

Роман Вершилло

Магистр и люди



Москва, Антимодернизм.Ру, 2025

Вершилло, Роман Алексеевич. Магистр и люди. М.: Антимодернизм.Ру, 2025. 78 с.

В книге Р. А. Вершилло роман Германа Гессе «Игра в бисер» рассматривается как сценарий для «игры в бисер» и как сама игра, разрешающая проблемы теории и практики, мысли и действия, культуры и власти. В сочинении роман рассмотрен в качестве опыта в воспроизведении поэтики классицизма в противоречии с тем, что Герман Гессе называет «фельетонной эпохой».

Иллюстрация на обложке

Клод Лоррен. Зачарованный замок (1664). Холст, масло. 87.1 x 151.3 см.
Лондонская национальная галерея.

Содержание

Предисловие	4
Введение	5
«Житие» мастера игры: ущербный образец	12
От литературы к жизни	20
Роман как четвертое жизнеописание, написанное самим Кнехтом	22
Роман «Игра в бисер» как реалистическая абстракция	24
Роман как сценарий игры в бисер	26
«Игра в бисер» как розыгрыш, игра в бисер	27
Конец игры	29
Темы романа	30
Тема классицизма в романе «Игра в бисер»	41
Биография как исследование	57
Превосхождение	59
Выводы	62
Список литературы	76

Предисловие

Я предлагаю рассмотреть роман Германа Гессе «Игра в бисер» (1943) как намеренно не философскую и псевдоэстетическую попытку решить один из главных вопросов Нового времени: как соединить теорию и практику, правосмыслие с праводеланием, и то и другое – с правильным ощущением.

Христианская политическая философия отвечает, как известно, на тот же вопрос. Поэтому, я считаю, для христианской философии роман Гессе может быть полезен как точка отталкивания.

Вопрос о соединении практики и теории решается очень просто.

Нужно право мыслить и верить в истину, а также поступать в соответствии с истинной верой и правильными мыслями. Все это должно подкрепляться верными чувствами: прежде всего стремлением к ясности, отвращением от неясности и вообще ощущением интеллектуальной бодрости.

Такое решение проблемы должно соединять «деяние с разумом».[2, С. 14] то есть не может быть только мысленным или только деятельным. Не может оно быть и только литературой.

На этом пути мысли, чувства и дела человек призван бесконечно преуспевать в трех добродетелях: вере, надежде и любви. Любовь здесь выступает как совершенство добродетелей, соединяя мысль, дело и чувство, вообще всё, что в нас разделено.¹ Даже небольшое нарушение равновесия между мыслью и делом, например, преобладание действия над мыслью или наоборот, уже говорит об ослаблении безграничной любви к Истине (Мф. 22:37).

Понятно, насколько важно это *обычное* (подчеркиваю это слово) решение проблемы. Так мы понимаем, какое место в жизни занимают вера и мысль, какой путь в жизни избрать, да и вообще, что такое «жизнь».

Повторюсь: такое решение проблемы является обычным, непосредственно понятным. Оно всегда рядом, всегда доступно: только руку протяни. Однако в Новое время оно оказывается недостаточным для современного человека. Оно кажется ему чисто литературным и исключительно теоретическим. Но и выпасть в реальность дикую, не просвещенную светом разума, ему тоже не удастся, и он до конца так и не понимает, почему это так.

Для нового человека мысль и дело становятся проблематичными в своей отдельности, а уж соединение их в жизни и подавно. В результате, новый человек становится для себя уравнением со всеми неизвестными.

Приходится признать, что разрыв между мыслью и делом – реальная проблема для человека Нового времени, и только для него, как человека

¹ «Любовь связует и не дает рассеиваться тому, что есть в нас прекрасного, хотя по природе мы и рассеяны».[7, С. 327-328]

необычного. Разрыв между жизнью и мыслью – личный, случайный. В общем и обычном плане такой проблемы не существует.

Не будем думать, что новый человек не понимает этой своей личной проблемы. Он ищет ее разрешения. Отсюда такой интерес к личности в Новое время, напряженное изучение себя, которое приводит к *самооткрытию личности* в романтическом творчестве и в массовых идеологиях.

Новый человек хочет жить полной жизнью в полной, а не усеченной реальности. Однако новый человек принимает такие решения, которые делают его ситуацию в мире все менее адекватной. Что бы он ни делал, как бы он ни мыслил, он все дальше от жизни, к которой стремится.

Идеологи Нового времени предлагали различные ответы на вопрос о соотношении теории и практики. В основном эти ответы можно охарактеризовать как социальные и коллективные методы решения этих личных и случайных проблем. Таковы не только социалисты, националисты и либералы. Таковы же и церковные реформаторы и церковные революционеры. Все они думают, что массовые и организованные формы жизнедеятельности приближают нас к единству бытия. На этом пути терпит неудачу не только Церковная реформа, но и коммунистический проект, и правые националистические проекты, включая самый радикальный из них – в виде нацистской Германии.

Более проникательные мыслители (или лучше назвать их прямо «гностиками?»): Достоевский, Ницше и в некоторой мере Бодлер, понимают личный, только их собственный, характер проблемы и, соответственно, ее решения.

Одним из опытов решения указанной проблемы стал последний роман немецкого писателя Германа Гессе «Игра в бисер», известный в англоязычном мире также как «*Magister ludi*» («Магистр игры»).

После несколько затянувшегося, но необходимого предисловия, мы обратимся к роману как к акту личного и коллективного «жизнедействия», если будет позволено его так назвать.

Введение

Гессе закончил свой роман «Игра в бисер» в 1942 году, в середине войны, начав его за одиннадцать лет до этого. Роман представляет собой биографию магистра «игры в бисер» Иозефа Кнехта. Жизнь Кнехта протекает в отдаленном будущем (примерно в XXII веке) в вымышленной провинции «Касталия». В Касталии избранные и специально подготовленные люди предаются высоко абстрактной эстетически-интеллектуальной «игре в бисер». Они образуют светский орден, по образцу романтических патеров из «Кота Мурра» Гофмана и Общества башни из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Неназванный составитель биографии – один из граждан той же «педагогической провинции» и такой же член Ордена. Он смотрит на жизнь Кнехта из будущего, еще более отдаленного от нас – с точки зрения следующего поколения касталийцев.

Биография Иозефа Кнехта сложно построена. Она состоит из резко отдельного по стилю и по точке зрения введения в историю Касталии и игры в бисер. Затем следует основная часть: жизнеописание Кнехта. В нем особенно пространно описаны детство и годы учения. Деятельность Кнехта в роли «магистра игры» описана значительно короче, и наконец, с нарочитой краткостью описаны уход Кнехта из Касталии и его неожиданная смерть, когда он тонет в горном озере.

В качестве приложений в конце романа расположены три автобиографических «жизнеописания», якобы написанных Кнехтом в качестве дипломных работ.

Итак, в романе «Игра в бисер» Кнехт предстает перед нами с разных сторон: с объективно-исторической, психологической, аналитической и в его самооценке.

Эта многосторонность заставляет нас потрудиться над тем, чтобы более точно определить жанр романа. С одной стороны, это программный роман, последовательно излагающий и доказывающий определенный тезис (несколько тезисов). С другой стороны, это роман политический, трактующий о природе власти и безвластия. Касталия, описываемая в романе, представляет собой очевидную утопию, то есть «Игру в бисер» можно понимать как утопию или, если угодно, как антиутопию. Но это же и роман философский, хотя и не в совсем обычном смысле слова, о чем мы будем говорить подробнее в самом конце исследования.

С наиболее очевидной стороны «Игра в бисер» предстает как роман воспитания. Наконец, это роман с ключом, где угадываются конкретные лица, например, Томас Манн, Фридрих Ницше, Якоб Буркхардт.

Такая многогранная структура построена Гессе не случайно, а представляет, на мой взгляд, разные способы решения основной проблемы. Некоторые способы задуманы как обманчивые, тупиковые. Другие – подталкивают к верному решению, но и те и другие дают читателю обильную пищу для размышлений.

Предыстория

Роман начинается как чисто утопический.

Больше того, эпиграфом к роману: «Паломникам в Страну Востока», – Гессе направляет нас к созерцанию восточного типа, а, точнее, всечеловеческому, глобалистскому.[6, С. 7] Касталия предстает как западный вари-

ант Шангри-ла, вымышленной страны, популярной в высокой и массовой культуре в начале 1930-х.²

Во введении в роман «Игра в бисер», которое было написано еще в 1934 году, представлена совершенно беспроblemная картина Касталии, как оплота культуры. Здесь все решено, все цели достигнуты, все находится на своих местах. При этом введение в историю Касталии написано Гессе как бы нехотя, ради исполнения какой-то повинности, как это отметил Э. Р. Курциус (Curtius E. R.).[38, P. 15-16]

Здесь надо заметить, что, как и введение, все жизнеописание Кнехта страдает некоторой сухостью, возможно, чисто немецкой. Гессе как будто не очень интересно описывать Касталию и ее обитателей в подробностях, а читателю не очень занимательно это читать. Детали нужны автору по большей части для того, чтобы оттенить ряд своих публицистических заявлений.

Следует указать, что во введении рассказчик излагает только официальную версию истории, а в основном повествовании Касталия во многом описана иначе, как отмечали некоторые исследователи творчества Гессе.

Введение содержит в себе резкую критику культуры XIX-XX веков. Этот современный для Гессе период фигурирует у него под именем «фельетонной эпохи», о которой он пишет: «Примеры унижения, продажности, добровольной капитуляции духа в то время... отчасти и впрямь поразительны».[6, С. 14]

Для Гессе современная ему культура – продукт более широкого процесса разложения. Начало упадка западной науки и культуры Гессе относит уже ко временам Реформации и эпохе Возрождения:

В развитии духовной жизни Европы было с конца средневековья, кажется, две важные тенденции: освобождение мысли и веры от какого-либо авторитарного влияния, то есть борьба разума, чувствующего свою суверенность и зрелость, против господства Римской церкви, и – с другой стороны – тайные, но страстные поиски узаконения этой его свободы, поиски нового авторитета, вытекающего из него самого и ему адекватного... Эти бои за «свободу» духа свершились и как раз в эту позднюю, фельетонную эпоху привели к тому, что дух действительно обрел неслыханную и невыносимую уже для него самую свободу, преодолев церковную опеку полностью, а государственную частично, но все еще не найдя настоящего закона, сформулированного и чтимого им самим, настоящего нового авторитета и законопорядка.[6, С. 14]

² Например, действие популярного романа «Потерянный горизонт» (1933) происходит в вымышленном городе Шангри-ла в Тибете (см. также фильм Фрэнка Капры 1937 года).

Касталия как раз и возникает из неформального союза людей, противящихся беспорядку и безвластию в духовной области. Честные, бедные и неподкупные ученые и музыканты образовали орден, который ко времени рассказа о Кнехте установился как духовный авторитет в Европе наряду с католической церковью.

В этом ордене нет творчества. Здесь не пишут сонаты, а только их изучают и исполняют. Здесь не сочиняют стихи и не пишут картины, а только изучают прошлую культуру, используя свои знания в игре в бисер:

Настоящее, серьезное поэтическое творчество на протяжении нескольких поколений осуждалось и заменялось отчасти науками, отчасти игрой в бисер.[6, С. 92-93]

Кнехт говорит, то ли восхищаясь, то ли иронически:

Великое счастье, что у нас есть эти произведения, и мы, касталийцы, живем почти целиком на их счет, ведь наше творческое начало уже ни в чем, кроме воспроизведения, не проявляется, мы постоянно живем в той потусторонней, не знающей ни борьбы, ни времени сфере, которая как раз и состоит из этих произведений и не была бы нам известна, если бы не они.[6, С. 232-233]

Центром жизни Касталии и ее уникальным предназначением является элитарная и полностью абстрактная «игра в бисер». Ежегодно устраивается большая игра, которая празднуется как государственный торжественный ритуал, но следить за ее ходом способны лишь немногие: только жители Касталии, а из мирских людей – те, кто прошел обучение в ее школах.

Игра в бисер выступает как источник интеллектуальной и эстетической власти за счет ее непонятности для профанов и утонченности ее приемов. Может показаться, что здесь мы встречаемся с утопией, то есть с ситуацией, завидной с точки зрения интеллектуалов, когда они могут автономно предаваться своим эстетическим ощущениям. Но в той же самой утонченности и автономии состоит безжизненность и уязвимость игры в бисер. Эта игра ценна и одновременно не нужна. Она априорна, и в ней это свойство искусств (поэзии и музыки, прежде всего) достигает своего наивысшего развития.

Всё это – и Касталия, и орден, и игра в бисер – было бы только мечтой интеллектуала о хорошем времяпрепровождении, если бы не надвигающаяся и уже совершающаяся катастрофа: в случае Гессе – самая настоящая гибель старой Европы во время Второй Мировой войны. Такая же гибель, политическая и культурная, угрожает в будущем и Касталии. Прекрасный дворец искусств стоит над пропастью варварства.

«Если игра в бисер погибнет, гибель ее будет для Касталии и мира потерей, которую они, однако, вряд ли сразу заметят, настолько они будут в годы великого кризиса заняты тем, чтобы спасти все, что еще можно

спасти», – признает Кнехт в своем прощальном «Письме администрации Педагогического ведомства».[6, С. 303]

Что такое игра в бисер?

Согласно роману Германа Гессе, игра в бисер укоренена в истории:

Как у всякой великой идеи, у нее, собственно, нет начала, именно как идея Игра существовала всегда. Как идею, догадку и идеал мы находим ее прообраз во многих прошедших эпохах, например у Пифагора.[6, С. 11]

Далее автор прослеживает аналогии игры у древних китайцев, арабов, Николая Кузанского и так далее. Рассказ об истории Касталии явно переходит в миф, хотя читатель еще не до конца понимает, как к этому мифу относится Гессе.

Непосредственное начало игры Гессе относит к началу XX века:

Бисером вместо букв, цифр, нот и других графических знаков пользовался изобретатель игры, Бастиан Перро из Кальва... Перро... застал в кёльнском семинаре привычку играть в одну уже довольно сильно развитую учениками игру: они называли друг другу, пользуясь аббревиатурами своей науки, мотив или начало какого-нибудь классического сочинения, на что партнер отвечал либо продолжением пьесы, либо, еще лучше, верхним или нижним голосом, контрастирующей противоположной те мой и так далее. Это было упражнение для памяти и упражнение в импровизации... Бастиан Перро... соорудил себе, по примеру немудреных счетов для детей, раму с несколькими десятками проволочных стержней, на которые он нанизал бисерины разных размеров, форм и цветов. Стержни соответствовали нотным линейкам, бусины – значениям нот и так далее, и таким образом он строил из бисера музыкальные цитаты или придуманные темы, изменял, транспонировал, развивал, варьировал их и сопоставлял их с другими... То, что вышло позднее из той семинарской игры и из унизанных бусинами стержней Перро, и ныне носит ставшее популярным название – «игра в бисер».[6, С. 24-25]

Такова была игра в бисер в ее примитивном виде.

Впоследствии некий швейцарский музыковед «открыл для игры в бисер принципы нового языка, языка знаков и формул, где математике и музыке принадлежали равные доли и где можно было, связав астрономические и музыкальные формулы, привести математику и музыку как бы к общему знаменателю».[6, С. 29] Игроки в бисер приобретают отчетливые черты педантов, по отношению к которым оказывается уместна романтическая ирония.

Участие в игре переживается участниками в виде возвышающей душу гармонии:

После подвига базельца Игра быстро сделалась тем, чем она является и сегодня – воплощением духовности и артистизма, утонченным культом, *unio mystica* всех разрозненных звеньев *universitas litterarum*. [6, С. 30]

Как мы видим, гармония приобретает в романе довольно определенные очертания, даже исторически конкретные. Мы вспоминаем об аналогичных и современных роману попытках найти «науку наук». На эту роль в первой половине XX века претендовали и психология, и филология как энциклопедия наук,³ и математика, и физика, и, наверно, в последний раз в истории – философия.

Концепция игры в бисер также похожа на Западный канон Гарольда Блума [34] (см. также американское движение «Great Books», начавшееся в 1920-е годы и достигшее пика популярности к 1950-ым) с тем отличием, что у Блума в канон вошли только книги, а в Касталии на первом месте – музыка. [33, Р. 1]

Поиск соответствий

Суть игры в бисер состоит в искусстве находить соответствия между самыми разными областями, соединяя их в интеллектуально-эстетический континуум.

Хотя игра не описывается в романе сколько-нибудь подробно, можно понять, что в законченном виде она представляла текст, постепенно записываемый игроками на символическом языке по подобию машинного кода.

Для этого игроки в бисер должны быть широко образованы в основных областях знания и быть превосходными специалистами в какой-то одной из них. От обычного интеллектуала игрока в бисер отличает его особенное искусство: отвлечься во время игры от особенностей отдельных наук, найти в них общее.

³ «Из всего, что сказано было до сих пор, с очевидностью следует, что биография, как и всякая иная историческая наука, входит в круг проблем филологической энциклопедии. Филология, строго говоря, не есть особая наука, – это только особый метод, основанный на критике и интерпретации. Но есть очевидно в предмете каждой из филологических дисциплин нечто, что делает для нее необходимым пользоваться как раз филологическим методом и что дает, таким образом, возможность говорить о филологии если не как об отдельной науке, то как об энциклопедии наук. Это “нечто” заключается в том, что каждая из филологических дисциплин изучает свой предмет в истории. Филолог всегда историк, и только во вторую очередь мы спрашиваем, какой историей он занимается, – историей права, историей языка, или историей личной жизни. В целом, таким образом, у филологии все-таки один предмет – история, то есть тот всеобъемлющий, связный контекст, из которого мы только извлекаем наши отдельные частные истории, никогда не теряющие общности своего происхождения». [5, С. 71]

Пропущенные через абстракцию (метод абстракции не оговаривается) культурные и естественно-научные факты становятся формулами. Абстрактная (на самом деле символическая) запись музыкальной темы может совпасть с записанным на том же символическом языке планом здания, формулой физического процесса или астрономическим расчетом.[50, Р. 43] Составление такой записи может считаться успешным ходом в игре.

Следуя сценарию, сочиненному магистром игры, под руководством магистра участники игры постепенно и совместно обнаруживают общее, ощущая гармонию между частями великого целого, медитируя над единством бытия. Игра в бисер предстает в романе как тотальный синхронический феномен.[47, Р. 143]

В то же время беспредметный восторг от «гармонии сфер» здесь не одобряется, как не одобряется и поиск «истинной тайны Игры и ее конечного смысла».[6, С. 98] Так что, если считать игру своего рода медитацией, то западного (католического или пиетического), а не восточного типа.

Игра может быть разыграна лучше или хуже, и оценивается синкретически: эстетически, интеллектуально и морально. Из романа мы знаем, что для успешного розыгрыша важно также настроение участников, как в случае с последней игрой магистра Томаса фон дер Траве.

Можно отметить, что тема соответствий или «симпатий» – характерная оккультная тема, знакомая русскому читателю по православному модернисту протоиерею Александру Шмеману.⁴ У Гессе тоже слышится отголосок эпохи символизма, декаданса, но сама проблема решается им не декадентски. Намек на декаданс (символизм) должен вызывать предубеждение у читателя, предупреждать его, что перед ним не прекрасная утопия, а что-то другое.

Правила игры

У игры в бисер есть основное правило: она должна предлагать не только литературное решение проблемы (запись игры), не чисто интеллектуальное и не чисто эстетическое или светское мистическое. А какое?

Тут в романе возникает некоторая путаница, потому что описание игры, содержащееся в основном жизнеописании, не вполне соответствует тому, что говорилось о ней во введении. В основной части романа выясняется, что игра не так уж абстрактна. Она гораздо более похожа на театральную постановку.

Вот как в романе описан план первой игры Кнехта в качестве магистра:

⁴ «Моей идеей, моим „вопросом“, я думаю, нужно признать идею отнесенности. Отнесенности всего к Царству Божьему как откровению и содержанию христианства. „Новая жизнь“ начинается с этой отнесенности и в ней исполняется... Церковь есть „отнесенность“; только для того, чтобы мы знали, к чему все отнесено, что являет истину обо всем, чем мы по-настоящему живем, она и существует».[26, С. 372-373]

Кнехт давно носился с одним замыслом, который хотел теперь использовать для своей первой торжественной игры в качестве магистра. За основу построения и размеров партии – таков был этот славный замысел – следовало взять старую, конфуцианско-ритуальную схему китайской усадьбы, ориентировку по странам света, ворота, стену духов, соотношение и назначение построек и дворов, их связь с небесными телами, с календарем, с семейной жизнью, а также символику и правила разбивки сада.[6, С. 203]

Далее Кнехт со своим товарищем Тегулярием переводят это замысел и его содержательную сторону на язык Игры.[6, С. 203] Участники игры должны с помощью абстрактных ходов правильно и красиво построить китайскую усадьбу, тем самым постепенно разгадывая загадку, какую загадали магистр игры и его товарищ.

Выглядит не очень увлекательно и не чересчур возвышенно, не правда ли? И все-таки высокое мнение об игре в бисер оправдано. Подлинным результатом игры является взаимное превращение: жизни – в осмысленное искусство и искусства – в разумную жизнь. Это напрямую подводит нас к тому, что я предлагаю считать главной загадкой романа «Игра в бисер».

«Житие» мастера игры: ущербный образец

В романе Германа Гессе «Игра в бисер» за введением в историю и правила игры в бисер следует собственно «Жизнеописание магистра Игры Иозефа Кнехта» (таков подзаголовок и всего романа тоже).

В жизнеописании предлагается иная картина Касталии, нежели во введении, и только в этой части романа она названа по имени. Если введение рисует идеальный образ анонимного союза безымянных интеллектуалов, то в жизнеописании на первый план выходит неустойчивое положение Касталии, ее внутренняя проблематичность, историческая несостоятельность.

