *жестове*, лудешки, но във всеки случай не и безумни жестове, каквито те са много често в „Превъплъщението на Венера“. Стихотворения като „След един дъжд“ също са екзалтация, т.е. ритъм:

Und du lächelst.<sup>1</sup>  
(И ти се усмихваш.)

Това също е жест, защото е ритъм, душевен феномен. „Безмълвен знак“, „Един гроб“, „Очакване“ или пък прекрасното, изпълнено с тихи видения стихотворение „*Тайна*“ също са жестове, също са екзалтации, защото са видения:

In die dunkle Bergschlucht  
kehrt der Mond zurück.  
Eine Stimme singt am Wassersturz:  
O Geliebtes –  
deine höchste Wonne  
und dein tiefster Schmerz  
sind mein Glück..<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Werke, III., S. 62.

<sup>2</sup> Werke, III., S. 78.

„Weib und Welt“, Werke, III.

(Месецът се завръща в тъмната планинска клисура. Някакъв глас нее край водопада: О, любимо създание, най-върховното ти блаженство и най-дълбоката ти болка са моето щастие...)

По същия повод трябва да бъдат изтъкнати и „Идеален ландшафт“, „Оповестяване“, „Под младата круша“, „Тиха походка“ и особено „Финал“, „Разпит“ и „Безшумно посещение“<sup>2</sup>. Няма нито една ритмическа творба от Демел, която да не отразява изживяването по развълнуван, екзалтиран начин, стига да не е някое от философските или етическите размишления в стихове. Просветляването в книгите „Жена и свят“ и „Красивият див свят“ е също тъй вълнуващо и патетично, както и борбата за избавление в групите книги; ето защо то би следвало да бъде наречено *патетично просветляване*.

В него творчеството на Демел като вътрешно изживяване намира своя завършек. Това е красивата, тиха Демелова вечер. Отминал е геният със своето безпокойство, останал е само един смълчан бряг край синевата на морето, осиян с блясък, със заревото на просветлението, с вечната светлина, със светлината на вечното завръщане:

Die Welt verstummt, dein Blut erklingt;  
in seinen hellen Abgrund sinkt  
der ferne Tag,

er schaudert nicht; die Glut umschlingt  
das höchste Land, im Meere ringt  
die ferne Nacht,

sie zaudert nicht; der Flut entspringt  
ein Sternchen, deine Seele trinkt  
das ewige Licht.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Werke, III., S. 142.

Наближава нощта и поетът полугласно шепне своята „Нощна молитва“:

Du, tiefe Ruh,  
laß deinen Schleier sinken,  
und schling dein dunkles Haar um meine Brust,  
und laß mich deinen Atem trinken,  
Du,  
bis alle meine Lust  
und letzter Schmerz in einem Hauch verschweben,  
den deine Lippen mir vom Herzen heben,  
dann laß mich deinen Kuß erleben,  
du, tiefe Ruh.<sup>1</sup>

(Ти, дълбок покой, спусни воала си, обвини гръбта ми с тъмните си коси и ми дай да ния от диханието ти, додето цялата моя наслада и сетната ми болка се слоят в един гъх, който устните ти ще вдигнат от сърцето ми; тогава нека изживея целувката ти, о, дълбок покой.)

---

<sup>1</sup> Schöne wilde Welt, S. 121.

## МЯСТОТО И ЗНАЧЕНИЕТО НА ДЕМЕЛ ЗА ЛИТЕРАТУРАТА

Поставихме си за цел да докажем, че по своя характер лириката на Рихард Демел принадлежи към новата съвременна поезия на символизма, която определехме като *антиреализъм*, ако не и като иреализъм.

Успяхме ли да постигнем тази наша цел?

Трябва да се върнем към новата поезия — такава, каквато я представихме в първата глава на нашия труд. След това се опитахме да изтъкнем най-важните черти на психологията и на лириката на Демел. Установихме в него голяма чувствителност, една чувствителна гуша, обладана изцяло от жарава и копнеж, изпълнена с видения и мечти, непостоянна, подлагана на непрекъснати превъплъщения, необузdana и страстна. В сравнение с естествения, нормалния ход на нещата всичко това е ненормално, „декадентско“; то е неестествено, дори „болестно“. Ала за поета то е вечно здраве, живот, сила и творческо умение. Точно същото откриваме и във всички останали представители на символическата поезия, колкото и да се отличават те един от друг. Противоречието между могъщия, невъздържан Демел или Верхарн, от една страна, и бледия „монах“ Рилке или Метерлинк, от друга, е само привидно: в действителност всички те притежават страстния копнеж и пламенната гуша, която ги прави творци на едно и също изкуство — на изкуството на душевните феномени, на онова антиреалистично изкуство, което обикновено назоваваме „символизъм“. Рихард Демел е *символист* от най-чиста проба: защото всичко у него е душевен феномен, видение, сиреч символ. Неговата поезия е поезия на виденията и символите — това е новата поезия на символизма. И всичко в него е завладяно от ве-