Так Гессе постепенно создает сложную, многоплановую структуру произведения. В нем как будто слышится несколько голосов, несколько различных точек зрения, странным образом дополняющих друг друга несмотря на противоречия между ними.

По мнению специалиста по творчеству Гессе Теодора Циолковского,[50, Р. 52] роман описывает три четко различные версии Касталии:

- утопический идеал отрешенности от всего мирского (Введение).
- Республика эстетов, против которой то скрыто, то явно выступает сам Кнехт с одобрения рассказчика. Касталия здесь уже не совершенство, а более похожа на антиутопию, описывающую, до какого опустошения может дойти западная культура.

— Наконец, на границе между вымыслом и реальностью существует составитель всего «Опыта жизнеописания». В этом «культурном будущем» недостатки Касталии устранены благодаря подвигу Кнехта, правда, непонятно как, и в достаточной ли мере.

Как объяснить стилистические и идейные отличия разных частей романа? Ведь нас уверяют, что сочинение все в целом санкционировано высшими органами Касталии, мотивы которых нам непонятны, если учесть попытку Кнехта совершить в Касталии революцию. Попробуем разобраться, и первый, с кем мы встречаемся, это рассказчик-составитель.

Составитель всего «жизнеописания» — очень интересное лицо, которое смотрит на лица и события как бы сверху, и нам трудно поместить анонимного рассказчика внутрь романа. Выше него, как мы понимаем, только сам Герман Гессе, как действительный автор романа.

Анонимный рассказчик, как и сам Кнехт, не имеет особенностей и слабостей, и в этом отношении соответствует коллективистским нормам Касталии, которые так определенно были изложены во введении. При этом он обладает полной осведомленностью во внутренних и внешних событиях. От него мы узнаем о душевных движениях Кнехта, о которых не мог бы знать никто, кроме него самого.

Он говорит от имени Ордена: в этом источник его авторитета, и он же явно заинтересован в оправдании того, что задумал и совершил Кнехт.

Больше того, он имеет власть рассудить между Орденом и Кнехтом, когда в конце романа наступает кризис. Этот же аноним повествует нам о той пользе, которую получил он сам вместе со всем Орденом в результате кризиса.

«Житие»

Биография Кнехта стилизована под житие в несколько ориентализированном ключе. Бегло перечислим основные этапы его биографии.

Способности и ровный характер Кнехта замечают еще в обычной школе. С самого начала он — гениальный ребенок, восхитительно послушный, скромный и спокойный, не задумывающийся о своей гениальности. Заметив его необычайные успехи, его рекомендуют «мастеру музыки», высокопоставленному члену Ордена, который становится наставником Кнехта на всю жизнь. «Мастер» отправляет Кнехта для обучения в касталийской школе, после чего его принимают в Орден. Наконец, Кнехта избирают «мастером Игры», самым молодым в истории.

Итак, Кнехт — идеальный школьник, идеальный студент, идеальный игрок в бисер и идеальный «магистр». Теодор Цюлковский отмечал, что воспитание юного Кнехта описано у Гессе с редкой для немецкой литературы классической ровностью и полным отсутствием конфликта и трений: «В этом мире даже смерть теряет свое жало».[50, Р. 67]

Во всех этих образах Кнехт проявляет совершенство характера, умственных способностей, художественную – музыкальную – одаренность. Отсутствие недостатков, да заодно и любых других особенностей – вот что отличает идеального «магистра игры». Благодаря этому его жизнь может быть описана по канонам Касталии, сообщает нам автор, сочиняющий новый эпос.

В книге нет описания того, как выглядел Кнехт, что подчеркивает внутренний характер описания, требующий знания характера героя изнутри. В общем, можно констатировать, что Кнехт отличается от анонимного рассказчика только тем, что имеет имя и фамилию. Но даже о фамилии нам сообщают, что она означает по-немецки «слуга»[6, С. 57] и, следовательно, может быть понята и как имя собственное, и как нарицательное.

Рассказчик так излагает касталийское учение о личности и о биографии:

Наше сегодняшнее понимание личности весьма отлично от того, что подразумевали под этим биографы и историки прежних времен. Для них, и особенно для авторов тех эпох, которые явно тяготели к форме биографии, самым существенным в той или иной личности были, пожалуй, отклонение от нормы, враждебность ей, уникальность, часто даже патология, а сегодня мы говорим о выдающихся личностях вообще только тогда, когда перед нами люди, которым, независимо от всяких оригинальностей и странностей, удалось как можно полнее подчиниться общему порядку, как можно совершеннее служить сверхличным задачам.[6, С. 8-9]

Мы узнаем, что в стирании особенностей состоит основная педагогическая цель Касталии:

Один из высших принципов нашей духовной жизни – это как раз стирание индивидуальности, как можно более полное подчинение отдельного лица иерархии Педагогического ведомства и наук... Таково уж свойство духовной жизни нашей Провинции: анонимность – идеал ее иерархической организации, которая к осуществлению этого идеала очень близка.[6, С. 8]

Согласно с этими законами, жизнеописатель стремится описать совершенство личности Кнехта, послушного всему спокойно разумному и прекрасному, лишенного связей с миром, но в то же время пытливого, подвижного, несколько не подавленного теми знаниями, которые он приобретает за время обучения.

Особенность без особенностей

Итак, мы встречаемся с первой загадкой: биография должна описывать отсутствие особенностей, человека, как такового, без слабостей и даже без заслуг. Ведь заслугой здесь считаются: послушание, следование правилам, способность быть как все, ничем не выделяться.

Но в том-то и проблема, что эта задача, хотя и заявлена с полной определенностью, вовсе не достигнута в романе, и мы узнаем довольно многое из того, что отличает Кнехта.

Нам сообщается, что жизнь Кнехта важна исключительно тем, что он был образцовым магистром игры, лишенным недостатков и особенностей. С другой стороны, он был самым необычным членом Ордена и магистром из всех, какие когда-либо встречались в истории Касталии. Его жизнь несла в себе революционный элемент, подрывной по отношению к обычаям Касталии.

После гладкого пути на самый верх иерархии, на восьмой год своего магистерства, Кнехт пишет письмо правлению Ордена с просьбой отпустить его обратно в мир.

То, что Кнехт отказывается от своей власти и должности, поступает как бунтовщик, автор жизнеописания пытается довольно неуклюже оправдать, именно как следствие его бесконфликтного совершенства и заботы о Касталии и обо всем мире.

Рассказчик тщетно пытается указать хоть на какую-либо пользу, которую извлек Орден из эксцентрических действий Кнехта. Да, признает он, благодаря Кнехту мы узнаем, что игроки в бисер часто испытывают тоску и чувство пустоты жизни в слишком разреженном воздухе Касталии. Что ж, Педагогическому ведомству эта беда была хорошо известна и без Кнехта.

Ведомство всегда искало способов противостоять этой тенденции,

пытаясь помочь этой беде усиленными физическими упражнениями, спортивными играми, а также опытами со всякими ремеслами и садовыми работами. Если мы не ошибаемся в своем наблюдении, то и в наше время у руководства Ордена есть тенденция упразднить кое-какие слишком уж изощренные специальности и области науки, но зато шире практиковать медитацию. Не надо быть скептиком, пессимистом или плохим членом Ордена, чтобы признать правоту Иозефа Кнехта, задолго до нас разглядевшего в сложном и тщательно разработанном аппарате нашей республики стареющий организм, нуждающийся во всяческом обновлении.[6, С. 230-231]

Дальше – больше. В миру Кнехт принимает довольно импульсивное, и прямо скажем, необоснованное решение, и становится воспитателем сына своего друга. Наконец, он тонет в горном озере в первый же день занятий. Какое уж тут отсутствие особенностей и личных деталей?

Рассказчик, как бы мимовольно, подчеркивает в поступках и характере Кнехта как раз то, что противоречит идеалу Касталии.

Гессе предлагает читателю выход: читать все повествование, теряющее ближе к концу свою связность, как миф, легенду:

Внутри мира, в котором мы, автор и читатель этих записок, живем, Иозеф Кнехт достиг наивысшего и совершил наивысшее: будучи как магистр Игры вождем и образцом для людей духовной культуры и духовных исканий, образцово распоряжался он, приумножая его, доставшимся ему духовным наследием, первосвященник храма, священного для любого из нас. Но поприща мастера, места на вершине нашей иерархии он не только достиг, не только занимал его – он его переступил, перерос, ушел от него в такое измерение, о котором мы можем только почтительно догадываться; и именно поэтому нам кажется вполне естественным и соответствующим его жизни тот факт, что и его биография переступила обычные измерения и в конце перешла в легенду. Мы соглашаемся с чудесностью этого факта и радуемся чуду, не пускаясь в его толкования. [6, С. 37]

Но можем ли мы поверить Гессе в том, что жизнеописание Кнехта перешло в миф? Вовсе нет. Что ни говори, но никакого мифа вокруг Кнехта не возникает. Герои других произведений Гессе были гораздо ближе к мифологическому статусу. В «Игре в бисер» мы видим, скорее, развенчание мифа «личности» в Новое время.

Так что я полагаю, что Гессе намеренно указывает нам путь в тупик, а все описание идет от общего к частному, от мифа – к биографии.

Как подчеркивает британский литературовед Мартин Свейлз (Martin Swales), «жизнe» Кнехта превращается во вполне традиционную биографию. Как полагает Свейлз, именно это и входило в задачу Гессе. История Кнехта интересна именно теми сторонами, которые противоречат идеалу. Такое противоречие, по мнению Свейлза, создает напряжение в повествовании и позволяет читателю с интересом следить за рассказом. Мы оказываемся вовлечены в разрешение коренной проблемы Касталии: противоречия между личной историей и общностью бытия, историчностью и надвременным идеалом. [47, Р. 142]

Роман «Игра в бисер» только ставит вопросы, но так, что побуждает читателя искать разрешения проблем не в мечте, а в реальной жизни. И это, на мой взгляд, является главной целью последнего романа Гессе.

Четыре «жизнеописания»

Завершающая часть романа «Игра в бисер», как и роман в целом, озадачивает читателя, а не внушает ему какую-то одну точку зрения.

Здесь расположены три художественные автобиографии, написанные, как нам сообщают в романе, самим Кнехтом в качестве упражнений, своего рода дипломных работ, когда он учился в Вальдцеле, школе для будущих игроков в бисер.

Рассказчик объясняет, что таково было обычное упражнение для оканчивающих эту школу:

Каждый год они представляли так называемое «жизнеописание» (Lebensläufe). Этому старинному обычаю... обязаны мы тремя жизнеописаниями, сочиненными Кнехтом в студенческие годы.[6, С. 91]

Гессе подробно описывает требования к «жизнеописаниям»:

Уже в древнейшие времена педагогической провинции вошло в обычай требовать от младших, то есть еще не принятых в Орден, студентов подачи от поры до поры особого вида сочинения или стилистического упражнения, или подробного жизнеописания, то есть вымышленной, перенесенной в любое прошлое автобиографии. Задачей учащегося было перенестись в обстановку и культуру, в духовный климат какой-нибудь прошедшей эпохи и придумать себе подходящую жизнь в ней; в зависимости от времени и моды предпочтение отдавалось то императорскому Риму, то Франции XVII или Италии XV века, то перикловским Афинам или моцартовской Австрии, а у филологов стало обычаем писать романы своей жизни языком и стилем той страны и того времени, где происходило их действие.[6, С. 91-92]

Рассказчик так объясняет цель этого упражнения:

Это было упражнением, игрой фантазии, попыткой представить себе собственное «я» в измененных ситуациях и окружении.[6, С. 92]

Рассказчик сообщает нам о недостатках жизнеописаний, которые представил Кнехт своим учителям:

После подачи его третьего, «индийского» жизнеописания канцелярия Педагогического ведомства настоятельно рекомендовала Кнехту перенести очередную биографию в какую-нибудь исторически более близкую и богаче документированную эпоху, а также больше заботиться об исторических деталях.[6, С. 93]

Заметим, что те же упрёки можно высказать и самому Гессе. Всему его творчеству свойственна некоторая приподнятая абстрактность: «Сиддхарте» и «Нарциссу и Голдмунду», да и «Игре в бисер» тоже.

Указав на недостатки «жизнеописаний» Кнехта, рассказчик настаивает на том, что эти три жизнеописания составляют «самую ценную часть книги», а также многозначительно намекает на то, что возможно существовала еще и четвертая автобиография Кнехта, которая должна была исправить недостатки первых трех.

Загадки соединяются в одну сверхзагадку

Я надеюсь, из моего пересказа видно, что «Игра в бисер» предстает несколько загадочным произведением. При всей его широкой программе и тщательному подбору материала, оно выглядит несовершенно построенным, не до конца продуманным в идейной сфере.

Эти особенности романа неоднократно были отмечены критиками, которые объясняли их разными способами. Одни видели в этом признак угасания таланта Гессе. Другие отмечали, что Гессе писал роман более 10 лет, и неудивительно, что его точка зрения могла меняться по ходу работы, тем более, что на эти годы пришлась Вторая Мировая война, изменившая судьбы Европы.

Есть и такие, кто считает, что художественные недостатки и идейные неувязки являются частью замысла Гессе. К этому мнению примыкаю и я.

Выше я старался указывать на противоречия в романе. Теперь сведем их воедино, и так подойдем к одной большой загадке, разгадку которой мы хотели бы найти.

- Претензия автора на эстетическое совершенство сочетается с заметным художественным несовершенством романа, его схематичностью, сухостью.
- Точка зрения рассказчика должна быть надличной, коллективной, официальной, а она на самом деле – и личная, и необычная.
- По сюжету Иозеф Кнехт должен быть совершенным касталийцем, а он явным образом несовершенен. Жизнь Кнехта не соответствует идеалам Касталии, но она же воплощает их даже в большей мере, чем поведение педантов из Правления Ордена. В последнем нас уверяют от имени самой Касталии, ни больше, ни меньше.
- Кнехт должен быть лишен особенностей, но он вызывающе необычный человек и в светской жизни, и в Ордене..
- Касталия заявляется как надисторический культурный идеал, но ее же упрекают в том, что она недостаточно вовлечена в историю, а члены ордена – недостаточно знают и интересуются историей. Сама эта проблема исторического и вечного решена с нарочитой механистичностью. Мы буквально видим, как вращается романский механизм.
- Да и сам рассказ Гессе о Касталии, что это? История, миф, сверхистория, реальность, нечто вне истории?

- Роман заявлен, как принадлежащий к всемирной культуре, западной и восточной вместе, но роман получился западный, хотя и не узко немецкий. Национального во всем романе ничтожно мало. Родиной касталийцев является классическая европейская культура.
- В романе несколько разных точек зрения, заявленных, как одинаково авторитетные. Орден игроков в бисер, автор жития, сам Кнехт и Гессе, как автор романа, – все они соперничают за власть. Зачем это нужно?
- История, биография и миф перетекают друг в друга в романе. Какова цель этих круговых превращений, которые не приводят нас ни к истории, ни к мифу, ни к биографии, а все время оставляют в промежутке между тем, другим и третьим?
- Жизнеописание написано как бы объективно, но в нем содержатся сведения, которые мог знать только сам Кнехт.
- Что такое роман «Игра в бисер»: утопия, антиутопия или не утопия? Грубо говоря, Касталия – это хорошо или плохо? Кнехт – умник или глупец?
- Находим мы противоречивым и то, что сквозная тема превосходения, роста, воспитания вступает в противоречие с неизменностью эстетического идеала и устройства Касталии, и главное – с отсутствием развития в характере Кнехта, да и в других характерах тоже.

Эстетические недостатки романа

Остановимся особо на эстетических недостатках, объяснение которым исследователи ищут до сих пор.

Роман построен прихотливо, но механистично, рационально. Он напоминает настольную игру с картами, карточками, фишками, кубиками, жетонами и приложенными правилами игры. Элементы романной конструкции не скрыты в едином потоке жизни, а напротив, выпячены, выставлены наружу, как в конструктивизме Баухауса и живописи Мондриана или, скорее, Ван дер Лека.

В рассказе в целом царит некоторая неуверенность. Сама форма романа оказывается не «касталийской», а неустойчивой, несовершенной в своем устроении.

Неровность структуры, отсутствие единого повествования и проч. создают специфическую атмосферу, намекая на загадку или на несколько загадок, которые предложено постепенно разгадывать читателю. Правила понятны, но непонятна цель игры.

Зачем нужна смерть Кнехта?

Мы говорили уже, что выход Кнехта из ордена получает не слишком удовлетворительное объяснение. Но смерть Кнехта уже совершенно не вы-

текает из логики повествования, из характера Кнехта. Некоторые исследователи полагали, что Гессе просто решил избавиться от героя и тем завершить затянувшийся роман.

В смерти главного героя естественно усматривать героический мотив, но Т. Циолковский справедливо считает, что невозможно толковать роман романтически только на основании неожиданной смерти. Циолковский призывает не придавать большого значения смерти Кнехта, а понимать ценность его жизни. Он пишет, что благодаря Кнехту идеал, личность и коллектив вступили в живое и интеллектуально ценное взаимодействие.[50, Р. 69]

Такое объяснение выглядит допустимым, но все-таки невозможно отделаться от мысли, что в таком конце Кнехта есть нечто несоответствующее фигуре «великого магистра», даже смешное и неприличное. Здесь, на мой взгляд, происходит разоблачение, но не самого персонажа, как недостойного внимания, а разоблачается сама литературная форма как иллюзия.

Вернее всего будет понять смерть Кнехта, как резкое смещение фокуса, властное и насильственное перемещение нашего внимания. Кнехт был интересен лишь до поры до времени, когда следует перейти к более важным вещам. На мой взгляд, смертью здесь обозначен выход за пределы рассказа. Это предположение подтверждается третьим «жизнеописанием», посвященным Дасе, сыну раджи, которое заканчивается так:

Ничего больше о жизни Дасы нельзя рассказать, остальное происходило по ту сторону картин и историй. Он больше не покидал леса.[6, С. 466]

Обратим внимание, что эти слова завершают весь роман, подводя итог всем разноплановым повествованиям.

В какой-то момент жизнеописание должно прекратиться, потому что невозможно описать жизнь вне изменений и трений. Полнота жизни и мудрости (как полноты жизни) не может быть изображена, обозначена каким-либо символом, как указывает Мартин Свейлз.[47, Р. 141]

Попробуем найти ответы на все эти загадки во второй части нашего исследования.

От литературы к жизни

Я предлагаю рассматривать роман Германа Гессе «Игра в бисер» как последовательность литературных и внелитературных жестов.

Жанры, которые использовал Гессе (доклад, биография, стихотворение, притча), разнообразные темы романа (культура, образование и политика) и идеи, высказываемые персонажами, описания действий, – все они

играют роль внутри романа, но также особым образом указывают на жизнь вне романа.

То, что говорится в романе, наталкивает нас на размышления на указанные темы, но не может нас удовлетворить как готовые ответы. «Игра в бисер» ставит вопросы, обозначает проблемы, но их решения приходится искать в реальной жизни. Художественная фикция ведет нас к истине, понуждая со вниманием смотреть вовне, за пределы искусства.

В частности, средствами искусства Гессе разоблачает процесс чтения. Он не перестает нам напоминать: «Вы читаете книгу», «Вы должны уметь читать», «Вы должны учиться читать книги».

И читая эту книгу, мы учимся отличать, где автор указывает на литературу, а где на реальность. В результате роман «Игра в бисер» становится идеальной структурой, а не только последовательностью слов и предложений. Формальные и содержательные стороны романа связаны в тексте и в то же время поверх текста.

Мы отметили, что в романе сосуществуют несколько планов. Каждый такой уровень я предлагаю понять как загадку внутри одной сверхзагадки, как уровень игры, который необходимо пройти.

Когда искусство действует на человека таким образом, это надо признать немалым художественным достижением, так как между дидактической и пробуждающей к реальности ролью искусства мало общего. Современная Гессе модернистская литература: Кафка, Джойс, Пруст, да и «Степной волк» самого Гессе (1927 год), – пробуждает от сна не к реальности, а с тем, чтобы погрузить в сон следующего порядка, во всяком случае, не препятствует этому.

В своем последнем романе Гессе сделал все, что мог, чтобы принудить читателя обратиться к реальности, а не к фикции на следующем уровне. Таков его ответ не только литераторам-модернистам, к которым принадлежал и он сам, но и идеологам. Идеологи выпадают в реальность, но реальность дикую, не просвещенную светом разума. Гессе не хотел бы, чтобы это стало результатом его «игры в бисер».

Итак, читая роман как антимодернистский (в художественном смысле) и антиидеологический (в смысле политическом), мы учимся обобщать, возводя частное к общему. Предаваясь этому занятию, читатель проходит сквозь разные уровни и преодолевает их условность. Встречающиеся ему точки зрения он разоблачает как всего лишь относительные, а не объективные. А рассуждая на предложенные темы, читатель поднимается до обобщений.

На нижнем уровне роман представляет собой текст, о котором мы говорили, как о неоднородном в идейном, жанровом и стилевом отношении. Вместе с исследователями мы отмечали, что текст отличается сухостью и

схематичностью. Вся структура выглядит наброском, планом для романа, а не связным повествованием.

С другой стороны, «Игра в бисер» весьма содержательна, и было бы странно, если бы столь длинное произведение мало о чем нам говорило. Гессе вводит нас в проблематику власти и безвластия, истории и биографии, прогресса и упадка, культуры и варварства, старого и нового человека, интеллигенции как класса.

Поднявшись еще на один уровень, мы можем оценить, что представляет собой роман в целом, от начала до конца.

По моему предположению, замысел Гессе состоял в том, чтобы читатель догадался, что «Игра в бисер» в целом представляет собой еще одну дипломную работу Кнехта, якобы исчезнувшее четвертое «жизнеописание».

Роман как четвертое жизнеописание, написанное самим Кнехтом

Я полагаю, что Гессе понимал свой роман целиком, во всех своих частях, включая введение и приложенные в конце три жизнеописания, как четвертую автобиографическую дипломную работу Кнехта, о существовании которой нам предлагает задуматься рассказчик:

От Иозефа Кнехта осталось три таких жизнеописания, мы приведем их дословно, считая их самой, может быть, ценной частью нашей книги. Написал ли он только эти три биографии, не пропало ли какое-нибудь жизнеописание – на этот счет возможны разные предположения.[6, С. 93]

Кнехт даже начал собирать исторические материалы по XVIII веку для новой автобиографии, помещенной в этот антураж. Но в конце концов признался, что «не способен сделать из этого жизнеописание, ибо слишком увлекся частными вопросами и собиранием подробностей».[6, С. 94]

Внутри романа Кнехт, очевидно, не справился с литературным упражнением, но, может быть, он справился с чем-то большим?

Гессе замечает, что составление «жизнеописаний» «было упражнением, игрой фантазии, попыткой представить себе собственное „я“ в измененных ситуациях и окружении».[6, С. 92] Но неужели читатели романа могут отождествить себя с Кнехтом, который и описан-то не слишком привлекательным? Или поставим вопрос так: кто «представляет себе собственное „я“» в изменяющихся условиях романа?

На мой взгляд, очевидно, что над всем текстом романа: от эпиграфа до последней точки, – стоит фигура Кнехта, который и написал свою сложную

автобиографию под названием «Игра в бисер», оценивая себя с разных точек зрения, от имени разных рассказчиков, каждый из которых – носитель власти, власти автора над своим произведением.

Кнехт полностью властен в своей биографии, и он вправе придумать ей любой литературный конец, в том числе описав свою смерть. С этой точки зрения смерть героя и не должна выглядеть как настоящая. Она всего лишь один из случайных вариантов, один из возможных ходов в игре. Но где совершаются эти ходы, в каком времени и пространстве? В 1943 году? В Швейцарии? В 2025 году? В Москве? К ответу на этот вопрос мы сейчас подойдем, закончив с текстом романа в его целостности.

Разумеется, в замысле, который мы приписываем Гессе, есть своя прихотливая игра. Вдумаемся: Кнехт (вымышленный персонаж) описывает себя в третьем лице в биографии, которую можно истолковать как автобиографию Гессе, который, разумеется, и есть настоящий автор романа и создатель образа Кнехта.

Гессе не боится разрушить реалистическую иллюзию того, что его персонажи действуют сами по себе. В тексте есть немало автобиографических моментов, включая интерес к Востоку и др. Автор направляется к реальности. Он не хочет скрывать, что у текста есть живой автор со своей отдельной позицией.

Конечно, такой ход характерен для литературного модернизма с его головокружительными переходами из вымысла в реальность и обратно – в вымысел. В этом романе, однако, для Гессе взаимные переходы – не способ запутать читателя, создав еще одну иллюзию, а путь в одном направлении, от вымысла к реальности.

Как нам описать этот путь? Он ведет нас от литературы в традиционном смысле: автор сидит за столом и водит гусиным пером по бумаге, – к множеству рассказчиков, с разными точками зрения. Дальше мы приходим к роману в целом как автобиографии вымышленного Кнехта, и, наконец, совсем близко к реальности – как жизнеописанию самого Гессе, которое все-таки только «слова, слова, слова».

Каждый уровень повествования замкнут на себе, и может быть прочитан как отдельное произведение: введение как утопия, а три жизнеописания могут существовать как самостоятельные рассказы. Пока читатель не совершит «превосхождения», не переступит с одной ступеньки на более высокую, а потом выше и выше по пути обобщения, он так и будет видеть в «Игре в бисер» одни лишь неловко соединенные планы повествования и трудно согласуемые точки зрения, набор идей, спорных и бесспорных, в некотором беспорядке.

Однако роман как «четвертое жизнеописание», сочиненное Кнехтом (а сам он – выдумка Гессе, который в нем описал отчасти самого себя), – это

еще не самый высокий уровень, на который мы можем взойти, читая роман «Игра в бисер».

Роман «Игра в бисер» как реалистическая абстракция

Мы уже упоминали, что три жизнеописания Кнехта вызвали у педагогов упреки в их недостаточной историчности. Я полагаю, что ответом на эти упреки и становится сложно составленное жизнеописание в виде самого романа «Игра в бисер».

Но историчен ли роман?

Ответить на этот вопрос оказывается довольно непросто, потому что это вопрос об особом литературно-идейном жанре, к которому мы его отнесем.

Прежде всего напрашивается мысль, что «Игра в бисер» – это утопия или антиутопия. Но для того, чтобы отнести «Игру в бисер» к этим жанрам, в романе недостает определенной: положительной или отрицательной, – оценки Касталии и пути Кнехта. Какое будущее описано: желательное или нежелательное, – сказать затруднительно, потому что насколько Касталия желательна, настолько она и недостаточна.

Я думаю, для каждого прочитавшего роман ясно, что Касталия не утопия, не антиутопия и не программа реформ современной нам культуры.

Оценить Касталию как идеал нам мешает ее аисторичность. Известный схематизм романа проявляется в том, что Гессе оперирует блоками понятий: «Касталия», «государство», «Церковь», – не уточняя ни одно из этих понятий в смысле историческом. Что за государство, на территории которого расположена Касталия? Каково его политическое устройство, и в каких границах оно существует? Католическая церковь тоже описана общими чертами. Ясно, что она претерпела некоторую эволюцию или революцию, про которую мы ничего не знаем, кроме того, что католическая церковь в романе значительно отличается от современного Гессе католицизма.

Для Гессе существенно здесь другое. Он приходит к выводу, что мыслящие люди (условные «касталийцы») не могут и не смогут приникнуть ни к государству, ни к Церкви (католической). На протяжении романа государство и Церковь находятся всегда где-то рядом с Касталией, как две тени, угрожающие, равнодушные или добродушные.

Самое худшее, что может случиться с Касталией – это подпасть под власть государства и Церкви. По крайней мере, так считают обитатели педагогической провинции. Разделяет ли Гессе точку зрения касталийцев? Трудно сказать. Но его анализ показывает, что без Церкви и государства интеллигентам нечего делать в этом мире и в этом обществе. Именно поэтому Касталия не заслуживает оценки: «плохо», «хорошо». Касталийцы

– даже не монахи, ушедшие от мира, а призрачные существа, а это едва ли можно назвать образцом для человечества.

Вернемся к отвергнутому уже нами предположению о том, что Касталия – это не утопия, а миф: то есть конкретизация вечного, того, что было, есть и будет.[45, Р. 264] В таком случае и биография Кнехта тоже должна переходить в миф.

Многое мешает остановиться на таком определении жанра романа, и более всего – провозглашенная Гессе трезвость, ясность, принципы подражания классическим образцам. Миф, всегда опьяненный светской мистикой, несовместим к классицистической поэтикой романа, о которой мы вскоре будем говорить подробно.

Гораздо точнее оказалась, на мой взгляд, оценка Теодора Циолковского,[50, Р. 52] который относил «Игру в бисер» к жанру «реалистической абстракции», жанру характерному, как начинаешь замечать, и для других сочинений Гессе.

Для Циолковского «реалистическая абстракция» – это аналог мифа, но без религиозного содержания. Действительно, роман предлагает слишком подробный и приземленный, даже технический, анализ проблем современности, чтобы считаться мифом.

Описание и анализ, предлагаемые Гессе, не требуют веры. Каждый может сам убедиться в том, насколько он точен или не точен в своем описании и анализе. Для этого достаточно прочитать пронизательно написанный исторический очерк Касталии в ее противостоянии «фельетонной эпохе».

Абстрактность «Игры в бисер» следует, конечно, видеть в том, что Касталия есть обобщение, одна из абстрактных нитей, соединяющих вымысел и реальность, причем реальность беспроблемную и надличную. В этом мире все уже решено. Может быть, и в нашем мире тоже?

Более того, жанр «реалистической абстракции», как я полагаю, символизирует у Гессе саму игру в бисер. Ведь эта игра тоже «реалистически абстрактна», так как оперирует символами, отвлеченными от реальных явлений.

Но и это еще не все, что можно сказать о жанре обсуждаемого нами романа. Речь должна идти, как я не раз уже говорил, об «Игре в бисер» не только как о литературе.

Роман историчен в самом прямом смысле: его автор реально существовал и сыграл в истории некоторую роль, а роман был на самом деле написан, опубликован и получил Нобелевскую премию. Мысль об этих реальных фактах поднимается из-за текста к разумению и служит необходимым «заземлением» всей идеальной литературной конструкции.

Роман как сценарий игры в бисер

Вслед за другими исследователями мы отмечали, что текст романа отличается сухостью и схематичностью при заявленном эстетическом совершенстве Касталии, художественном мастерстве Кнехта и прочих ее обитателей. При всей своей продуманности, роман все-таки не выглядит законченным произведением. Чем это объяснить?

На мой взгляд, замысел Гессе состоял в том, чтобы мы поднимались последовательно над слоями: собрания отдельных текстов, биографии, истории и автобиографии, чтобы, наконец, увидеть книгу как *сценарий* игры в бисер.

Мы имеем пример такого сценария в самом романе. Кнехт сочиняет его вместе с Тегуларием, где сюжетом является построение китайского дома. [6, С. 203] Выше мы о нем уже говорили и не будем повторяться.

Если посмотреть на роман с этой точки зрения, то можно увидеть много примет того, насколько роман отвечает критериям игры в бисер и, прежде всего, ее основной цели: поиску универсальных соответствий.

Игра в бисер была питательна для разума, и гармонична, изящна в своем исполнении. Мы знаем, что в игре в бисер нет ничего физического, все на уровне абстракций.

Темы для обсуждения (о темах романа мы будем говорить отдельно) здесь выступают в качестве фишек в игре.

Разные точки зрения, предлагаемые в романе, выступают как ходы, сделанные разными игроками внутри общего замысла и в направлении к одной цели. Они соединяются в одну музыкальную последовательность, как переплетающиеся мотивы.

По ходу игры мы встречаем изысканные украшения, художественно-научные решения. Сценарий предусматривает по-своему изящный и неожиданный конец. И это изящество еще надо увидеть в том тонком соответствии, которое существует между гибелью Кнехта и тремя «жизнеописаниями», завершающими роман. Это соответствие можно будет рассмотреть как-нибудь в другой раз.

Если рассматривать «Игру в бисер» как один из сценариев для игры в бисер, то станет понятно, почему Гессе критикует свой роман и высказываемые в нем мнения, чуть ли не разоблачает его как фикцию. Иллюзия, вымысел, критика и реальность движутся разумными восхождениями в направлении к разгадке: истинной и первой реальности.

Как в некоем детективе, здесь намеки на правильное решение перемешаны с ложными уликами. С какой-то точки зрения «Игра в бисер» есть интеллектуальный детектив.

- Касталия – это идеал? – размышляет читатель.
- Нет.
- Касталия – это плохо?

– И да и нет. Речь не об этом.

– Кнехт – это, наверное, светский «святой» типа академика Сахарова и Альберта Швейцера?

– Если да, то только как пародия на эти характерные фигуры «фельетонной эпохи».

– Кнехт – неудачник, культурный герой, романтик, не понятый современниками?

– Нет, нет и нет.

Может быть, перед нами история *воспитания* Кнехта, из чего должны были бы вытекать высокая оценка всяческого образования? Нет, такую мысль из романа трудно извлечь, учитывая, что Кнехт совершенно не меняется по ходу повествования. Он совершенен от начала до конца. Это принимается как условие «игры».

Или Гессе хочет внушить нам, что образование не очень-то и нужно, если характер человека неизменен? Нет, и так тоже Гессе думать не мог.

Лечит ли искусство духовные болезни, общественные и личные? Да, роман позволяет нам так думать, но излечение это не самое впечатляющее: одни люди почему-то излечиваются, а другие нет.

Да и само понятие об «игре в бисер» – на нем невозможно остановиться, но зато оно подталкивает нас к продуктивной мысли. Описана «игра» как наивысшая форма искусства, но она же подвергнута и критике, едва ли не уничтожающей.

Гессе заставляет нас обсуждать важные темы, несмотря на то, что мы не всегда понимаем, как это ведет нас к разгадке. Упражняясь в рассуждении, мы готовимся ко все более и более высоким обобщениям, пока мы не перейдем от литературы к жизни.

«Игра в бисер» как розыгрыш, игра в бисер

Роман Германа Гессе «Игра в бисер» как сценарий игры – еще не самый высокий уровень обобщения, к которому приходит внимательный читатель романа. Сценарий находится еще по литературную сторону действительности. Это еще не сама жизнь.

Мы не будем здесь вспоминать современную «Игре в бисер» книгу Йохана Хёйзинги «*Homo ludens*» (1938 год) и ставшую с тех пор привычной демагогию о том, что «игра, понимаете ли, есть вещь серьезная». Гессе явно не так смотрел на игру. Он согласен с тем, что люди играют всерьез, но все равно игра – это не жизнь.

Принять «игру в бисер» за развлечение, и не самого лучшего рода, значило бы попасть в еще одну ловушку, которую приготовил автор сценария игры. Только человек, для которого искусство непонятно, сочтет занятия

касталийцев развлечением и, тем самым, делает катастрофически неправильный ход в игре.

Гарольд Блум, вслед за Э. Р. Курциусом оценивает роман как попытку самоисцеления,[32, Р. vii] но не экзистенциалистского типа, а лирического, более соответствующего Гессе как поэту. Это верно, но не совсем.

Сценарий романа оживает только в постановке, в реальной части жизни читателя. В этом, по моему предположению, состоял художественный и философский замысел Гессе. Следуя роману как сценарию игры в бисер, мы участвуем в сеансе игры. Читая роман, пытаюсь разгадать его загадки и рассматривая попутно важные и интересные вопросы, читатель превращается в игрока в бисер, умелого или неумелого. Мы все становимся гражданами Касталии разного сорта, соответственно своему участию в игре: Великий мастер (возможно, эта роль зарезервирована за Гессе), мастера игры, ученики, зрители, внешние покровители игры.

Вот почему игра в бисер не описана в романе ни в каких подробностях. Она на деле разыгрывается автором и читателями. На такое толкование событий и мыслей в романе намекает классицистическая дистанция и романтическая ирония Гессе по отношению к Касталии и к своему сочинению в целом. Он управляет игрой, следит за тем, чтобы участники правильными шагами восходили к универсальному, и оценивает результат игры: понял ли читатель замысел романа.

В этом качестве роман становится для Гессе способом выйти за пределы романа, литературы вообще, и представить читателям акт жизнедеятельности, в котором они могли бы участвовать в меру своего просвещения. Роман Гессе претендует на то, чтобы стать не просто частью европейской литературы XX века, а фрагментом жизни читателя и, разумеется, автора. Таков самый высокий уровень обобщения, где литература переходит в жизнь. Никто ведь, думаю, не сомневается, что чтение и размышление над прочитанным – это тоже часть жизни, часть души читателя.

Да, жизнь, о которой мы говорим, есть «всего лишь» акт чтения. Но это чтение приобретает дополнительное качество от акта обобщения, от искусства чтения, проявляемого читателем, то есть тобой и мной, уважаемый читатель!

Роман «Игра в бисер» построен, как система зеркал, как «магический театр», с которым мы встречаемся в ранее написанном «Степном волке», но на самом высоком уровне абстракции роман незаметно становится не литературой, не изображением, и мыслью, а самой жизнью. Читая, мы живем, не правда ли?

Художественный вымысел безболезненно, без усилий, сознательно переходит в реальность, а реальность автора – в реальность осмысленную, которая обнимает собой весь мир, и тебя, читатель, тоже.

Вот чем объясняется несовершенство романа Гессе, его незакончен-

ность и слишком резкое завершение. Роман и его автор стремятся к цели, которая находится вне романа, вне литературы. Происходит взаимное превращение: жизни в искусство и искусства – в жизнь. А это уже не может быть описано, а может быть только исполнено.

Заслуживает ли это названия «игрой», мы увидим несколько ниже.

Конец игры

Мы рассказали о разных уровнях романа Германа Гессе. Сложная структура романа, этой большой загадки, серьезной игры, многослойного художественного обмана действительно необходима для достижения реальной цели. Гессе объясняет почему это так. Он обличает современность в том, что для нового человека стала затруднительной простейшая из задач: выпасть в реальность, примкнуть к ней, увидеть вещи такими, каковы они есть, найти закон, которому человек должен подчиниться.

В Новое время интеллектуальная и практическая ясность этой задачи замутнена разными вариантами иррационализма, извращенного художественного вкуса, аморализма, наконец. А с политической точки зрения задача стала невыполнимой, потому что в мире не стало Церковной и государственной власти. Безвластие делает мир непонятным, а литературу – не действительной.

Если судить по тексту, несколько над ним не приподнимаясь, то кажется, что Гессе предлагает чисто декларативное, литературное решение проблемы. В таком случае перед нами всего лишь роман, и не из самых удачных.

Чтобы прийти к ясности, присущей прежним векам, Гессе приглашает читателя пройти по всем уровням романа, поднимаясь от частного к общему, и далее ко все большему и большему обобщению. Насколько высоко читатель способен подняться, определяется тем, в какой мере он искусен в самом простом и основном умении читать.

Перечислим упомянутые нами уровни романа:

- Отдельные части, тяготеющие к тому, чтобы стать самостоятельными текстами.
- Роман как целое повествование из разнородных частей.
- Роман как жизнеописание, составленное, литературным героем, Иозефом Кнехтом.

От разнородных текстов, собранных в одну коллекцию под названием «Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений», мы поднялись к обобщению. Мы угадали, что все они вместе представляют собой жизнеописание Кнехта, которую написал он сам, как свою автобиографию в вымышленном мире. Персонаж пишет

свое жизнеописание, исполняя тем самым требование своих педагогов, и их и себя включая в свой вымысел.

- На следующем, еще более высоком уровне, «Игра в бисер» – это роман, действительно сочиненный Германом Гессе.
- Рассуждая о жанре романа, мы пришли к тому обобщению, что перед нами «реалистическая абстракция».
- От типологии романа мы поднимаемся к тому, что Гессе представляет в качестве более высокого уровня обобщения, к роману как сценарию для игры в бисер. Все объяснения в романе являются условиями, правилами, ходами игры, но не ее результатом.
- Чтение романа как сеанс игры, в котором читатель участвует на правах одного из «кастальцев».
- На этом же уровне читатель романа – это самый настоящий, живой человек. Он живет, читая, и читая, он живет. Искусство и жизнь соединились как различные части одной реальности.

Итак, роман написан и прочтен. Как же в нем достигается цель игры в бисер, единственная специфическая для нее: поиск универсальных соответствий?

Мы пришли к тому простому и понятному выводу, что литература есть часть жизни, причем в самом банальном и прямом смысле слова.

Литературными средствами Гессе устанавливает, что универсальное соответствие между вымыслом и реальностью – это и есть человек.

Темы романа

Я утверждаю, что роман «Игра в бисер» – это своего рода «деяние», последовательность действий. И в то же время, как мы говорили, «Игра в бисер» является интеллектуалистским произведением. В нем обсуждаются важные и высоко абстрактные темы. Если мы соединим обе эти стороны, то получим вывод, ради которого только и стоило начинать разбор романа в рубрике *искусство чтения*. То, что в романе названо «игрой», на самом деле есть просто *чтение*, и в том числе чтение данного романа.

Темы в романе выступают как *станции*, как последовательно решаемые проблемы, которые участники «игры в бисер» должны разрешать, возводя к универсальному. Каждая станция проливает свет на ту или иную сторону универсального, неизменного, как в серии гравюр «Тридцать шесть видов Фудзи» у Хокусая, где каждая открывает новый вид на Фудзияму.

Некоторые темы, раскрываемые или только обозначенные в романе, представляют для нас особенный интерес. Перечислим их:

Власть в далеком прошлом и будущем.

Безвластие в современности.

Закон личности – власть личности.

История – смысл истории.

Культура

Варварство

Классицизм

Биография – как жанр, культурное явление и как жизнь описанная, обдуманная.

Превосхождение – трансценденция в личности и культуре.

Искусство чтения

Легко заметить, что темы у Гессе расположены контрапунктом, как бы на разных склонах горы: Власть – Безвластие, Историчность – Неисторичность, Культура – Варварство, Классицизм – Романтизм, История – Биография – Миф, Чтение – Неполное понимание – Непонимание написанного. Подниматься к выводу можно любым путем: признавая власть или отрицая безвластие и так далее.

Тема власти и безвластия

Начнем с темы власти, как наиболее важной. Она, если так можно выразиться, подпирает собой все остальные размышления, которые встречаются в романе.

Отчего в романе так настойчиво звучит тема власти и так подробно анализируется? Оттого, что всякая власть от Бога, за любой истинной властью стоит авторитет истины, действительности, *первой реальности*. И частью этой действительности являются государство, власть начальников, образованных авторов, школьных учителей.

Основная проблема Касталии – это проблема не просто культуры и ее судеб в древности и современности. Это именно проблема *власти* культуры в современном обществе, а конкретно: личной власти интеллектуала. Поэтому мы выше сказали, что «Игра в бисер» не только роман воспитания, но и роман политический.