ликата мечта, от стремежа към вечност, към увековечаване. Едно и също намираме както у Демел, така и у *Верхарн*, страдалеца, търсец да познае Господа; или у *Бодаер*, поета на чуноватите приумици, който намира в опияняващата мечта „le goût de l'infini“ („влечение към безкрайността“); или у *Верлен*, който страстно простира ръце от нощната си меланхолия към „пламтящокървящото“ сърце на световния спасител: или у *Маларте*, твореца, чиято мечта беше неопетнената белота и чистотата на душата; или у Йенс Петер *Якобсен*, дошъл сякаш из самата мечта; или у Райнер Мария *Рилке*, монаха с вечерния копнеж, който чака чудото; или у *Стефан Георге*, свещения жрец на вечната красота; или у Хуго фон *Хофманстал*, вгълбения в молитва друмник по пътищата на душата; или у *Алфред Мюлберт*, който страстно презръща вселената; или у *Пишибишевски*, „опиянения от огъня“ певец на „Epirsychidion“; или у *Франц фон Шук*, пластичния майстор на душевни видения; или у *Кайнгер*, „художника и изобразителя на нашата душевност“<sup>1</sup>; или у *Артур Саймънс*, който тъче живота си на стана на мечтите „the loom of dreams“). Нима е нужно да удължаваме още повече тази редица, да изброяваме всички имена от новата поезия на символизма? От всичко онова, което казахме досега за Демел и за новата поезия въобще, може да се направи изводът за връзката на разглеждания от нас поет с тази нова символистическа поезия. Именно това определя и *значението* на поета, на лирика Демел за настоящето и за бъдещето.

*Поезия на душевните феномени*: оттук произтича значението на Демел за литературата изобщо, за днешната и утрешната литература; защото антиреалистичното изкуство, изобщо изкуството на душата, е изкуство на бъдещето; нашата епоха е време, в което творците се откъсват от реализма – Рихард Демел е един от първите сред тях.

<sup>1</sup> Dehmel: Werke, II, S. 30.

*Лирика:* В това се състои значението на Демел за немската поезия. Защото той се появи по време, когато литературата се намираще изцяло в плен на натурализма. Имената на Хауптман, Зудерман, Ибсен, Толстой и др. бяха в Германия свещени кумири, словото им бе закон за епохата. И тъкмо в тази епоха се появява един необуздан факлоносец, развял над главата си ново знаме, на което са извезани гумите: изкуство – лирика. Демел съумя да доведе докрай своето дело, делото на лирическата преоценка, защото обладаваше силата на „Христос твореца“ – той е мозък ваятел. Той е, както вече казахме, и мозък ритмик. Въздействието и влиянието на Демеловите ритми днес е недвусмислено; нови поетически поколения застават със страхопочитание пред него и продължават завета му: лириката – това е душевна екзалтация, това е мечтание. Без да се спираме на влиянието, което той оказва върху Лиленкрон или Момберт – на когото посвещава цяла книга, – или върху други негови съвременници, сред които и Стефан Георге, който в последната си книга „Звездата на братството“ е коренно променен, престанал е да бъде певец на студената красота, а се е превърнал в певец на страстта и екстаза, – без да се спираме на всичко това, бихме желали да припомним за някои от най-новите немски поети: Елзе Ласкер-Шюлер го нарича „велик халиф“ на цялата поезия<sup>1</sup> и се прехласва от неговите ритми; един друг твърде млад поет, Йоханес Р. Бехер, се прекланя със страхопочитание пред „Превъплъщенията на Венера“<sup>2</sup>; Курт Мартенс го нарича с величественото име „Зевс на днешния немски поетически Олимп“<sup>3</sup>; а прехласнатият Емил Лудвиг написа за Демел една дълбоко прочувствена книга, в която даде израз на голямото възхищение и благодарност към него.

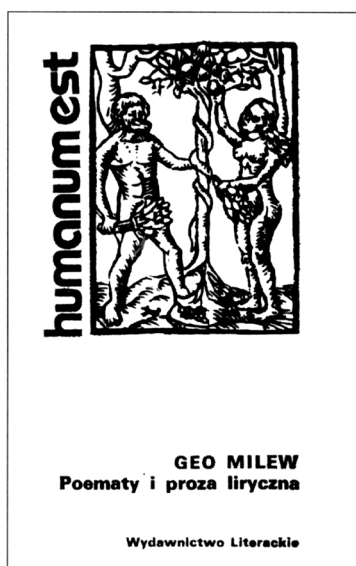
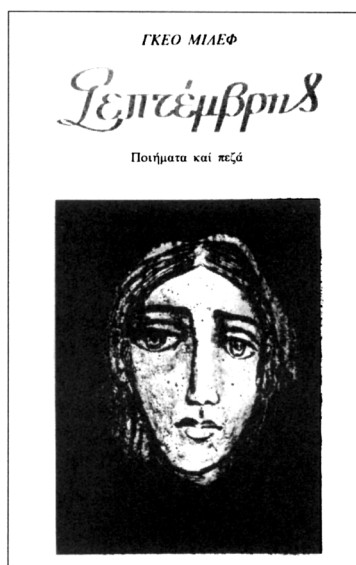


<sup>1</sup> Lasker-Schüler: Mein Herz, S. 150.

<sup>2</sup> Die neue Zeit, Sammelbuch I, S. 31, Rede über Dehmel.

<sup>3</sup> Kurt Martens: Die Literatur in Deutschland, Berlin, 1910, S. 16.





*Κοριτσι на книги на Гео Миаев, издадени в чужбина, с рисунки на Ренато Гутузо, Янис Рицос и др.*