Мы уже цитировали важный для нас фрагмент введения романа и приведем его еще раз в несколько другом разрезе. Итак:

В развитии духовной жизни Европы было с конца средневековья, кажется, две важные тенденции: освобождение мысли и веры от какого-либо авторитарного влияния, то есть борьба разума, чувствующего свою суверенность и зрелость, против господства Римской церкви, и – с другой стороны – тайные, но страстные поиски узаконения этой его свободы, поиски нового авторитета, вытекающего из него самого и ему адекватного. Обобщая, можно, пожалуй, сказать, что в целом эту часто удивительно противоречивую борьбу за две в принципе противоположные цели дух выиграл.[6, С. 14]

Борьба за свободу личности увенчалась победой, но, как пронизательно отмечает Гессе, сделала безвластной и саму личность, а не только побежденные ею Церковь и государство:

Бои за «свободу» духа свершились и как раз в эту позднюю, фелетонную эпоху привели к тому, что дух действительно обрел неслышанную и невыносимую уже для него самую свободу, преодолев церковную опеку полностью, а государственную частично, но все еще не найдя настоящего закона, сформулированного и чтимого им самим, настоящего нового авторитета и законопорядка.[6, С. 14]

Действительно, к XX веку борьба за власть приводит к тому, что все становятся безвластными. Революция (как и реформа) приводит не к разделению властей, а к полному безвластию всех автономных инстанций: государства, Церкви, культуры, науки, политики, экономической сферы. Практическая выгода, польза еще связывает государство воедино, но отдельный человек в нем – ничто. Да и сама польза здесь двусмысленна: то, что сегодня полезно, завтра будет объявлено бесполезным или вредным.

Приобретя власть незаконно, ты ее теряешь. Поэтому бывшие борцы и победители – интеллигенты – ведут в новом мире лишь призрачное существование. Они так хотели свободы, что оказались без какой-либо власти. Интеллигентам нечего делать на земле, потому что они уже не имеют власти связать между собой мысль и дело, что и является главной проблемой романа, как мы предположили.

Безвластие все же не аннигилирует мироздание. Порядка больше нет, но человек продолжает существовать. Вот эту ситуацию, общую для всех нас, и анализирует Герман Гессе.

Интеллигент освободился, но «не нашел настоящего закона, сформулированного и чтимого им самим, настоящего нового авторитета и законопорядка». Значит, здесь и нужно искать выход.

Прежде всего Гессе восстанавливает внешнюю иерархию. Его Касталия иерархична и аристократична. Она объединяет интеллектуальную элиту своего времени, тщательно отбирает людей и расставляет их по степеням и занятиям.

Конечно, Гессе понимает, что проблема все еще не решена, духовная власть не восстановлена.

Кнехт находит для себя ответ в Орденском уставе, который сообщает: «Если высокая инстанция призывает тебя на какую-нибудь должность, знай: каждая ступень вверх по лестнице должностей – это шаг не к свободе, а к связанности. Чем выше должность, тем глубже связанность. Чем больше могущество должности, тем строже служба».[6, С. 115-116]

Выглядит вполне разумно: чтобы соединить деяние и разум, нужна власть. Если у нас лично власти нет (ее сегодня нет ни у кого), найдем ее через подчинение.

Закон личности

Установив, что корень проблемы состоит в безвластии современного мира, Гессе подвергает безвластие интеллигентов дальнейшему анализу. Комментируя роман, Э. Р. Курциус отмечал, что освобождение от власти означает, по Гессе, не анархию, а поиск власти, происходящей из внутреннего закона личности.[38, Р. 17] Действительно, Гессе отказывается совершать ту характерную для либерального мышления подмену, когда внутренний закон означает свободу от всякого закона.

Касталия – сообщество людей, нашедших свой внутренний закон, единый для всех здоровых характеров, и следующих этому закону. Примером следования внутреннему закону должна быть биография (по нашему предположению, автобиография) Кнехта. Магистр игры идет по жизни, как ему предназначено. В каждом качестве он соответствует положению и руководствуется в этом своим внутренним правилом. Кнехт: ученик, студент, член Ордена, Магистр, – исполняет всё, что должно, и так, как должно. Он заявляет об этом перед самым уходом из Касталии:

Работа идет, канцелярия и архив в порядке, магистр Игры явно не болен и не своевольничает. Именно этому уставу, с которым вы меня когда-то так умело познакомили, я и обязан тем, что выдержал, не потерял ни сил, ни спокойствия.[6, С. 338-339]

Проблема поставлена Гессе и довольно точно сформулирована. Власть неотделима от подчинения, приходит к выводу Гессе. Найти один и тот же закон внутри и вне себя, и ему подчиниться, – так звучит рецепт от безвластия, который предлагает Касталия современному человеку.

Значит ли это, что Гессе нашел-таки решение вековой проблемы? Повествование не позволяет сделать такой вывод.

Если бы было так, то власть перешла бы к личности давным-давно. Ведь к этому все было подготовлено к началу XVIII века, в том числе благодаря совершившемуся *самооткровению личности*, о котором мы говорили еще в предисловии.

Самооткровение личности сопровождалось мощным извержением гностической энергии, псевдотворческой по своему существу, которое приводит личность не к суверенности, а к суете «фельетонной эпохи», которая тотчас же и наступила. Проникнув в Христианство, самооткровение личности сделало его ареной страстей, борьбы за власть. Не оправдалась и надежда Гессе на восточные методы пробуждения: на Индию, Китай и японский дзен. В эпоху безвластия Восток более чем когда-либо нуждается в помощи, которую новая Европа оказать не в состоянии.

Вот, на мой взгляд, к чему приходит Гессе в своем анализе: личность в Новое время тоже не причастна власти. Довольно жалкий финал Кнехта показывает это с полной ясностью.

Итак, эстетическая утопия Касталии не просто подвергнута критике у Гессе, а прямо подрублена под корень. Культурные, самоограничительные устремления Касталии – это неплохо, и даже очень хорошо. Однако вся эта идиллия безвластно следует за ходом истории, как признает и Кнехт. Поэтому неудивительно, что в романе возникают две пары понятий: «историчность и внеисторичность», «образование и варварство».

Тема истории, смысла истории

Гессе ставит проблему *историчность – не историчность* перед участниками «игры», то есть перед собой, как автором, и перед нами, как читателями. Решая этот вопрос в романе, мы тренируемся, упражняемся в искусстве обобщать.

Тема *истории* исследуется на протяжении всего романа, так как возводит к основной проблеме, разрешаемой романом: соединению деяния с разумом.

Жители Касталии описаны в романе как не интересующиеся историей, да и сама Касталия как будто подвешена вне истории, в безвоздушном пространстве идеала. Неисторичность Касталии еще более подчеркивается тем, что Гессе последовательно противопоставляет ей католическую церковь как историческую и знающую о своей историчности. В качестве одного из условий *игры*, Гессе принимает, что католическая церковь не испытала внутренних революций в XIX–XX веках.

Юному Кнехту также недостает чувства истории. Его наставники, и сами упрекаемые в неисторичности, вынуждены указать ему на этот недостаток, представленных им дипломных «жизнеописаний».

Руководство Касталии отправляет Кнехта за недостающим *историзмом* в бенедиктинский монастырь в Мариафельсе. Здесь он также не находит действующих историков, за исключением монаха Иакова, прототипом, которого является швейцарский историк Якоб Буркхардт (1818–1897):[33, Р. 1]

Этот тихий, старый человек, способный, впрочем, как выяснилось при более близком знакомстве, быть весьма темпераментным, располагал собственным, всегда заваленным книгами, рукописями и географическими картами столом для занятий в маленькой внутренней комнате библиотеки и был в этом владевшем бесценными книгами монастыре, кажется, единственным действительно серьезным работающим ученым.[6, С. 131]

Гессе ничего не сообщает о том, что за исторические исследования проводит отец Иаков. Как мы видим, Гессе не идеализирует католиков как якобы неслыханно историчных.

Вместо этого приводятся разговоры Кнехта и Иакова (то есть на самом деле протестанта Буркхардта) о теории исторической науки. В этих разговорах озвучены принципы Буркхардта, важные для Гессе: отвержение философии истории, релятивность все человеческих институций. Цивилизация и история описываются Буркхардтом как взаимодействие трех сил (властей): государства, религии и культуры.[50, Р. 59-60] То есть Гессе черпает у швейцарского историка и определенно политический взгляд на историю.

Об отце Иакове Гессе считает нужным указать, что он был и политическим деятелем, «человеком, который сам сознательно участвовал в мировой истории и помогал творить ее, ведущим политиком своей конгрегации и знатоком политической истории и со временной политики, к которому отовсюду обращались за информацией, советом и посредничеством».[6, С. 139]

Чтобы проанализировать тему истории, Гессе избирает жанровую конструкцию «реалистической абстракции», о которой мы говорили выше. Разговоры об истории, которые ведут персонажи романа, не исследуют какую-то конкретную историю, что было бы странно учитывая фантастическую обстановку в романе. Об истории здесь говорят *sub specie aeternitatis*, с точки зрения вечности: «Заниматься историей – значит погружаться в хаос и все же сохранять веру в порядок и смысл».[6, С. 138] Историк, по Гессе, сталкивается с мутным потоком истории и все-таки владеет собой, является мастером обобщения и сохраняет способность разумно действовать.

Такое внимание к истории и одновременное к ней недоверие является также признаком неоклассицизма, как нам еще предстоит увидеть.

С этих позиций уже можно критиковать Кастилию:

– Вы, математики и умельцы Игры, – говаривал он (отец Иаков. – В. Р.), – создали себе какую-то дистиллированную мировую историю, состоящую только из духовной истории и истории культуры, у вашей истории нет крови и нет действительности; вы все до тонкости знаете об упадке латинского синтаксиса во втором или третьем веке и понятия не имеете об Александре, Цезаре или об Иисусе Христе. Вы обращаетесь с мировой историей как математик с математикой, где есть только законы и формулы, но нет действительности, нет ни добра, ни зла, нет времени, нет ни «вчера», ни «завтра», а есть вечное, плоское математическое настоящее.[6, С. 137]

Отец Иаков сдвигает Кнехта с его кастилийских позиций, заставляет его преодолеть склонность к праздному теоретизированию и систематизированию. Гессе считает нужным уверить нас, что такое развитие событий лежало в характере самого Кнехта.

Отец Иаков упрекал современную ему Касталию в «полном отсутствии чувства истории». Благодаря Кнехту, ко времени описываемому в романе, эти недостатки оказываются преодолены. Кнехт понимает, что Касталия находится внутри истории и сама подвержена изменениям. С этими мыслями он обращается к критике Касталии в конце романа, где говорит, что Касталия и есть история:

Мы сами история и тоже несем ответственность за мировую историю и за свою позицию в ней. Нам очень не хватает сознания этой ответственности.[6, С. 295]

Историк сам есть часть истории, понимающий деятель, знающий политик.

Из повествования, которое описывает положение в Касталии после смерти Кнехта, вытекает, что у Касталии теперь есть своя история, даже если она не изучена с надлежащей полнотой. Самое главное, что касталийцам хорошо известен основополагающий для них исторический факт: то, что Касталия возникла из противодействия эпохе декаданса XIX-XX веков.

История в романе понимается и как собственно течение времени, и как литературное описание этого течения. Здесь мы видим, что историю Гессе понимает весьма необычно. Он вносит волевым, политический элемент, связывает описание истории с найденным в Касталии *законом личности*. В этом последнем смысле история Касталии есть вымысел, правдивый настолько же, насколько может быть правдивым любое художественное произведение. Гессе утверждает:

Писание истории при всей трезвости и при всем желании быть объективным все-таки остается сочинительством и ее третье измерение – вымысел.[6, С. 36]

Историк властен над историей не меньше, чем автор над своими героями:

В сущности, только от усмотрения историка зависит то, к сколь далекому прошлому отнесет он начало и предысторию игры в бисер.[6, С. 11]

Вот такая история описана деятелями самой Касталии и известна ее гражданам, и нам, как читателям. Жизнеописание Кнехта, как одна из частей романа и как роман в целом, тоже есть часть познания Касталией своей истории, а Кнехтом – самого себя как исторического и политического деятеля.

Для чего Гессе идет таким сложным путем к историзму, и к историзму, прямо скажем, сомнительному? Дело в том, что и Гессе, и все мы живем в эпоху безвластия, то есть в эпоху равенства, где не существует никакая иерархия в жизни и в мысли.

С помощью своего своеобразного историзма Гессе борется против идеологов как уравнилителей, ужасных упрощителей (*terribles simplificateurs*), ес-

ли использовать выражение того же Якоба Буркхардта. В эпоху безвластия история предстает только как грязный поток истории, в который нужно погрузиться, чтобы его познать. Но еще хуже то, что в условиях беспорядка и безвластия история становится только *воспоминанием* об истории, *мечтой* о личной и национальной истории. Сложные операции с понятием истории нужны, чтобы правильно, а не мечтательно отнестись к ней.

Итак, Гессе использует тему истории как ступень, возводящую к основным мыслям романа. История возникает как продолжение темы власти и закона личности и, в свою очередь, служит преддверием к более важной теме романа: теме культуры, а затем – к еще более важной: к биографии (автобиографии) как истории личной, то есть проживаемой и описываемой одним и тем же лицом.

Тема культуры и варварства

В романе Германа Гессе тема «Историзма – Не историзма» привязана к двум родственным темам: во-первых, культуры и, во-вторых, варварства, как противоположности культуры.

Тема культуры оказывается в центре романа уже потому, что Гессе приписывает Касталии героическую роль в борьбе с варварской фельетонной эпохой. И это тогда, когда сам Гессе является свидетелем краха европейской культуры в XX веке и предвидит его в будущем для своей Касталии.

Высокая культура, сама Касталия, как ее воплощение, не стоит на своем основании, а зависит от того, что происходит с государством, обществом и душой. А эта история враждебна всяким идеалам, в том числе культурным. Вернее, не враждебна, а гораздо хуже. История погружает всякий идеал в свой грязный поток, где смешано общее и частное, случайное и необходимое. Иначе говоря, рядом с культурой всегда существует опасность ее вульгаризации.

Источник власти Гессе хотел бы найти в законе личности. Человек постигает прошлое из настоящего и настоящее из прошлого, и тем самым останавливает движение истории, делая его понятным. В прощальном письме Кнехта руководству Касталии мы встречаем прямую цитату из Якоба Буркхардта:

Могут прийти времена ужаса и величайших бедствий. Но если бывает счастье и в беде, то оно может быть только духовным – обращенным назад, чтобы спасти культуру прошлого, обращенным вперед, чтобы с бодрой веселостью представлять дух в эпоху, которая иначе целиком оказалась бы во власти материи.[6, С. 305]

Гессе располагает культурный образец в классическом прошлом. Это не просто западная культура, а конкретный ее период: с 1500 по 1800 год. В этом значении культура выступает уже не как утопия и мечта, а как точно

измеренный образец, знание «восьмых и шестнадцатых», как веско заявляет в романе мастер музыки:

Тот мастер Игры или учитель, который пекся бы прежде всего о близости к «сокровенному смыслу», был бы очень плохим учителем. Я, например, признаться, за всю жизнь не сказал своим ученикам ни слова о «смысле» музыки; если он есть, то он во мне не нуждается. Зато я всегда придавал большое значение тому, чтобы мои ученики хорошенько считали восьмые и шестнадцатые. Будешь ли ты учителем, ученым или музыкантом, благоговей перед «смыслом», но не думай, что его можно преподавать. Из-за своих потуг преподавать «смысл» философы истории загубили половину мировой истории, положили начало фельетонной эпохе и повинны в потоках пролитой крови.[6, С. 98-99]

Здесь Гессе полемизирует и со «смыслом» культуры и со «смыслом» истории. В этом отношении мастер музыки – еще одно отражение романе Якоба Буркхардта, а не только отец Иаков.

Мастер музыки продолжает:

И если бы я должен был знакомить учеников, например, с Гомером или с греческими трагиками, я не пытался бы внушать им, что поэзия – это проявление божественного начала, а постарался бы открыть им доступ к поэзии через точное знание ее языковых и ритмических средств. Дело учителя и ученого – изучать такие средства, беречь традиции, соблюдать чистоту методов, а не вызывать и не форсировать те неопишуемые ощущения, которые достаются в удел избранным, кстати сказать, страдальцам и жертвам.[6, С. 99]

Культура важна как один из способов преодолеть разрыв между мыслью и делом, и, следовательно, указывает на главную тему романа и основной его тезис, одновременно жизненный и литературный:

Музыку творят руками и пальцами, ртом, легкими, не одним только мозгом, и кто умеет читать ноты, но не владеет как следует ни одним инструментом, тот пусть помалкивает о музыке.[6, С. 71-72]

Как точно это пересекается с мыслью еще одного современника Гессе – Густава Шпета, который писал:

Философии можно научить, а философствовать надо отучиться.[28, С. 52]

Культурный идеал неосуществим, но это не имеет значения, потому что осуществимо *знание* истории, культуры, философии.

Культура никогда не проект, а всегда то, что есть, и поэтому не поддается рациональному регулированию, как для разнообразия верно заметил обычно неточный Т. С. Элиот:

Культура – единственное, к чему мы не можем намеренно стремиться. Она есть продукт более или менее гармонических занятий, которыми люди занимаются ради них самих. Художник должен сосредоточиться на своем холсте, поэт – на своей пишущей машинке, чиновник – на справедливом разрешении частных проблем, которые стоят перед ним, каждый в соответственной обстановке.[39, Р. 17-18]

Для Гессе Касталия – не проект спасения культуры, а один из инструментов для анализа.

Например, мы видим, что Касталия не воссоединила культуру и Церковь. Но ведь и никто не соединил, и еще неизвестно, возможно ли это. Идеал Касталии выглядит прямым вызовом существующей в XX и XXI веках системе образования и культуры, однозначно осуждает мнимое покровительство искусств и наук, которое осуществляет современное государство. В частности, Гессе не верит в успех образования, которому решает посвятить свою жизнь Кнехт.

Если бы у проблем власти, истории, культуры, образования было техническое решение, то был бы нужен не роман, а организация типа ЮНЕСКО или Министерства культуры.

Как верно отметил Э. Р. Курциус, Касталия отнесена в отдаленное будущее, которое тем не менее сохраняет еще все элементы культуры XX века. Это позволяет включить в роман критику нашей культуры, но еще важнее, считает Курциус, это связывает игру в бисер с каждой эпохой в европейской истории. При этом Курциус тонко отмечает, что роман не включен в эту культуру, а напротив, сам включает в себя всю европейскую культуру как часть духовного мира Германа Гессе.[38, Р. 15-16]

Учитывая предыдущие увлечения Гессе Востоком, можно было бы ожидать, что речь в романе пойдет о мировой культуре, культуре без границ. Но нет, Гессе на этот раз предстает как человек европейской культуры. При всех отсылках (см. девиз романа: «Паломникам в Страну Востока») к Востоку Индии и Китая, здесь Гессе совершенно западный человек, даже именно немец.

«Das Glasperlenspiel – это западная книга», – пишет Курциус.[38, Р. 16] а европейская культура в «Игре в бисер» не одна из многих «культур», а культура вообще, в единственном числе.

Мы находим в романе критику «мировой культуры» в истории с членом ордена по прозвищу «Старший брат», который полностью окитаился и живет в созданной им посреди Европы обители «Бамбуковая Роща». Кнехт участвует вместе с ним в гаданиях по «Книге перемен» и усовершенствует

свой китайский язык, но не участвует в «игре в бисер» и в нужный момент оказывается бесполезен.

Странствование в страну Востока в романе – один из опытов самого Гессе, и опыт понятый им самим неудачный, несколько комичный. В любом случае экзотика противоречит замыслу романа, его европейскому тону и фону и классицистической вражде Касталии ко всяким особенностям.

Наше краткое обозрение темы культуры показало, что Гессе хорошо понимает сложную природу культуры, которая одновременно отделена и соединена с реальностью за счет своей символической, и поэтому универсальной природы. *Знание* культуры предстает как один из видов искусства чтения или, если хотите, «игры в бисер».

Своим сложным способом Гессе прочитывает вместе с читателями историю европейской культуры. Ей неизменно, в каждый момент истории, противостоит варварство не как неграмотность и некультурность, а как *ложная* культура. По мысли неоклассициста Гессе, культура (в единственном числе) борется против совершенно определенных врагов: романтизма, маньеризма и, в том числе, массовой культуры с ее кичем.

Романтики! вот кто был великими уравнилителями, упростителями. Романтизм – это всегда голос варварства, даже если он романтизирует национальную культуру. Как только ты начинаешь искать культурные особенности, ты погружаешься в мечту, в свой частный сон.

Что же, наконец, угрожает Касталии, культуре вообще? Неумение и нежелание учиться обобщать, то есть думать, читать. Такое неумение отчуждает мысль от действия, а там, где мысль и действие разделены, рождается мечта: романтическая, варварская, сентиментальная. И здесь же в эпоху романтизма рождается человек, ставший загадкой для самого себя и нуждающийся поэтому в самооткровении.

Когда это происходит, то история становится воспоминанием об истории, культура – всего лишь мечтой о культуре, а образование – неудовлетворенным желанием образования. Да что говорить, если даже сама вера может быть только воспоминанием о вере.[4]

Вот, оказывается, для чего нужны художественные и интеллектуальные ходы в романе «Игра в бисер». Они были нужны автору для того, чтобы встать к истории и культуре в правильное, а не мечтательное отношение. Все остальное можно делать и во сне, но надо же когда-нибудь и проснуться.

Рассуждения Германа Гессе о культуре приводят нас, наконец, к разговору о его неоклассицизме.

Тема классицизма в романе «Игра в бисер»

Одной из сквозных тем романа Германа Гессе «Игра в бисер» является классицизм и как художественный метод, и как теория искусства, и как период в истории искусства, прежде всего в музыке. Само настроение и атмосфера последнего романа Гессе приобретает некоторые черты высокого классицизма, хотя и не без критического к нему отношения. Но значение классицизма для Гессе этим не ограничивается. Для него классицизм – предпочтительный образ жизни, а классицист – предпочтительный тип личности.

И в самом деле, учитывая его предыдущие неудачные духовные опыты, Гессе некуда было обратиться, разве только к далекой от нас и от него эпохе XVI-XVIII веков. В его исканиях перед ним были два пути: европейский классицизм или же Восток в том или ином его виде: индийском, китайском, японском. Однако Вторая Мировая война прекрасно показала, что все существенные проблемы, волнующие человека Нового времени, по-прежнему решаются в Западном мире. К тому же Гессе уже достаточно далеко прошел по восточному пути, чтобы увидеть его бесплодность.

Когда я обнаружил в «Игре в бисер» классицистический мотив, многое в романе сразу встало на свои места и в идейном, и в формальном отношении. Выбор тем, приемов рассуждения, художественных приемов, типология персонажей, жанровые особенности романа, его стиль: все оказалось легко объяснимым при сопоставлении с нормами классицистической поэтики и мировоззрения. Положительная программа романа становится понятной, а поступки героев – соответствующими представлениям классицистов о человеке и истории.

Сделаем ту важную оговорку, что Касталия, конечно, не копирует точные формы французского или немецкого классицизма. Касталия, как она задумана Гессе, намеренно соблюдает дистанцию по отношению к классическому прошлому, и в этом также следует поэтике классицизма. Роль классицизма в игре в бисер гораздо важнее: он выступает как символ порядка, то есть в качестве невидимой меры для касталийских занятий. Читатель должен усмотреть этот символ в романе, разрешить как политическую и философскую проблему, разгадать как загадку в ходе игры в бисер.

Совпадения и аналогии между романом и классицизмом оказались столь обширными, что для их изложения понадобилось бы слишком много места. Поэтому тему классицизма мы рассмотрим по возможности кратко, указав на самые главные точки соприкосновения и подобия.

Что такое классицизм?

Начать надо с того, что классицизм – не манера и не стиль, а художественный метод, то есть осуществленный образ мысли.[21]

Как художественный метод, классицизм связан с определенной эпохой (XVI-XVIII век, вплоть до Французской революции), духовным состоянием общества того времени и с определенным типом человека, существовавшим только тогда и ни в какое другое время. Классицист видел мир и себя самого, действовал в себе и из себя иначе, нежели человек Средневековья, романтик или реалист, и отчетливо понимал свое отличие от них.

Гессе также предлагает нам довольно цельное политическое и художественное мировоззрение Кнехта и касталийцев, хотя его еще нужно угадать и расшифровать в процессе чтения, как имеющее именно классицистическую основу. В результате Касталия предстает перед нами не как одна из прихотей престарелого писателя, утомленного беспорядком XX века, а как законченный взгляд на мир, причем только на мир. Здесь со стороны Гессе мы имеем разумное самоограничение, тоже родом из поэтики классицизма: религия остается за пределами романа, не вмещаясь в него.

Исследователь французского классицизма Жюль Броди (1928-2021) отмечал две стороны в определении *классицизма* и *классического*:

1. древнее, почитаемое, а не новое и романтическое. «Классический автор» (auteur classique) – древний автор, всеми одобряемый и имеющий авторитет в своей области, например, Аристотель, Платон и Тит Ливий;
2. то, что изучают в классе, в школе.[35, Р. v]

Согласно с первым принципом классицизма, Гессе избирает для себя и для читателей образцовый период в истории искусства: музыку (в основном музыку, но не только) XV-XVIII веков. Второму принципу классицизма отвечает педагогическое и научно-исследовательское направление Касталии.

Гессе подробно объясняет в программном заявлении от имени Касталии:

С тех пор как мы – по крайней мере в общем и целом – отказались от творческого соревнования с этими поколениями (классиков. – В. Р.), с тех пор как мы покончили с тем культом главенства в музыке гармонии и чисто чувственной динамики, который, начиная примерно с Бетховена и ранней романтики, царил в течение двух веков, мы думаем, что видим на свой лад – конечно, на свой нетворческий, эпигонский, но почтительный лад! – картину унаследованной нами культуры чище и правильнее. У нас нет и в помине творческого буйства того времени, нам почти непонятно, как могли музыкальные стили в XV и XVI веках сохраняться так долго в неизменной чистоте, как вышло, что среди огромной массы написанной тогда музыки нет, кажется, вообще ничего плохого, как случилось, что еще XVIII век, век начинающегося вырождения, блеснул недолгим, но самоуверенным фейерверком стилей, мод и школ, – но в том, что мы называем сегодня классической музыкой, мы, думается, поняли

и взяли за образец тайну, дух, добродетель и благочестие тех поколений. Сегодня мы, например, не очень высокого или даже низкого мнения о богословии и церковной культуре XVIII века или о философии эпохи Просвещения, но в кантатах, «Страстях» и прелюдиях Баха мы видим последний взлет христианской культуры.[6, С. 21-22]

В этом пассаже мы можем отметить любопытные различия. Кастильцы не стремятся повторить или превзойти искусство прошлого. В эпохе классицизма кастильцы не усматривают образцового богословия и философии и ограничиваются только искусством. В новейшее время их не устраивает искусство, начиная с романтиков, в частности Бетховена, а именно — культ гармонии и чувственная динамика, которые они считают признаками вырождения.

Теперь сопоставим мировоззрение и эстетические принципы классицистов и кастильцев, учитывая, что Гессе не полностью согласен ни с первыми, ни со вторыми.

Порядок

Начнем с самого существенного: понятия о *порядке*.

Мы говорили, что роман представляет собой ряд указаний литературного и внелитературного характера, то есть сообщает вымысел и ориентирует на реальность. На какую же реальность указывает Гессе? Классицизм поможет нам это понять.

Сочиняя правильные трагедии и басни, строго расчерчивая свои парки, классицисты подражали природе как порядку, отличая его от беспорядка, существующего в делах людей.

Можно выразиться и иначе, более философским образом: классицисты признавали *первую реальность*. В романе Гессе первая реальность поставлена как проблема, как то, что нужно правильным образом найти. И средством для анализа этой проблемы становится классицизм.

Гессе избрал классицизм, потому что он давал решение основного вопроса, который мы сформулировали как соединение деяния с разумом, мысли — с действием. Деяние и разум, частное и общее, мысль и действие соединяются в первой реальности. Вот каково философское решение. И мы должны признать, что выбор классицизма и его художественных и философских идей доказывает довольно глубокое понимание вопроса Германом Гессе.

Где же в романе можно усмотреть первую реальность? В каком качестве она там присутствует? Действительно ли роман ведет нас к порядку, указывает на него? Или же Гессе все еще ориентирует нас на мечту или

на *реальность дику*ю, как это свойственно литературному модернизму: у Чехова и Кафки, Сэмюэла Беккета и других?

Прекрасная природа

Для классициста вся природа неизменна и прекрасна, то есть упорядоченно и разумно устроена. В этом смысле она находится в покое в метафизическом, физическом, политическом и психологическом отношении.

Природа разумно устроена, человеческий разум – часть реальности, и поэтому способен понимать в природе то, что в ней разумно (а разумно все существенное).

Подняться от мрака явлений к неизменной истине можно только при одном условии: признав, что в мире существует объективный порядок, сотворенный разумно, поэтому доступный для понимания через разум или авторитет.⁵ Законы разума – это законы природы и души человека, и наоборот. Все в природе отражается одно в другом, потому что область истины одна для наук, искусств, политики и для обихода.⁶ Вот что делает природу прекрасной.

Порядок вездесущ: он внутри и вне человека. Из этого следует, что люди живут мире общим для всех. В этом смысле мир классицизма – глобальный. Он не допускает никаких перегородок. И это именно тот образец, на который ориентируется Касталия и сам Иозеф Кнехт. Если на самом деле между касталийцами и всеми прочими гражданами существует непонимание, то это противоречит целям Касталии, и именно это разделение Кнехт пытается преодолеть.

Неподвижность

Размышления о порядке побуждают классицистов к тому, чтобы противопоставлять движение порядку. Собственно, речь идет не о движении, как таковом, а о культе движения, упоении движением, свойственном Новому времени. Здесь, как мы видим, еще нет ничего от романтизма с ключевой для него идеей *эволюции*.⁷

В романе «Игра в бисер» тоже отчетливо виден отказ от движения, любовью суеты. Герои путешествуют, как бы не касаясь земли, не замечая об-

⁵ «Есть два пути, которыми мы можем следовать, когда нас мучит мрак окружающих явлений: это разум, а если не он, то – авторитет». [1, С. 188]

⁶ «У нас самое опасное заблуждение то, что преподают науки без всякого внимания к истинной вере, позволяя себе вольность и даже ложь, в том предположении, что вера и наука – две области решительно разъединенные. Дух у нас один. Он же принимает и науки, и напитывается их началами, как принимает веру и проникается ею. Как же можно, чтобы они не приходили в благоприятное или неблагоприятное соприкосновение здесь? Притом же и область истины одна». [23, С. 45]

⁷ См. [43, Р. 46, 63, 67, 188]

становки. Они передвигаются, не двигаясь. Конечно, из этого перечисления выпадает последнее путешествие Кнехта в самом конце книги, когда Кнехт покидает страну классицизма: Касталию.

Окитаившийся «Старший брат» представляет мотив неподвижности несколько карикатурно:

Было отправлено послание Старшему Брату, сердечно приглашавшее его погостить в Вальдцеле у мастера Игры... Китаец этот, однако, не покинул Бамбуковой Рощи, посланец доставил вместо него письмо, написанное выведенными тушью китайскими иероглифами, которое гласило: «Было бы честью увидеть великого человека. Но хождение чревато помехами. Для жертвы нужны две чашечки. Величавого приветствует младший».[6, С. 205]

Но ведь и Паскаль утверждал, что все человеческие несчастья имеют один корень: неумение спокойно оставаться у себя в комнате:

Если бы человек достаточно состоятельный умел жить в свое удовольствие у себя в доме, он не двинулся бы с места ради морского путешествия или осады крепости; люди покупают армейские должности так дорого потому только, что им невыносимо оставаться в городе, и они ищут бесед и развлечений в играх лишь оттого, что не могут безмятежно сидеть дома.[15, С. 112-113]

Французский историк эпохи Просвещения Поль Азар пишет о XVII веке:

Классицистический ум, в сознании своей силы, любит стабильность. Больше того, он бы сам хотел стать стабильностью. Теперь, когда закончились и Возрождение, и Реформация – эти великие приключения – пришло время умственного сосредоточения, интеллектуального отступления. Политика, религия, общество, искусство, – все спасено от разрушительной критики. Обуреваемая лодка человечества, наконец, пришла в безопасную гавань. Пусть же она останется здесь надолго! Надолго? Нет, пусть она здесь остается навсегда! Жизнь теперь стала упорядоченной, правильной. Зачем же выходить из-под этого благодатного покрова, рискуя встретить что-нибудь такое, что может все перевернуть? На «Великое Вне» теперь смотрят с осуждением: оно может содержать в себе неудобные открытия. Да и само Время хотелось бы сделать неподвижным, остановить его полет. В Версальском парке посетителю казалось, что сами воды остановились в своем течении, ограниченные и управляемые, и они теперь возносятся фонтанами ввысь, вновь и вновь, как будто так будет всегда.[40, Р. 17-18]

Человек эпохи классицизма умел жить в своем ограниченном мире, потому что это мир был порядком. Азар продолжает:

Когда Буало был на водах в Бурбонн-ле-Бен, ему казалось, что он на краю света: Отёй был для него целым миром. Так же Париж был целым миром для Расина, и оба они, Расин и Буало, были потрясены, когда им пришлось сопровождать короля в одной из поездок. Боссюэ никогда не был в Риме, как и Фенелон. Да и Мольер не стал возвращаться в лавку цирюльника в Пезенасе. Великие классики не были расположены к путешествиям. Чтобы встретить странников, надо дожидаться Вольтера, Монтескье, Руссо.[40, Р. 19]

Так как порядок неизменен, в мире и в человеке больше не появляется ничего нового. Нетрудно заметить, что этим обесценивается всякий активизм, в том числе попытка Кнехта изменить Касталию и свою жизнь. Я не исключаю, что Гессе и стремился к тому, чтобы подорвать в читателе веру в возможность изменить что-либо.

Через неподвижность природы решается и проблема развлечения, которая как раз и возникает в эпоху классицизма. Мы можем вспомнить глубокий анализ Паскалем развлечения как духовной болезни. Вообще можно сказать, что игра как тема романа и сам роман как розыгрыш партии игры в бисер – все это тоже обращает нас к той эпохе, когда организованные развлечения были новшеством.

Конечно, классицисты понимали: можно очаровываться и отсутствием движения, можно развлекать себя отказом от развлечений. Нет, касталийцы, как и классицисты, не очарованы своей неподвижностью. Отказ от путешествий и развлечений ничего не обещает, ничем не обольщает. Если путешествовать необходимо, то следует делать это из бесстрастной любви к своей судьбе. Во всех прочих случаях от путешествий следует воздерживаться, потому что они лишены смысла, представляют собой ненужную добавку к полноте жизни. И в самом деле: если человек повсюду и всегда один и тот же, то, перемещаясь, ты всюду возишь с собою всё того же себя и встречаешь таких же людей, как ты сам.

Спокойствие

Разумный человек не изъят из прекрасного единства природы, политики, науки и искусства. Он тоже успокоился и остановился в своем беспорядочном движении. Счастье не становится самоцелью. Человек должен возлюбить свою судьбу, исполнить свой долг, надеясь обрести не счастье, а на «покой и волю».[18, С. 387] Он должен вернуться «at home» (домой), как сказано Пушкиным в примечании к этому стихотворению.[19, С. 738]

Несмотря на мощную публицистическую струю в романе Гессе, мы ощущаем внутреннее спокойствие автора, умиротворяющее действие классицизма. На примере Кнехта мы видим, как герой движется исключитель-

но в рамках приличий, соблюдая меру своей природы, своего характера, то есть подчиняя страсти разуму.

Для классициста все решено, все на своих местах и именно в этом качестве доступно для познания. Из этого происходят знаменитые качества классицистов: трезвость, спокойствие, равновесие и некоторое самодовольство, так раздражающие все последующие поколения. Все эти качества были основательно осмеяны романтиками и реалистами, например, под именем «умеренности и аккуратности».

Гессе отсылает *знающего* читателя к практике и законам классицизма, но не призывает к новой революции внутри нашего революционного века во имя реставрации классицизма. Классицист ведь ставит перед собой только достижимые цели. Его одушевляет не мечта, а ровный, несколько скучный свет разума. Классицизм спокойно и мрачно оценивает положение дел, примерно так же, как Кнехт в конце романа смотрит на будущее Касталии.

Мы не видим у Гессе восхищения классицизмом в том числе и потому, что сам классицизм не допускает к себе экстатического отношения. Такое эмоциональное отношение к классицизму нарушало бы принцип трезвости и спокойствия.

Мы можем заключить, что своей последней книгой Гессе пытался успокоить до глубины взбаламученный современный мир. Классицизм в романе – еще один способ остановить беспорядочное историческое движение.

Классицизм и власть

После сказанного о роли классицизма в романе «Игра в бисер» нас не удивит то, что и тема власти, о которой мы говорили выше, рассматривается в романе тоже в классицистическом ключе.

Какую же власть признавали классицисты? Это был единый авторитет истины, который распространялся на все частные виды власти, всюду рождая единовластие. Поэтому классицизм постоянно возвращается к мотиву превосходства, совершенства в политике и обществе, к искусству, прошедшему испытание временем, наилучшему в своем роде и в свою эпоху. Над всем случайным и изменчивым классицизм воздвигает меру, модель, образец, обладающий превосходным авторитетом.[30, Р. 127]

Существенная часть эстетики классицизма – видимая или подразумеваемая фигура правителя, монарха. Поэтому неслучайно, что роман едва ли не полностью посвящен тому, как и почему Иозеф Кнехт восходит к высшей власти в провинции, тем самым раскрывая для нас природу власти, духовной и административной. Здесь Гессе следует принципам классицизма, которые гласят, что «герой классицизма – существо общественное. Он должен быть замечен в обществе».[44, Р. 45] Гессе постоянно подчерки-

вает, что за успехами Кнехта следит вся провинция и незаметно для него оценивает его характер. Сам же герой не замечает этого за собой. Он оценивает себя всегда только в своей общественной, культурной функции. У него ведь нет слабостей, и поэтому нет частной жизни, жизни для себя.

Но и к власти классицисты относятся со спокойствием и постоянством. Порядок, спокойствие, свобода (а свобода и есть власть) не радуют классициста, не развлекают его, и не должны делать ничего подобного. Тот, кто достиг высшей власти в своем роде (а таков и Гессе, как автор самовластный в своей книге), воспринимает свою власть как скучный долг. Он сам всегда подчиняется еще более высокой власти. Так и Орден игроков в бисер возвышает только тех, кто желает не возвыситься, а подчиниться, как мы говорили выше.

Короче говоря, классицисты, как и касталийцы в романе Гессе, подчиняются власти не по страсти, а по долгу. Им, например, показалось бы странным романтическое выражение любви к Родине. Классицисты могли говорить о власти, не испытывая страстной похоти, которую позднее Ницше назовет *волей к власти*.

Подражание древним авторитетам

Для классицистов и касталийцев, как для людей искусства, покорность власти выражается прежде всего в подражании образцам искусства. В этих образцах мало ценится их оригинальность. При этом оригинальность не то чтобы осуждается. Просто она не вызывает неумеренного восторга, как в последующие эпохи.

Классицизм ориентировался на древность как на образец. С одной стороны, древность неповторимо прекрасна. Однако ей можно подражать, узнав ее законы, потому что законы вечны и неизменны, а природа человека все та же, что и всегда. В Касталии этот чисто классицистический прием: изучение классики, — доведен до крайней степени. Как мы уже знаем, в Касталии не занимаются творчеством, а только исследуют уже сотворенное.

Образцовая древность предстает конкретно в виде ограниченного списка авторитетных авторов. В нем десятка два-три авторов.⁸ Но не забудем, что совершить отбор классиков от неклассиков можно, только употребив власть, которой обладают овладевшие искусством чтения. И эта власть, как мы знаем из введения в роман, в новейшие времена была утрачена, а потом снова обретена, уже в утопическом будущем Касталии.

Эпоха, в которую жили классические авторы, тоже закончена, замкнута во времени. Точно так же и Гессе ориентирует свою Касталию на отдельный период в истории искусства. Хотя касталийцы исследуют разные вре-

⁸ См. [37, 31] et al.

мена и культуры, но в качестве нормы они выбрали точно определенный период между 1500-м и 1800-м годами.

Но искусством дело не ограничивается. По подобию мыслителей эпохи классицизма, Гессе заставляет своих героев изучать образцы искусства и извлекать из них законы, более универсальные, чем законы искусства. Так работа над классиками и под их же руководством становится частью мастерства игрока в бисер.

Образец человека

Вездесущую в романе тему власти Герман Гессе вводит еще и таким образом, что в Касталии (как и в классицизме) авторитетом пользуется образец человека, обязательный для подражания, неизменный, общий для всех. Этот образец человека не новый, а известен издревле. Он доступен для познания и не скрыт ни от кого. Для классицистов «человеческая природа неизменно равна самой себе во все эпохи».[13, С. 13].

Образцовый человек классицизма – овладевший своими страстями, подчинивший личное общественному, человек высоких нравственных принципов, для которого долг превыше всего.[22, С. 46] Е. Н. Купрянова в замечательной статье «К вопросу о классицизме», казалось бы, прямо комментирует «Игру в бисер», когда говорит, что классицизм создает «образы общечеловеческих, естественных характеров, созданных по образцу исторических, но очищенных от всего случайного, внешнего, что содержится в исторических жизнеописаниях».[13, С. 15]

Здесь мы видим одно из направлений антиромантической полемики у Гессе, например, с филологом-романтиком Гумбольдтом, который усматривал основную и высшую цель человеческого развития в своеобразии и оригинальности.[5, С. 11] Разумеется, вся концепция Касталии, вся биография Кнехта противостоят такой мысли. В познании частного лица важно общее, а не отличия, и Гессе говорит об этом прямым текстом. Выше я приводил его слова.

По нормам Касталии внимания заслуживает только закономерное, только общее в человеке: его природа, характер, страсти, и, наконец, судьба, как результат действия всех этих природных сил. Личные особенности – всего лишь случайность, отклонение от нормы, от природы общей у всех и во всем.

Каков же этот образец человека, общий для классицизма и Касталии? Он *политический* в двух близких смыслах:

1. «человек политический», просвещенный, образованный, моральный. Гражданин, знающий и исполняющий свой долг, человек сострадательный, человеколюбивый;
2. «человек политичный», умеющий соблюдать приличия.

Обе эти стороны ярко проявляются в Кнехте и касталийцах, как нетрудно заметить из чтения романа.

Кнехт представлен нам как образец человека. А этого состояния он достиг не случайно или самовольно, а совершенным образом подражая образу, действующему в Касталии.

Конечно, мы уже не можем представить себе, как такой социально конформный человек может быть совершенной личностью. Ведь мы, живущие в фельетонную эпоху, знаем только два типа людей: 1) человек массы, покорный и безликий «прол», или 2) бунтарь, герой, романтик, непрактичный мечтатель.

Как я полагаю, Гессе намеренно отсылает нас к классицизму, чтобы мы вспомнили о том, что образцовый человек может быть особенным и в то же время лишенным особенностей, великим – и таким, как все. Для участника игры в бисер речь об образцовом человеке служит ясным указанием, что в этом месте следует сделать правильный ход от частного к общему.

Образование

Из понятия об образце человека и из «школьного» признака классицизма (классицизм от слова «класс»[35, Р. v]) вытекает идея Касталии как педагогической провинции. По моему мнению, именно классицизму мы обязаны тем, что вопросы образования занимают в романе Гессе такое заметное место.

Даже не совсем логичное завершение романа и жизни Кнехта тоже отсылает нас к проблеме образования. Ведь Кнехт предлагает Касталии заняться в первую очередь образованием населения:

Мы всегда поставляли стране учителей и воспитателей... это лучшие из нас. Но мы должны делать гораздо больше, чем до сих пор. Мы не можем больше полагаться на то, что из мирских школ к нам будет по-прежнему идти и поможет сохранить нашу Касталию приток отборных талантов. Мы должны всячески расширять смиренное, сопряженное с тяжелой ответственностью служение в школах, мирских школах, считая это важнейшей и почетнейшей частью нашей задачи.[6, С. 304]

Как мы сказали выше, повествование в «Игре в бисер» ведет нас прямо к вере в силу образования, но Гессе проводит и подрывную работу в этом направлении, делает все, чтобы нас разочаровать.

И в самом деле, классицисты не ожидали, что образование сделает плохого человека хорошим. Для них это нарушало бы один из основных художественных принципов: правдоподобие. Как мы все хорошо знаем, люди меняются крайне и крайне редко.

Классицисты были уверены, что воспитанию поддаются не все, а только способные, и этот принцип очень хорошо освещен в романе «Игра в бисер». В Касталии действует система продвижения, когда учителя уже в школах низшей ступени выделяют наиболее талантливых учеников. Решение о переводе в элитные школы принимают уже «мастера» из высшего Педагогического ведомства.[6, С. 38] Они лично инспектируют школы, и они же определяют направление способностей у ученика: естественные науки, история искусства. При отборе учитываются нравственность, послушание, «приятный нрав» и успехи в науках.[6, С. 43] Избранные попадают в так называемую «золотую книгу», причисляются к «цвету юношества».[6, С. 44] Наилучшие, такие, как Кнехт, попадают в школу, где готовят игроков в бисер.

Не все поступившие в элитные школы проходят испытание правилами Касталии. Еще студентом Кнехт размышляет о тех, кто ушел или был изгнан. Для него это повод к исследованию характеров, которое, как известно, является излюбленным занятием представителей классицизма. Среди причин, по которым учеников отчисляют из элитных школ, Гессе упоминает неспособность к полному послушанию, неуспехи в учебе, честолюбие.[6, С. 47-48]

Какова же цель образования? Для Касталии она состоит в подготовке к игре в бисер, то есть, как мы предположили, в овладении искусством чтения.

Искусство чтения

Мы говорили о власти автора в романе и в классицизме. А какова в них роль читателя? Полностью ли он безвластен? Что требуется от жителя Касталии, если он отказался от творчества?

Житель Касталии должен владеть искусством чтения.

Опишем еще раз картину мира, которая разворачивается перед классицистом и читателем романа Гессе.

В Церкви, государстве, науке и искусствах есть незыблемые и немногочисленные авторитеты. Абсолютная власть истины расположила в порядке подчиненные уровни: истин много, и они разного порядка. Благодаря всему этому в мире царит порядок и спокойствие. Результатом такого общественного и духовного порядка стало превосходное овладение *искусством чтения*.

Касталийцы – знающие читатели, слушатели *par excellence*. Касталия, если посмотреть на нее с этой стороны, предстает как идеальный читальный зал, открытый для знающих читателей. И не только знающих, но и соревнующихся в знании, то есть в наибольшем подчинении авторитету того, что они читают.

В этом Касталия представляет собой прямую аналогию с классицизмом XVII-XVIII веков, который был отмечен удивительным единством автора и читателя. Здесь, как и у Гессе, автор, знающий, что и как он делает, отражается в знающем читателе, и обратно.

В эпоху классицизма писатель впервые нашел равных себе слушателей, зрителей, ценителей, в том числе среди верховных правителей: императоров, царей и цариц. И этикет, и ясный язык, и присущая классицистам афористичность, – все это говорит о том, что найден общий язык, которого не было ни до, ни после.

Классицист, часто объединяющий поэта и критика в своем лице, судит о себе и о других не со своей индивидуальной точки зрения. Он, как истинный житель Касталии, «не присутствует в своих произведениях как личность. Его стихотворения (творения, понятия. – В. Р.) соотносены не с его индивидуальностью, а с идеей жанра, идеей истины в рационалистическом ее толковании и в ее разделенности в пределах жанровых схем. В стихотворении раскрывается не душа поэта, а над ним парящая, наиндивидуальная истина понятия».[9, С. 135]

Для XVII века такое взаимопонимание – символ нового единства общества, которое вызывает не только радость, но и беспокойство. Оно предвещает общество массовое, современное нам.

Нам даже трудно представить себе это единство писателя и читателя. И тот и другой помнил, что истина одинаково открыта всем и во все времена, а не только узкому кругу гуманистов Средневековья и Возрождения или идеологов Нового времени, печально известных «воспитателей человечества». Истину вещей можно понять и правильным образом высказать. И обратно: разумную речь можно правильно понять и усвоить.

Из этого необходимо вытекает, что правильно судить об искусстве способен каждый. Художественный вкус у всех людей один и тот же, если он не испорчен. О вкусах не спорят, потому что вкусы у всех разумных и воспитанных людей одинаковы. Спорить тут не о чем.

В Касталии взаимопонимание формализовано в виде игры в бисер с ее правилами. Здесь все авторы и все – читатели, все властвуют и все подчиняются, потому что искусство чтения всех одинаково возводит от единичного к универсальному, от внешнего к внутреннему. Из этого мы видим, что Гессе нащупывает пути к иному возможному варианту массового общества, где единство есть продукт общего понимания, общего движения от слова к мысли и от мысли к слову.[46, Р. 12]

Законы классицизма

Искусный и знающий читатель опирается на истину, общую для всех, и на подчиненные истине правила, которые установлены в обществе и в искусстве.

Классицизм[36] обозначает литературу, следующую теоретически обоснованным правилам. Эти правила требуют от автора спокойного и разумного знания природы как порядка, развитого чувства прекрасного (хорошего вкуса), а от произведения искусства – правдоподобия, чистоты стиля и тому подобного.

Свои правила классицисты сознают с полной ясностью, формулируют самым определенным образом, защищают и навязывают всем вокруг себя со властью. Отсюда важная роль классицистов-критиков таких, как Буало. Критика и теория искусства занимают значительное место у крупнейших представителей классицизма: у Корнеля, Мольера, Поупа, Ломоносова, Сумарокова и других. В соответствии с этим и Гессе уделяет большое внимание теории игры в бисер, подробно рассказывает о разумных основаниях Касталии.

Правила не бывают без исключений, с этим классицисты не спорят. Однако отступления от правил дозволены не всем, а только авторам, имеющим на это власть. У этого тоже есть рациональное обоснование: великие писатели преступают правила, но никогда не отступают от художественной цели. Собственно, то же самое Кнехт пытался доказать высокопоставленным касталийцам: что, нарушая правила Ордена, он не отступает от его цели. Заметим, что, тем самым, он претендует на высшую власть, и поступает законно, так как он – верховный магистр игры.

Как же в романе «Игра в бисер» отразились некоторые правила классицизма? Перечислим кратко.

- Предметом описания в классицизме должен быть значительный предмет из достаточно отдаленной древности и никогда из современности. У Гессе тоже события перенесены в прошлое (в классическую эпоху как образец) и в будущее. Здесь важно, что современность ни при каком условии не может быть авторитетной для классициста.
- В классицистической трагедии конфликт разрешается через кризис, который раскрывает истинный характер главного героя.⁹ Это мы видим и в истории Кнехта с ее печальным и неожиданным концом.
- Ровность и серьезность тона.
- Ясность интриги, экономия средств, прозрачность языка произведения.
- Нарочитая бедность действия. В романе «Игра в бисер», можно сказать, почти ничего не происходит, кроме как в завершении.
- В романе заметно отсутствие колоризма.¹⁰ Нет здесь пространного описания яств, одежд, всего особенного и частного. Это также свойственно классицизму.
- Отказ от экзотики. Нет никаких описаний местных обычаев. Интерес к неевропейским культурам трактуется с некоторой иронией.

⁹ По выражению Гете, «французская трагедия есть кризис».[44, Р. 34]

¹⁰ Для сравнения см. [17, С. 16, 35]

- Бледные описания природы, города. В конце романа Кнехту становится просто нехорошо, когда он наконец соприкасается с природой.
- В романе почти не описывается внешность героев.
- Небольшое число действующих лиц. Для такого большого романа, как «Игра в бисер», число персонажей в нем надо признать незначительным.
- Классицизму присуща рационалистичность, внеисторичность и абстрактность действующих лиц. Подобные оценки вполне могут быть приложены к роману Гессе.
- Пространные монологи и мнимые диалоги.[22, С. 44] Диалоги в «Игре в бисер» – это отдельные статьи, внутренние размышления Кнехта, разложенные на реплики.
- Как и в классицистической драматургии, лица в романе делятся на героев и «наперсников»: Кнехт и Тегуларий, мастер музыки и Петр.
- В классицистическом произведении должна быть ясна авторская позиция. Всегда известно, на чьей он стороне, кого из героев одобряет, а кого нет. Конечно, в «Игре в бисер» авторская позиция совершенно ясна, а где нужно, то заявлена прямым текстом.
- Значение имена: Кнехт, по-немецки, значит «слуга», Дезиньори (по итальянски «из благородных»).
- Мотив соревнования, игры. Благодаря тому, что всем участникам известны классические образцы, соревнование позволяет установить достоинство каждого из действующих лиц и расположить их на иерархической лестнице по степени близости к образцу.

Напрашиваются и другие, более тонкие аналогии «Игры в бисер» с классицизмом, но их можно оставить на будущее, за одним исключением: классицизм полемичен в своем существе. Он атакует испорченную, негодную современность во имя образца. То же самое делает и Гессе.

Полемичность классицизма

Итак, я полагаю, что классицизм послужил Гессе образцом для Касталии. И яснее всего это видно из резкого антиромантического духа романа. Непонятно, каким образом и в какой момент Гессе усвоил себе такое воззрение, ведь до «Игры», насколько помнится, он не демонстрировал такой антипатии ко всему романтическому.

Классицизм предстает в романе не в виде бесконечного абсолютистского покоя и порядка. В классицизме принципы порядка, спокойствия, подражания, вкуса и прочие законы не просто спокойно заявляются. Благодаря классицизму вводится резкая полемика с варварством, романтизмом, декадансом и модернизмом, со всем тем, что Э. Р. Курциус, лично знакомый с Гессе, называл *маньеризмом*. [37, Р. 273 et pass.] Критика буквально обрушивается на современного человека. Резкость же полемики объясня-

ется тем, что, если истина открыта всем, то отступление от нее не имеет извинения.

Классицисты критиковали близкое к ним прошлое, и прославляли свое время, как эпоху торжества разума. Гессе последовательно проводит ту же мысль в своей публицистике внутри романа. Касталия возникла в победоносной битве с «фельетонной эпохой», которая как раз и описывается как изломанная, неправильная, ненормальная, гротескная.

Критика современности – всего лишь один пример классицистической полемики. Главная область полемики классицистов и касталийцев гораздо более обобщенная: полемика с мечтой, беспорядком, то есть со всей второй реальностью, созданной вымыслом человека.

Но это еще не весь объем критики. Классицисты отличают «прекрасную природу» от дикой реальности, то есть не просвещенной светом разума. В конечном счете, дикая реальность – это тоже вымысел. Глупый человек может заменить в себе свет разума на мрак глупости и в результате видеть только мрак явлений. Но на самом деле реальности, которая бы не была просвещена Светом Божественного разума, просто не существует. Это та же мечта, к которой пришли несколько другим путем.

Классицизм не только указывает на опасности. Он имеет и свои способы возвращения к покою, и одним из таких способов является антиисторизм.

Рядом с неизменной и прекрасной природой течет грязный поток истории: смешение человеческих мыслей и дел, которые искажены страстями. Одновременно с подвигами люди совершают и такие дела, из которых изыят разум, и иногда это одни и те же люди.

Классицизм выносит суровый приговор исторической действительности: «история есть цепь злодейств», [11, С. 708] и главным образом потому что от истории невозможно взойти ни к чему общему и постоянному. Поэтому романтизм и реализм – это историзм, а классицизм – «реалистическая абстракция», о которой мы говорили.

Классицизм полемизировал со всем искривленным, неправильным, необычным, отклоняющимся от нормы. Что, например, более всего портит вкус? Слишком сильные, грубые эффекты, тем что в кругу А. П. Сумарокова обзывали «пухлым», «надутым».¹¹

Во всем нужны умеренность и спокойствие, середина, а не крайность, общее, а не особенное.

В связи с этим мы прослеживаем еще одну сквозную тему романа «Игра в бисер»: борьбу с фаустианским началом. Для Гессе Фауст: «Классический пример гениального дилетантства и его трагизма», [6, С. 89] пример того, «что преданность науке не всегда защищает человека от своекоры-

¹¹ См. в словаре XVIII века: «Слог весьма надут, не естествен и набит Азиатскими пухлостями». [20, С. 185]

ствия, порочности и суетности».[6, С. 196] Неутолимое желание, непрестанный поиск, попытки восполнить неполноту своей жизни, беспокойство, в том числе экзистенциальное (то есть беспричинное), недовольство своей судьбой, – все это Гессе отвергает для себя, своего героя и своего читателя.

Касталия не ищет. Она нашла, и она найдена.

В качестве противоядия против беспокойного романтизма Гессе прописывает самый мощный прием: добровольное воздержание от творения нового, о котором мы несколько раз упоминали. Тут важно не само правило, которое талантливые люди всегда будут нарушать, как нарушили это правило Кнехт в романе и сам Гессе – на деле. Отказ от творчества есть декларация, заявление о намерении не поддаваться опьянению, и если творить, то спокойно и уверенно, а не в «творческом экстазе».

Упомянем, наконец, еще два известных объекта критики в классицизме: типы педанта и модника, отклоняющихся от образца человека в разных отношениях. Нетрудно заметить, что Гессе обращает это обвинение против Касталии, которая есть страна педантов, конечно.

Куда исчез классицизм?

После первого очарования Касталией и классицизмом у читателя возникает вопрос: где же эта мирная Касталия? Ее нет. Где тот вечный и неизменный порядок, который представлял себе классицизм? Где, в конце концов, сегодня сам классицизм?

Для классициста такие вопросы не имеют смысла, потому что он всюду видит неизменную норму, первую реальность, которая сегодня совершенно та же, что и триста лет назад. Он смотрит на современную политику и искусство сквозь вечный образец. Классицист всюду указывает на должное, мыслимое, а не на то, что он встречает в грязном потоке истории. Такова классицистическая норма, которая, заметим, еще не превратилась в недостижимый и таинственный *идеал*. Это произойдет только в эпоху романтизма.

Для нас важно, что в рамках классицистической поэтики Касталия не может быть разоблачена как вымысел. Классицизм требует разговора о норме как таковой, и на этой почве он непобедим, как бы странно это ни звучало для современного человека. В «Игре в бисер» Гессе погружает нас в эту странную, невообразимую даже, атмосферу.

Почему же классицизм был побежден? Ведь в наше время маньеризм выглядит совершенно непобедимым благодаря торжеству массовой культуры, которая есть его квинтэссенция.

Никакая сила разума не могла бы сокрушить классицизм, но изменился человек, лишившись разума, если так можно выразиться. В эпоху революций, наступившую уже в XVIII веке, для человека основательное переста-

ло быть основательным, норма перестала быть нормой, а свобода стала существовать отдельно от власти.

Об этом предупреждал еще Паскаль:

Те, кто любят Церковь, сокрушаются, что портятся нравы, но по крайней мере законы остаются неприкосновенны. Но эти (иезуиты. – В.Р.) посягают на законы. Сам образец испорчен.[15, С. 267]

Если в душе человека разрушен образец, то классицизму не на чем держаться. Природу этой перемены и описывает Гессе в своем романе, остроумно предлагая читателю пройти путь туда и обратно: от классицизма к его краху и от катастрофы – к возрождению классицизма в Касталии.

Классицизм и игра в бисер

В романе Германа Гессе «Игра в бисер» классицизм не воспроизведен, а только обозначен. Его надо вычислить, увидеть как невидимую формулу романа, угадать, что для Гессе классицизм есть символ приверженности порядку.

Классицизм говорит о вечной неизменной прекрасной природе и осуществляет это универсальное в жизни читателя. И поэтому классицизм так хорошо подошел для сценария игры в бисер, целью которой является нахождение универсальных истин, то есть прекрасной природы. В процессе чтения мы поднимаемся от произведения к его художественному методу, восходя к нему по ступеням, то есть филологическим приемам, которые мы применяли по ходу нашего сочинения.

Как показывает Гессе, классицизма недостаточно, чтобы восстановить порядок, если он утрачен. Этим объясняется некоторая ирония в отношении Касталии. Если нет слушателя, то прекрасный порядок будет говорить сам себе и Богу. Значит, осталась последняя возможность найти разумного читателя: сыскать внешний закон в своей личности, овладеть самим собой. Это уже тема не истории и не культуры, а биографии как части филологического искусства. К ней мы и перейдем в завершение.

Биография как исследование

Мы уже уяснили, что Гессе выступает против самооткровения личности, когда на рубеже XVII-XVIII веков человек увидел свою свободу и при этом потерял и власть, и возможность подчиняться власти. Гессе, по моей оценке, намеренно избирает классицизм в качестве нормы, потому что классицизм еще не знал этого самооткровения.

Отдадим должное Гессе: он дает бой новому самоощущению на территории врага: на поле биографии и связанных с этим жанром проблем. В самом деле: невозможно понять нового человека, человека Достоевского и Ницше, без происшедшей в нем внутренней революции, самооткрытия, верного, но запретного знания о себе.

Разрушительные последствия этого познания широки и глубоки. Их можно описывать подробно, как, например, Томас Манн в «Докторе Фаустусе». Гессе идет более коротким путем, пытаясь выяснить: можно ли преодолеть последствия самооткровения. Ради этого он пишет свой экспериментальный роман, свою «дипломную работу», исследуя, какой была бы биография, если бы самооткровения не было.

Поэтому Гессе не просто ругает «фельетонную» эпоху нехорошими словами, а анализирует ее. Он старается представить себе, какова была бы жизнь, если бы последствия «фельетонной эпохи» оказались бы каким-то способом преодолены. Кастилия – это как раз один из способов преодолеть самооткровение. И очень правильно, что это способ институциональный, политический, связанный с проблемой власти и безвластия.

Я надеюсь, читатель понимает, насколько важны для Гессе размышления о жанре биографии, о позиции и образе автора. Ведь мы и сказали, что разгадываем роман, как биографию Кнехта, которая на самом деле написана им самим. И мы поднялись еще выше, на тот уровень абстракции, где автор и Кнехт совпадают и выходят в реальность в качестве самого Германа Гессе с его соображениями.

Много раз исследователи отмечали лирическую природу прозы Гессе. Источником этого лиризма оказывается, как мы видим на примере «Игры в бисер», не особенное лирическое дарование или богатство и тонкость его внутренних переживаний. Лиризм вытекает из общих художественных задач Гессе, которые мы можем сформулировать как соединение биографии с историей, с жизнью. Ведь биография – это и есть история, та самая история, с которой борется обобщающий разум:

Личная жизнь как предмет науки и изучающая ее биография находятся... в рамках истории и исторической науки.[5, С. 19]

Действительно, описать свою жизнь – это все равно, что прожить ее, и, наоборот, прожить жизнь значит ее описать.

Такая твоя частная история может быть разумной или неразумной, отлученной от разума. Она может быть опознана как разумная или неразумная. И это, в своем роде, дает нам решение проблемы свободы и власти, доступное только для тех, кто соединил деяние и разум.

Вот каков внутренний закон личности: человек способен понять себя и другого человека с помощью своего внутреннего обобщающего закона. Как удачно выразился Теодор Литт:

Исторически... понимается не только настоящее из прошлого, но также и прошлое из настоящего: ибо то, что подлежит уразумению, по существу не есть ни то, ни другое, а только то внутреннее, что присутствует в том и другом.[5, С. 23]

Биография нужна Гессе для того, чтобы и с этой стороны выяснить, что такое новый закон личности в эпоху всеобщего безвластия, то есть на фоне всей исторической проблематики, о которой мы говорили выше.

Сознательная личность, личность, понимающая закон своего характера и своей судьбы, становится частью культуры. Каждая такая личность – образец для всех, кроме самой себя.

Так мы подходим к следующему мотиву: трансценденции, превосходжению.

Превосхождение

Я уже говорил о том, какую роль в романе играют темы, разрабатываемые в нем. Они нужны Гессе не только для того, чтобы выступить со своими соображениями. Исключением является лишь критика современности, где Гессе прямо говорит от своего лица. В остальном Гессе не вполне согласен с тем, что говорят его герои, но и нельзя сказать, что он позволяет им свободно высказываться.

Не находим мы в романе и решения поставленных проблем. Да, они обсуждаются, но важны лишь как ходы в игре.

Рассуждая на тему, герои пытаются разыграть партию наилучшим образом, причем побеждает тот, кто наиболее красиво возвел частное к общему.

Итак, все темы одинаково романа важны, но тема превосходжения (трансценденции) наилучшим образом иллюстрирует мою мысль, тем более что превосходжение и есть восхождение от частного к общему. Более того, превосходжение прямо связано с другими темами романа: воспитания, образования, аристократизма, образцовой личности и других.

Мотив превосходжения звучит в стихотворении Кнехта, которое обсуждается в ключевом месте романа:

Заглавие этого стихотворения возникло явно раньше его самого, как его первая строчка. Оно было написано крупными буквами, размашистым почерком и гласило: «Переступить пределы!» (Transzendieren!)

Позднее, в другое время, в другом настроении и других обстоятельствах, заглавие это вместе с восклицательным знаком было зачеркнуто, а вместо него более мелкими, тонкими и скромными буквами вписано другое. Оно гласило: «Ступени».

Кнехт вспомнил сейчас, как тогда, окрыленный мыслью своего стихотворения, написал слова «Переступить пределы!», они были кличем и приказом, призывом к самому себе, заново сформулированным и подтвержденным намерением прожить под этим знаком жизнь, сделать ее трансцендентальным движением, при котором каждую новую даль, каждый новый отрезок пути надо решительно-весело прошагать, заполнить и оставить позади себя. Он пробормотал несколько строк:

Пристанищ не искать, не приживаться,
Ступенька за ступенькой, без печали,
Шагать вперед, идти от дали к дали,
Все шире быть, все выше подниматься.[6, С. 313-314]

Характерно, что этот мотив не нравится Тегулярию, изображающему Фридриха Ницше:

– Как раз к этому стихотворению... у меня всегда было странное отношение. Оно принадлежит к тем немногим вашим стихам, которых я, в сущности, не любил, в которых что-то претило мне и мешало. Что именно, я тогда не понимал. Сегодня я, кажется, вижу это. Ваше стихотворение, досточтимый, озаглавленное вами «Переступить пределы!», что звучит как какой-нибудь приказ на марш – слава Богу, позднее вы заменили название куда более удачным, – стихотворение это никогда, в общем-то, не нравилось мне, потому что в нем есть какая-то властная нравоучительность и назидательность.[6, С. 313-314]

Действительно, как мы знаем, для Ницше любая трансценденция – это уход от проблем.

При том, что тема превосходения является центральной для устройства романа, она решается несколько неясно и даже противоречиво.

Собственно, в романе никакого трансцендирования не происходит. Не считать же «превосхождением» последний эксцентричный жизненный шаг Кнехта! Зато все правильные переходы и перемены совершаются в романе совершенно гладко. За исключением последнего «обрыва», никаких «ступеней» в жизни Кнехта мы не находим при всем желании.

Даже поразительно, насколько Гессе затрудняется найти более высокий план бытия, особенно если учесть, что он заведомо исключает религию из своего романа. В романе присутствует Церковь как институция, но о вере в Бога нет и речи.

А между тем все это довольно странно. Если игроки в бисер составляют орден по подобию религиозного, то в нем должны быть свои светские «святые», превзошедшие прочих. К «святости» в светском смысле приблизился *мастер музыки*, который блаженно и неощутимо переходит в иной мир.

Казалось бы, вот искомое «превосхождение». Однако концепция светской святости тут же подвергается у Гессе критике в лице Петра, неумеренного почитателя памяти мастера музыки.

На протяжении всего романа в Кнехте ничего не меняется. В соответствии с описанными нами правилами классицизма, он ничего не прибавляет к своему характеру, а только лишь глубже его познает. Он все так же совершенно играет на фортепьяно, как и ребенком при первой встрече с *мастером музыки*. Способность завоевывать симпатию окружающих у него врожденная.

Кнехт даже не узнает ничего нового. Из повествования не очень понятно, чему такой человек может научиться. Познания Кнехта описываются в самом общем плане. Да, в монастыре он открывает для себя мир религии, но христианином не становится. Он признает ценность истории, но историк из него не наилучший, как нам несколько раз напоминают.

Кнехт не взрослеет, но он и не стареет. Он даже субъективно не чувствует, что становится старше. Он не хочет признаться, что не так молод и силен, как его юный ученик, Тито, и это становится причиной гибели Кнехта.

Другие герои романа также остаются такими, какими мы их встретили в первый раз. Мы не верим даже в старение светского друга Кнехта – Дезиньори, хотя Гессе прямо говорит об этом.

Прекрасным примером неизменности является один из ближайших сотрудников Кнехта – Тегуларий. Его характер с самого начала объявлен ущербным, болезненным, неустойчивым, и таковым он остается до самого конца.

Не правда ли, все это вместе идет против представления о Касталии, как о совершенном педагогическом учреждении? Какая же тут педагогика, если люди остаются неизменными с детства и до самой смерти? Если характеры неизменны, то как в число членов Ордена попадают такие люди, как Тегуларий?

Прямо скажем, тема образования освещена в романе самым необычным образом: никого ничему нельзя научить. А говоря совсем точно: научить можно только ученых.

Для чего нужно такое удивительное решение проблемы?

Во-первых, это отсылает нас к искусству чтения, где первым принципом является то, что речь понятна только понятливым. С этой точки зрения Гессе рассматривает игру в бисер, культуру вообще. Игра в бисер, вообще говоря, бесполезна. Она полезна для игроков не потому, что они не воспитаны, а напротив, потому что они уже культурны.

Во-вторых, ничего нового нет вообще. Это важное догматическое утверждение родом из философии порядка. Оно властно останавливает хаоти-

ческое движение мира: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1:9).

В-третьих, это вводит тему аристократизма, иерархии, превосходства, как обязанности, скучного долга. Кто понимает, тот понимает, и с этим ничего нельзя поделать, и уж подавно не стоит этим обольщаться.

И наконец, самое главное, на что указывает отсутствие трансценденции в романе Гессе. Литература, как творчество и как чтение, сама по себе ничего не «превосходит». Превосхождение от мысли к жизни и от жизни к мысли происходит через чтение, то есть через человека, который предстает как инструмент для нахождения универсального соответствия между мыслью и жизнью.

Выводы

Подведем итоги нашего исследования, сперва кратко, а затем – более подробно.

Чтение романа «Игра в бисер» стало для нас демонстрацией метода *философской филологии*. В этом методе соединяются 1) искусство чтения, которым в той или иной степени владеет любой разумный человек, и 2) разумная цель чтения, так как мы читали роман ради познания истины о мире и человеке.

Далее мы выяснили, что под *игрой в бисер* Герман Гессе тоже понимает упражнение в искусстве чтения, и в частности, чтения самого романа «Игра в бисер».

Таким путем мы пришли к глубокой философской и филологической проблеме: понятная речь понятна лишь понимающим. С помощью указаний в романе Гессе мы установили, что наше мирное чтение спокойного романа на самом деле происходит над пропастью: пропастью непонимания, глупости.

Так как Гессе установил для себя, что пропасть эта разверзлась в *истории* Европы, то философия романа «Игра в бисер» оказывается боевой, критической. Критика эта ведется с точки зрения эстетического образца, каковым Гессе считает классицизм (XVI-XVIII век). Он критически относится к закончившейся уже эпохе романтизма. Еще более жестоко Гессе критикует свое время (конец XIX – начало XX века). Эта критика современности может быть полностью приложена и к нашему времени, хотя от Гессе нас отделяет столетие.

Таким образом, мы можем точнее определить роман «Игра в бисер» как антимодернистский, в котором критика ведется со стороны безвластного судии своего века.

Гессе критически, аналитически рассматривает идеал созданной им Касталии и обнаруживает, что он не идеален. Без восторга смотрит Гессе и на

своего главного героя, то есть, в какой-то степени, на самого себя. Иозеф Кнехт оказывается подходящим материалом для мысленных экспериментов, но не более того. В пространстве романа Гессе пытается установить: так уж ли бесповоротно превращение человека Нового времени в существо без внешнего и внутреннего закона.

Следующая тема, которую исследует роман, это вопрос о власти и связанная с ним критика безвластия. Новый человек освободился от власти Церкви и государства, и в результате сам сделался безвластен.

Так вместе с Гессе мы переходим от анализа свободы к безвластию, а от безвластия – к беспорядку духовному, личному и общественному.

Гессе анализирует и осуждает духовный беспорядок, как он проявляется в истории, науке, искусстве. Беспорядок, в частности, проявляется в том, что история становится только *воспоминанием* об истории, *мечтой* о личной и национальной истории. Культура в этих условиях превращается в *воспоминание* о культуре.

На самом высоком уровне обобщения мы обнаружили в романе критику *второй реальности*. Гессе усматривает духовную опасность в том, что жизнь становится только мечтой о жизни, воспоминанием, рассказом, но не жизнью.

Развеем все мечты, вернемся к твердой реальности, где властвует Бог, вот какое направление мысли мы обнаружили в романе. При этом, я не утверждаю, что Гессе прошел в этом направлении последовательно и до конца.

Сложив вместе то, что мы выделили в качестве понятных блоков (Порядок, Власть, Историю, Культуру, Жизнь), мы отчетливо видим основную проблему «Игры в бисер». Гессе задумался над тем, как соединить деяние с разумом, мысль с действием, мыслителя и деятеля, Касталию, Церковь и общество. Он пришел к выводу, что игра в бисер (то есть просто чтение) нужна, чтобы правильно, а не мечтательно отнестись к реальности, истории, культуре, человеку и обществу.

Гессе не предлагает философского решения поднятых им проблем: «Речь понятная понятливым», «Самооткровение личности», «Соединение деяния с разумом». Если угодно, он достигает большего: познавая и подчиняясь истинам, изложенным в романе, мы, его читатели, учимся подчиняться власти истины. Читая, мы учимся внимать понятной речи и быть понятливыми.

Деяние и разум, литература, мысль и жизнь соединились в тебе, уважаемый читатель. Или не соединились. И если нас постигла в этом неудача, то виноват не Гессе, а мы сами.

Такой оценкой определяется наше отношение к роману и объясняет, зачем мы его читали.

Метод философской филологии

На примере чтения романа «Игра в бисер» я стремился показать, как можно исследовать произведение искусства методом *философской филологии*. Метод этот соединяет в себе искусство чтения и разумную цель чтения. То есть, такой метод даже не нуждается в особом наименовании. Всякая филология должна быть философской и говорить нам о человеке, так как предмет искусства – человек.

К представителям философской филологии можно отнести К. Н. Леонтьева (см. его обзоры сочинений Достоевского и Толстого), русских формалистов, Эриха Фогелена (например, в анализе «Дон Кихота» Сервантеса [49, Р. 240-247]), такого выдающегося современного филолога, как А. С. Демин, [10] и многих других, включая лингвистов и представителей философии языка.

Тот же Э. Фогелен отмечал более полувека тому назад:

Если кто-то в наши дни философски одарен, он идет в сравнительное религиоведение или в филологию (*literary criticism*)... Но на философских факультетах трудно найти одаренных философов. [48, Р. 261]

Философская филология состоит не в том, что мы ищем в произведениях искусства (прежде всего литературы, но не только) философские высказывания и сравниваем их со своими идеями. Если они совпадают с нашими воззрениями, мы одобряем произведение, если нет, то осуждаем. Это было бы странным занятием, хотя и традиционным для русской литературной критики, начиная с В. Г. Белинского. Разумеется, серьезные исследователи никогда не могли удовлетворяться таким раскладыванием умственного пасьянса.

На протяжении всей истории своей науки филологи считали, что художественное произведение пластическим образом говорит нам об истине, указывает на истину вещей, чтобы мы обратили на нее внимание уже вне литературы. Читая, мы узнаем не об авторе, со всеми его недостатками и заблуждениями, а об истине. По словам Христиана Вольфа, «понимание мыслей автора не есть воспроизведение его „представлений“, а есть познание самой истины». [27, С. 295]

Читая книгу, мы узнаем о мире, каков он есть на самом деле, и с этой точки зрения оцениваем и само произведение. Блаженный Августин «настойчиво подчеркивает правильную мысль, что спрашивающему нужно отвечать только с точки зрения тех предметов, которые обозначаются словами, что следует соглашаться с тем и отрицать то, что говорится, с точки зрения предмета, который обозначается (Об Учителе. гл. 8)». [27, С. 262]

Благодаря искусству чтения, мы можем читать с пользой и такие произведения, которые не во всем верно излагают истины, или даже извращают

их, как например, Лев Толстой в его философии истории в романе «Война и мир».

Следовательно, и литература, и филология перестают быть средством самовыражения для писателя, а для читателя – источником мнений по разным вопросам. Если говорить в терминах Мэтью Арнолда, то литература и чтение становятся *культурой*, потому что сочетают в себе сладостность (sweetness) и свет (light) ради того, чтобы увидеть вещи такими, каковы они на самом деле.

Произведение искусства может быть философским в двух смыслах.

Во-первых, персонажи могут обсуждать философские темы. Сама философия тоже может быть темой произведения, как, например, во многих стихах Ф. Тютчева. Произведение может содержать даже прямые философские высказывания и доказательства, но такой текст еще не обязательно будет самым подходящим для анализа.

В другом, гораздо более важном смысле, философским может считаться любое произведение искусства, если признаком искусства мы считаем то, что оно описывает или хотя бы указывает на *первую реальность*. Зачастую истинное произведение искусства также посвящено критике *второй реальности*, как мы видим это у Сервантеса.

В этом втором смысле читателю невозможно обойтись без верной философии, то есть философии порядка. Разумное познание возможно только потому, что Бог разумно устроил этот мир и самого человека: «Ты расположил все мерою, числом и весом» (Прем. Сол. 11:21).

Итак, подлежащими философскому анализу мы считаем все произведения искусства, которые анализируют реальность и мечту.

Теперь мы можем оценить роман Гессе с точки зрения философской филологии.

Философские идеи самого Германа Гессе слабы, неточны, а зачастую и неверны. С рассуждениями героев романа трудно согласиться и с ними хочется спорить.

К достоинствам «Игры в бисер» мы отнесем то, что Гессе поощряет спор читателя с героями и с ним самим. Он художественно, пластически призывает нас к тому, чтобы идти к самой реальности. Он понимает, что чтение должно выводить читателя за пределы романа и вообще литературы как бы по лестнице восхождения – в жизнь.

Пользующийся методом философской филологии в процессе чтения сам устанавливает: соотносится ли произведение искусства с реальностью и каким художественным способом этого достигает. Читатель участвует в чем-то похожем на игру в бисер: через обобщение он восходит от вымысла к реальности – самому общему из того, что нам известно. Искусство загадывает и разгадывает загадки, а разумный читатель учится «разуметь притчу и замысловатую речь, слова мудрецов и загадки их» (Притч. 1:6).

В чтении, как разумной деятельности, соединяется, наконец, действие и разум, то есть происходит то, чего новый человек тщетно ищет в политике, опытной науке, бизнесе и Церковной реформе.

Искусство чтения

Нельзя сказать, что искусство чтения входит в философскую филологию только на правах технического умения. Как раз наш анализ показывает, что искусство чтения тоже является своего рода философским испытанием, поиском.

Чтение возводит от единичного к универсальному, от внешнего к внутреннему. И в то же время речь и чтение – это деятельное знание о человеке, пример разумной деятельности. Без такого соединения чтение становится только *мечтой* о чтении, а искусство чтения – *мнением* об этом искусстве.

Когда внутреннее и внешнее соединяются в порядке (а порядок и состоит в непрестанном восхождении к абстракции и к внутреннему), вместе они составляют культуру, как напоминает нам Мэтью Арнольд в своей «Культуре и анархии».[29]

Простое и естественное (на самом деле – культурное) восхождение от слова к смыслу приводит нас к тому, что мысль и жизнь едины. А следовательно, чтение – это жизнь, а жизнь есть чтение. Благодаря этому становится понятно, что мировая история и частная биография в одинаковой мере могут быть прожиты и прочитаны как связанное высказывание, как диалог, где Бог спрашивает, а человек слышит и отвечает.

И та ситуация, которую мы описываем, не имеет в себе чего-либо частного, особенного. Всякий умеющий говорить и слушать уже в какой-то мере владеет искусством чтения. То есть филолог отличается от обычного читателя только тем, что он обращает внимание на это свое искусство и намеренно его совершенствует.

Пользуясь искусством чтения, мы выделили в романе разные темы, иерархически выстроили из них лестницу восхождения. Эта лестница повела нас в идеальном пространстве между романом и реальностью, между автором и действительностью, но не в область фантазии, а к первой реальности, где находятся и сам правильно прочитанный роман, и правильно понятый нами автор, и мы сами.

И опять же во всем этом нет ничего исключительного. В «Игре в бисер» мы не обнаружили больших тайн. Роман Гессе – это всего лишь роман на немецком языке, написанный довольно известным автором. А *игра в бисер*, вынесенная в его заглавие, есть только чтение этого романа. Разумеется, в этом обороте мысли, слова и направления внимания есть некоторая игра, остроумный ход мысли, но не более того.

Да, в романе Гессе текст замыкается на самом себе. Роман представляет собой дипломную работу Кнехта, которая содержит в себе другие его ди-

пломные работы и их критику. Но и для Гессе этот роман тоже последний эксперимент в его жизни, отчетное сочинение. Кнехт – это Гессе, но Гессе не просто Кнехт, а «Кнехт», пишущий о себе, познающий себя в реальном мире, а не в Кастанлии.

Так что название романа не просто обозначает его тему, но говорит о том, что чтение романа есть сама эта игра в бисер, то есть восхождение к общему. Вот почему мы сделали такой вывод из романа: чтение есть жизнь.

Мне могут сказать, что превращение чтения в жизнь происходит во всех художественных произведениях, и роман Гессе здесь не уникален.

Но, во-первых, так происходит не всегда. Есть и ложные виды литературы, которые не ведут к разумной действительности, а уводят от нее. Таковы, например, произведения литературных модернистов, да и просто плохие сочинения.

Во-вторых, я ни в коей мере не представляю роман Гессе как уникальное произведение. Это шло бы против классицистической поэтики самого Гессе.

В-третьих, я бы и хотел, чтобы чтение романа «Игра в бисер» стало упражнением в чтении, и это умение пригодилось при оценке любых других произведений искусства.

Наконец, словесные науки вообще входят в понятие о достойном образе жизни, который ни для кого не закрыт. В подтверждение я могу лишь привести слова св. Григория Богослова:

О, когда бы я и всякий мой друг могли владеть силой слова! Вот первое, что возлюбил я и люблю после первейшего, то есть Божественного, и тех надежд, которые выше всего видимого. Если же всякого гнетет своя ноша, как сказал Пиндар, то и я не могу не говорить о любимом предмете, и не знаю, может ли что быть справедливей, как словом воздать благодарность за искусство слова словесным наукам.[8, С. 108-109]

Речь понятная понятливым

Искусство чтения открывает нам важные истины, в том числе, о нем самом. И самым первым принципом искусства чтения является то, что речь понятна только понятливым.

- Не все написанное – разумно.
- Не все написанное написано одинаково хорошо.
- Не все понимают написанное.
- Не все *одинаково хорошо* понимают написанное.
- Все разумное бессмысленно для неразумных, а для разумных – все бессмысленное.

— Следовательно, воспитанию поддаются не все, а только способные подчиниться истине, и этот принцип очень хорошо освещен в романе Гессе.

Эти сентенции обращают наше внимание на действительное положение вещей и описывают вещи такими, каковы они есть на самом деле. Действительно, нулевая речь (то есть всё неразумное или не выраженное в разумной речи) и нулевое чтение (то есть глупость) подстерегают человека на каждом шагу, и в то же время подвигают нас к пущей внимательности в своей речи и чтении. Благодаря честному соперничеству разума с неразумием (честному только со стороны разума, конечно) можно точно установить, что именно является хорошим результатом чтения, установить, кто лучше читает, кто хуже, а кто вообще не читает.

Но задумаемся в фразу: понятная речь понятна лишь понимающим! Эту проблему можно назвать бездонной, простирающейся в своих выводах далеко за пределы вопросов грамотности, образования, культуры! Отсюда вытекает желание поэта говорить только к тем, кто любит истину, и отогнать от себя тех, кто ее ненавидит, и далее творить без мысли о пользе, потому что понимание понимающими — не наша заслуга.

Подите прочь — какое дело

Поэту мирному до вас!

В разврате каменейте смело,

Не оживит вас лиры глас!

Ты царь: живи один. Дорогою свободной

Иди, куда влечет тебя свободный ум,

Усовершенствуя плоды любимых дум,

Не требуя наград за подвиг благородный.

В XVII веке эту же проблему в борьбе с иезуитами решал и Паскаль, потому что первым, после Иеронима Босха, в Новое время увидел, что можно воображать себя христианином, не будучи им на самом деле, и при этом учить других Христианству, а на самом деле не Христианству, а всего лишь умению воображать себя христианами. В ту же эпоху сами иезуиты со своим злым намерением тоже глубоко исследовали этот вопрос.

Гессе в романе «Игра в бисер» тоже изучает вопрос: почему понятная речь понятна только понимающим, и делает это с по-своему замечательной точностью и глубиной. Игра в бисер бесполезна и неразумна, если ее понимать как технический прием, которому можно научить любого. Игра «не действует» на всех по очень важной причине: она есть не только

действие, но и мысль, с действием соединенная. И объяснить это можно только понимающим.

Гессе вовлек в «игру» своих читателей, среди которых, как он знал, будут и понимающие, и не понимающие. Но на этот «обман» не приходится жаловаться. Ведь в этом и состоит назначение искусства: говорить об истине с помощью вымысла, и так открывая ее одним и скрывая ее о других.

Речь понятная понятливым становится затруднительной проблемой по причинам не общим, а чисто историческим. Пришло время, когда понятное стало непонятым. Это и было Новое время, время романтизма, «фельетонная эпоха», о которой мы столько уже говорили.

На самом же деле решение проблемы до крайности простое: «В злохудожную душу не внидет премудрость» (Прем. Сол. 1:4), а в разумную – внидет. Если процитировать отечественного классика: «Ларчик просто открывался», то есть не был закрыт.

Тема власти

Мы несколько раз говорили о том, что в романе «Игра в бисер» исследована проблема власти и безвластия в современном мире. В наших выводах этой теме тоже нужно уделить место.

В определенный момент в мире воцарилось безвластие, и Гессе, как интеллектуала, это глубоко затронуло, потому что безвластие есть бессмысленность.

Вместе с тем, не очень легко понять, почему утрата авторитета государством и Церковью привела к полной анархии, не оставив совершенно никаких центров власти. Гессе пытается не только исследовать этот вопрос. Он также предлагает свое решение. Интеллектуал должен связать себя, найти один и тот же закон внутри и вне себя, а затем ему подчиниться: «Чем выше должность, тем глубже связанность. Чем больше могущество должности, тем строже служба».[6, С. 115-116] Здесь, между прочим, Гессе предлагает реалистический выход, а не утопический. Как мы понимаем, не все готовы воспользоваться этим рецептом, но ведь и речь понятна только понятливым.

Вместе с Гессе мы установили, что в классическую эпоху (примерно до 1800 года) власть еще существовала, а после этого, начиная с эпохи романтической, все сверху донизу стали безвластны: монархи, Церковь, политики, интеллектуалы. И при этом никто, никакой слой не хочет смириться со своим безвластием, а, напротив, рассматривает это как позволение участвовать в борьбе за власть: всем сословиям, всем классам, всем организациям, сектам, вплоть до самых незначительных.

Теперь, в «фельетонную эпоху», государство, модернизированная Церковь и другие общественные силы борются за духовную власть. И они могут даже воображать себе, что близки к захвату власти (этатизм Муссоли-

ни, власть личности у Гитлера, власть технократов и ученых, «министерство культуры»[3]).

Несколько иным образом безвластие задевает интеллектуала. По его профессии, интеллектуалу власть нужна только для того, чтобы понимать, то есть, как мы выяснили, соединить деяние с разумом. Если интеллектуал утратил способность читать и понимать написанное, то он погубил единственное оправдание своего существования. В безвластном обществе, в мире, где ничего не понятно, интеллектуал становится ненужной роскошью, что, собственно, и доказывал Кнехт своим собратьям по Кастилии.

Итак, чтобы понятная речь вновь стала понятной, нужна власть. Безвластие, как исторический феномен, не позволяет этого сделать и превращает понимание понятного в нерешаемую проблему.

Соединение деяния с разумом

Если вместе с Гессе учесть это положение всеобщего безвластия, то столь простое на вид дело, как чтение, оказывается весьма опасным. Мы всегда читаем над пропастью непонимания. И Гессе, на мой взгляд, делает все, чтобы обратить на это наше внимание. Если этот прием Гессе подействовал, то мы станем читать и со своей читательской властью судить о романе, чтобы в нас соединились деяние и разум. А это соединение, как мы сказали, и составляет основную тему в романе Гессе «Игра в бисер».

И тут, если мы несовершенны в нашем искусстве чтения, мы оказываемся в области неясной и неустойчивой. Как судить о том, правильно ли мы прочли роман, то есть совершили разумное действие, поступили разумно?

Здесь беспомощны обычные представления нашего времени. С одной стороны, соединение теории и практики не может быть только абстракцией. Что это было бы за *соединение*, если в результате осталась бы одна абстракция? Но, с другой стороны, странно было бы говорить и только о *практической* пользе от чтения.

Итак, попытки чтения показывают нам, что мы способны понять либо абстрактную мысль, либо безрассудное деяние, но никак не соединение мысли и действия в одном разумном действии. А что это, в конце концов, значит? То, что мы, вместе с нашими современниками, отчуждены от первой реальности, враждуем с ней и клеветаем на нее.

Ведь в действительности, следовать разуму, соединяя в своей жизни мысль и действие, очень легко и до конца понятно. Это соответствует природе человека.

Природа разумно устроена Богом. Человеческий разум есть часть этой реальности, и поэтому способен понимать в природе то, что в ней разумно. Вот почему Святые отцы говорят о разумном деянии как о чем-то о непосредственно исполнимом: человек должен соединить правую мысль с правым действием, он должен свободно совершать разумный выбор наи-

лучшего и при этом хорошо знать, что есть наилучшее. Это и значит: идти к свету, и знать, что этот свет не есть тьма (Мф. 6:23).¹²

Св. Андрей Критский призывает в Великом каноне:

Бди, о душе моя, изрядствуй якоже древле великий в патриарсех, да стяжеша деяние с разумом, да будеша ум зряй Бога, и достигнеша незаходящий мрак в видении, и будеша великий купец.[2, С. 14]

Неспособность соединить деяние с разумом – это проблема не философская, а историческая, и Гессе помогает нам понять, что это проблема нашего времени. Тем самым, Гессе смог нанести удар по одному из наиболее зловредных мифов современности: мифу о разрыве между теорией и практикой.

Когда наступило духовное безвластие, на его фоне совершилось самооткровение личности, которое уравнило понимающих и непонимающих, верующих и неверующих. Здесь зазвучал тот самый похоронный звон по интеллектуалам, который звучит и до сего дня. Человек стал свободен и безвластен, а свобода и повиновение стали страшными пугалами, вместо понятных понятий.

Вдруг стало трудным и непонятным то, что всегда было легко и понятно. Недостижимым и непостижимым стало то, как это можно действовать разумно, мыслить в соответствии с действительностью, поступать по совести.

В романе мы прочли о том, что разум и действие соединяются в *игре в бисер*, и незаметно для себя мы сами их соединили. Читая роман (труд невелик!), мы тем не менее возвели и абстрактное, и частное к общему закону, главенствующему и над общим, и над частным, над личностью и обществом. Сам же этот закон, как Божественный, не может обсуждаться в произведении искусства. Любое искусство слишком низко для этого: человек и его искусство должны подчиняться этому закону, но не смеют его оспаривать.

Закон личности и чтение

Очутившись в мире беззакония, ум жаждет закона. И сам ум хотел бы стать этим законом, но это ведет к беспорядку еще худшему. Как выпутаться из этой ловушки, а точнее, одной из множества ловушек, которые расставило время Отступления?

Возьмем тему биографии, как жанра, и связанную с ней проблему закона личности. Ведь очевидно же, что самооткровение личности, обретение ею абсолютной свободы над собой, «самосотворение» человека открывает

¹² Мэтью Арнольд приводит правило: «Следи за тем, не является ли твой свет тьмою».[29, Р. 96]

путь не к истине, а к свободе обманывать себя, представляться кем угодно, в том числе и в своем истинном виде, если на то придет охота.

Судя по тому, как построен роман, Гессе понимал, какие опасности подстерегают думающего человека, и подстерегают его не тогда, когда он думает, а тогда, когда *думающий* не думает. Выходом является игра в бисер: не ее описание (собственно, только упоминание) в романе, а просто чтение романа под тем же названием. Выход здесь состоит в том, что роман и его автор стремятся к цели, которая находится вне романа, вне литературы, увлекая за собой читателя. В сочинении и в чтении происходит взаимное превращение жизни в искусство, и искусства – в жизнь. Такое превращение уже не только описано, но и исполнено.

Наверно, это прозвучит довольно странно, но, читая, ты обнаруживаешь закон личности в себе и над собой, а в этом и состоит возведение частного к общему. Весь закон личности состоит в том, чтобы подчиниться закону Божию.

Роман антимодернистский

Я думаю, что для знакомых с творчеством Гессе понятно, насколько необычное место занимает в нем «Игра в бисер». Гессе производит окончательный расчет с предыдущими своими сочинениями, и, как я понимаю, расчет нелицеприятный.

После ряда ярко гностических романов, типа «Степного волка» и «Сидхарты», Гессе в конце жизни удалось написать роман антигностический. Я не могу сказать, чем была вызвана такая перемена в писателе. Гессе не настолько интересует меня как человек, чтобы это выяснять.

Важно то, что роман «Игра в бисер» оказывается ценным аналитическим инструментом для понимания нашего времени. В этом же ряду можно назвать некоторые другие романы и повести прошлого века: «Тихий Дон», «Ферма Энимал» и «1984», романы Ивлиина Во, Фридриха Дюрренматта, Ханса Фриша, Жана Жионо (прежде всего я имею в виду роман «Король без развлечений») и др.

Приятно наблюдать за тем, как Гессе критикует наше время, как он исследует происшедшее самооткровение личности и противопоставляет ему закон личности, обнаруживаемый через соединение деяния с разумом. Соединить деяние с разумом значит проснуться, прекратить мечтать и начать читать свою жизнь, переходя тем самым из вымышленной реальности в реальность истинную.

За счет интеллектуализма роман служит также предупреждением от выпадения в дикую реальность, то есть в реальность, не освещенную светом разума. Как подмена истины, выпадение в дикую реальность еще страшнее ухода в мечту, потому что имеет для выпавшего все удостоверения в истинности совершающегося с ним.

Скажем также, что роман ценен и как еще одна попытка успокоить мир, остановить движение, начавшееся в эпоху революций XVIII-XX веков. И в этом роман «Игра в бисер» тоже не уникален. Достаточно вспомнить супрематическую попытку Малевича остановить прогресс:

Карл Маркс написал книгу, которой потряс мир.

А я напишу книгу, которая мир успокоит.[25, С. 405]

От чего же хочет успокоить нас Герман Гессе и ему подобные? В том числе от нашего восхищения литературой, искусством вообще и романом «Игра в бисер», в частности.

Вот ведь что мешает прямо и честно отнестись к произведениям искусства: поклонение твари, идолопоклонство, самопоклонение человека Нового времени. И виновато в этом вовсе не искусство, потому что настоящее искусство ничему такому не учит, а искусство чтения – тем более.

Трудно отсоединить нового человека с его новообретенным самосознанием от его творений, и не всегда вредных творений. Но ради истины это необходимо сделать.

Зачем читать и изучать роман «Игра в бисер»

Наш разбор книги Гессе был направлен на исследование истины, а не для того, чтобы сочинить Гессе дифирамб. Мы не поклоняемся ни Гессе, ни его роману, как не поклоняется сам Гессе своему творению и творениям классиков.

Всякое произведение несовершенно. По словам английского классициста:

Скажи, какой непогрешим поэт?

Таких не будет, не было и нет.[16, С. 75]¹³

Да, конечно, наша «фельетонная эпоха» толкает нас к тому, чтобы высказывать свое мнение, оценивать произведение искусства: «нравится – не нравится».

У современного человека остаются два способа взаимодействия с искусством, с мыслью и с жизнью: панегирик и пасквиль. Не стану объяснять, насколько это обедняет наше познавательное отношение к какой-либо действительности. На самом деле такой подход уничтожает всякое отношение, замыкая человека в его второй реальности.

Читая, слушая и рассматривая произведение искусства, мы отнюдь не должны совершать акт поклонения ему, хотя бы и в светском смысле. Не

¹³ Whoever thinks a faultless piece to see,
Thinks what ne'er was, nor is, nor e'er shall be.[42, P. 43]

знаю как у кого, но у меня не возникает желания создать «фан-клуб» Гессе, переодеться в классициста или члена Ордена касталийцев. Я даже не могу сказать, что роман мне понравился. Сам же Гессе, как человек и писатель, мне прямо антипатичен.

Не знаю, насколько мне удалось передать эту мысль и ощущение, но роман «Игра в бисер» не стоит воспринимать как средство исцеления духовных болезней. «Целящее» искусство было бы разновидностью гнозиса, а это шло бы вопреки основной мысли романа.

Гессе не верит в институциональные и коллективные способы решения проблемы. Он не верит в силу культуры и науки, как не верит он и в способность современного человека подчиниться внутреннему закону личности.

Новый человек отвергает даже свою собственную власть над собой, потому что она не приносит счастья. И такая власть не должна приносить счастья, как не должна она служить развлечению, а только служить порядку души в порядке мира.

Свобода поступать неразумно находится на противоположном полюсе от любой власти и любого порядка. Узнав о такой своей свободе, современный человек больше не может действовать разумно. Причина беспокойства нового человека и беспорядочного движения, в которое пришел мир после самооткровения личности, — в гордости человека, в сильном и бессильном желании перейти от мечты к реальности.

А ведь успокоиться, остановить прогресс и регресс очень просто. Рецепт состоит в том, чтобы посмотреть на реальность без черных или розовых очков. Можно рассуждать о времени, прошлом, настоящем и будущем. Но рассуждать следует через обращение к неизменной природе, к *прекрасной природе* классицизма, который решал эту проблему во всяком случае лучше, чем мы сейчас.

Но мы как будто замкнуты во времени, кажемся себе сидящими в вагоне непрерывно едущего поезда. Так что даже обращение к первой реальности мы понимаем только исторически и пытаемся решить его через симуляцию, «возрождение».

Вспомним сквозную классицистическую тему тока времени в вечность:

Река времен в своем стремлении

Уносит все дела людей

И топит в пропасти забвенья

Народы, царства и царей.

А если что и остается

Чрез звуки лиры и трубы,

То вечности жерлом пожрется

И общей не уйдет судьбы.

О чем говорит течение времени на фоне вечности? О том, что между душой и миром нет прямой связи. Речь понятная понятливым, соединение мысли и действия, само удивительное соединение души с телом – все это и есть не прямые способы связи между миром и душой.

Все эти способы имеют то общее, что защищают разумную душу от лжи. И поразительное дело: тот же самый внутренний и внешний закон защищает «злохудожную» душу от истины. И поэтому в современности мы видим, что деяние и разум не могут соединиться, и здесь мы встречаем развоплощенного человека (см. «самоампутацию» [14, С. 51 et pass.] у Маршалла МакЛюэна). Поэтому происходит такое удивительное событие, когда писатели – маньеристы, романтики, модернисты – не хотят, чтобы их поняли.

Роман «Игра в бисер», да и любое произведение искусства, не создаст порядка в твоей душе. Но его никто из людей не «создает». Он либо есть, либо его нет, что и делает воспитание нового человека нерешаемой проблемой.

Благодаря нашему прочтению романа «Игра в бисер» мы увидели, что искусство чтения является внутренним действием, а не просто сидением с книжкой в руках. Искусство чтения зависит от внимания к Богоустановленному порядку в душе.

Искусство чтения в той же мере является и действием внешним: происходит в истории, здесь и сейчас. И биография и история, – все это речь, понятная и прочитываемая. Искусство чтения приучает разумных послушателей (Ис. 3:3) к слышанию Божественных вопросов, которые Бог задает человечеству и тебе, как человеку. Там, где соединились деяние и разум, соединились также история и частная жизнь.

Подведем окончательный итог.

В «Игре в бисер» Германа Гессе мы обозначили две главные проблемы: 1) разъединение деяния и разума и 2) безвластие. Обе эти проблемы надо увидеть, «прочесть», и это уже будет их решением. Читать, овладеть искусством чтения, понять время, в которое ты живешь, [12, С. 769] увидеть вещи такими, каковые они есть, – все это и значит для человека Нового времени: проснуться, остановиться, действовать разумно.

Можно заучить это, написать на лбу, на стене, вывесить плакаты с этими словами и изучать, начиная с детского сада. Все равно это не сделает понимание внутренним, а стремление к совершенному пониманию – совершенным. И все-таки искусство издревле упрямо повторяет эту истину в разных жанрах, на разном материале, разными словами и языками.

Мы читаем классику, каждый раз решая одну и ту же важную задачу. Даже в светской литературе мы ищем не цветы поэзии, а мудрости у Подателя мудрости, пользуясь поэзией только как поводом.

Тем более это относится к чтению Священного Писания:

«Боже мой, Боже мой, вскую оставил мя еси» (Пс. 21). Пророк созерцает событие поколебавшее вселенную, с удивительно буквальной точностью изображает происходящее на Голгофе за столько веков: а словесник на трепещущей земле, под угасшим солнцем, ищет цветов Поэзии.

Пусть Эстетики обвинят меня, что это мне не нравится. Поищу оправдания на Голгофе.[24, С. 25-26]

Список литературы

- [1] *Августин Иппонийский, блж.* О порядке // Творения. Киев, 1910. С. 139–226.
- [2] *Андрей Критский, св.* Великий канон, чтимый в четверток пятая седмицы Святаго Поста // Великий канон. 3-е изд. СПб., 1997. С. 1–36.
- [3] *Вершилло Р. А.* «Министр культуры», или большое сознание как социальный фактор [Электронный ресурс]. URL: <https://antimodern.ru/mincult/> (дата обращения: 13.09.2024).
- [4] *Вершилло Р. А.* Плохая вера. М.: Антимодернизм.Ру, 2022. 25 с.
- [5] *Винокур Г. О.* Биография и культура. 2-е изд. М.: URSS; Издательство ЛКИ, 2007. 96 с.
- [6] *Гессе Г.* Игра в бисер: Опыт жизнеописания магистра Игры Йозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / Пер. С. К. Апта // Собрание сочинений в 8-ми т. М., Харьков: Прогресс - Литера; Фолио, 1994. Т. 5. 480 с.
- [7] *Григорий Богослов, св.* Слово 22, о мире, сказанное в общем собрании единоверных, бывшем после примирения. // Собрание творений в 2-х т. М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1994. С. 327–335.
- [8] *Григорий Богослов, св.* Слово 4, первое обличительное на царя Юлиана. // Собрание творений в 2-х т. М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1994. С. 65–122.
- [9] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965. 364 с.
- [10] *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII - начала XVIII века: Новые художественные представления о мире, природе, человеке. М.: Наука, 1977. 296 с.
- [11] *Державин Г. Р.* На кончину благотворителя // Сочинения. СПб.: Академия наук, 1864. С. 701–708.
- [12] *Игнатий (Брянчанинов), св.* Письмо 548. О правильной молитве, положении Церкви монашества. 14 февраля 1865 г. // Собрание писем. М., СПб.: Центр изучения, охраны и реставрации наследия священника Павла Флоренского, 1995. С. 769–770.
- [13] *Куприянова Е. Н.* К вопросу о классицизме. // XVIII век. Вып. 4. М., Л.: Академия наук СССР, 1959. С. 5-44.
- [14] *Мак-Люэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. М., Жуковский: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с.

- [15] *Паскаль Б.* Мысли / Пер. Ю. А. Гинзбург. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1995. 480 с.
- [16] *Поуп А.* Опыт о критике / Перевод А. Субботина // Поэмы. М.: Художественная литература, 1988. С. 67–92.
- [17] *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Вып. 14. Л.: Наука, 1983. С. 3–44.
- [18] *Пушкин А. С.* Пора, мой друг // Собрание сочинений в 10-ти т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959–1962. Т. 2. С. 387.
- [19] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений в десяти томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959–1962. Т. 2.
- [20] *Словарь русского языка XVIII века* / Гл. ред. Ю. С. Сорокин. СПб.: Наука, 2003. Т. 13.
- [21] *Тимофеев Л. И.* Метод художественный // Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 213–215.
- [22] *Федоров В. И.* История русской литературы XVIII века. М.: Просвещение, 1982. 335 с.
- [23] *Феофан Затворник, св.* Путь ко спасению: Краткий очерк аскетики: 3-я часть Начертания христианского нравоучения. 9-е изд. М., 1908. 346 с.
- [24] *Филарет Московский, св.* Письмо № 23, 1848 г. // Письма к архиеп. Тверскому Алексию (1843–1867 гг.). М., 1883.
- [25] *Харджиев Н. И.* Полемика в стихах: К. Малевич против А. Крученых и И. Клыона // От Маяковского до Крученых. М.: Гилея, 2006. 401–405.
- [26] *Шмеман Александр, о.* Дневники 1973–1983. М.: Русский путь, 2005. 720 с.
- [27] *Шпет Г. Г.* Герменевтика и ее проблемы // Мысль и Слово. М.: РоссПЭн, 2005. С. 248–416.
- [28] *Шпет Г. Г.* Очерк развития русской философии // Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 11–342.
- [29] *Arnold M.* Culture and Anarchy. Cambridge: Cambridge University Press, 1960. 290 p.
- [30] *Benedetto L. F.* The legend of French classicism // French classicism. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1966. P. 127–147.
- [31] *Black R.* Humanism and education in medieval and Renaissance Italy: Tradition and innovation in Latin schools from the twelfth to the fifteenth century. Cambridge, UK, New York: Cambridge University Press, 2001. 489 p.
- [32] *Bloom H.* Editor's Note // Hermann Hesse. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002. P. vii–viii.
- [33] *Bloom H.* Introduction // Hermann Hesse. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002. P. 1–2.
- [34] *Bloom H.* The Western canon: The books and school of the ages. New York: Harcourt, Brace & Co., Inc, 1994. 578 p.
- [35] *Brody J.* Introduction // French classicism. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1966. P. v–viii.
- [36] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. CLASSICISME, subst. masc. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/classicisme> (дата обращения: 28.01.2025).

- [37] *Curtius E. R.* European literature and the Latin Middle ages. New York, Evanston: Harper & Row, 1963. 671 c.
- [38] *Curtius E. R.* Hermann Hesse // Hermann Hesse. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002. P. 3–18.
- [39] *Eliot T. S.* Notes towards the Definition of Culture. New York: Harcourt, Brace & Co., Inc, 1949. 134 p.
- [40] *Hazard P.* The European Mind, 1680-1715. Harmondsworth: Penguin Books, 1964. 516 p.
- [41] *Hesse H.* Das Glasperlenspiel: Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 615 p.
- [42] *Pope A.* An Essay on Criticism // Selected poetry and prose. Hoboken: Taylor and Francis; Routledge, 1988. P. 36–55.
- [43] *Priestman M.* Romantic atheism: Poetry and freethought, 1780-1830. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2004. 307 p.
- [44] *Secrétan D.* Classicism. Paris: Metuen & Co Ltd, 1973. 85 p.
- [45] *Seidlin V. O.* Hermann Hesses Glasperlenspiel // The Germanic Review: Literature, Culture, Theory. 1948. V. 23. № 4. P. 263–273.
- [46] *Sowerby R.* Introduction // *Pope A.* Selected poetry and prose. Hoboken: Taylor and Francis; Routledge, 1988. P. 1-27.
- [47] *Swales M.* Hesse: The Glass Bead Game (1943) // Hermann Hesse. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002. P. 141–154.
- [48] *Voegelin E.* Conversations at the Thomas More Institute for Adult Education in Montreal // The drama of humanity and other miscellaneous papers, 1939-1985. Columbia, Mo., London: University of Missouri Press, 2004. P. 243–343.
- [49] *Voegelin E.* Hitler and the Germans. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1999. 296 p.
- [50] *Ziolkowski T.* The Glass Bead Game: Beyond Castalia // Hermann Hesse. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002. P. 39–77.