

“ГРА В БІСЕР”: ВІД МИСТЕЦЬКОЇ УТОПІЇ НОВАЛІСА ДО МУЗИЧНОЇ УТОПІЇ Г. ГЕССЕ

У статті розкривається образ музики в романі Г. Гессе “Гра в бісер”. З’ясовуються питання: що послужило акустичним прототипом “кастальської музики”; у чому естетична суть кастальської “гри в бісер” і який її зв’язок з естетикою єнського романтизму; у чому полягає “ізоморфність” кастальського способу життя, звучання кастальської музики та специфічного тону розповіді про життя головного персонажа; які історичні події лежать в основі політико-релігійно-естетичної утопії в романі. Гессе робить драматичну проекцію в майбутнє й розкриває драматичні вади “модерністичного проекту” німецьких романтиків на межі XVIII – XIX ст. Ця утопія передбачала створення засобами мистецтва та вільного філософування нової інтелектуальної раси в Європі, що мала втілити ідеал духовної повноти існування людини, як її задумала природа. Романтики вірили, що “проект” покладе початок “тисячолітнього рейху” краси, віри і права (Новаліс).

Ключові слова: музика, єнський романтизм, модерністичний проект, утопія, кальвінізм.

Borys Shalahinov. "The Glass Bead Game": From Art Utopia of Novalis to Music Utopia of H. Hesse
The article reveals the image of the music in the novel "The Glass Bead Game". The author analyzed several questions: what was the acoustical prototype of the music of Kastalia; what was the aesthetic essence of the "glass bead game"; was there a connection with the aesthetics of the Jena romantics; what was the 'isomorphy' of the lifestyle in Kastalia, of the music of Kastalia and a specific tone of the narration about the life of the main character; what historical events underlay the political-religious-aesthetic utopia in the novel. Hesse makes the projection into the future and reveals the dramatic flaws of the "modernistic project" of German Romantics at the turn of the 18th – 19th centuries. By means of art and free philosophical thinking they intended creating a new intellectual race in Europe, which had to embody the ideal of spiritually full human existence in correspondence with nature's plan, but lost all high benefits in the course of bourgeois evolution. The Romantics believed that 'the project' will begin the thousand-year 'Reich' of beauty, faith and law (Novalis).

Key words: music, Jena romanticism, modernistic project, utopia, Calvinism.

І. Національне відродження і класичні цінності

Герман Гессе закінчував роман “Гра в бісер” у часи, коли здавалося, що німецька нація наближається до свого фізичного краху¹. Владі вдалося нав’язати народові облудні ідеали, які в короткий історичний строк призвели його до морального й духовного занепаду. Автор порушує у творі важливе питання: наскільки міцною та витривалою може в катастрофічних умовах залишатися класична спадщина, щоби, спираючись на неї, можна було відродити до нового життя, здавалося б, занепащену націю. Письменник був переконаний, що нація, яка подарувала світові Канта, Гегеля, Шопенгауера, Гете, Шиллера, Баха, Бетховена, Вагнера, не може ось так просто впасти жертвою фальшивої ідеології й опуститися до “культурного варварства”. Проте його твір містить у собі драматичні суперечності, притаманні самій класичній спадщині минулого.

Найвиразніше акумулював фундаментальні цінності німецької культури “модерністичний проект” німецьких романтиків на рубежі XVIII–XIX ст. Він передбачав створення засобами мистецтва та вільного філософування нової раси в Європі, що мала втілити ідеал духовної й інтелектуальної повноти існування людини, як її задумала природа; але розумна істота втратила всі свої високі переваги в перебігу буржуазної еволюції [8, 205–262]. Романтики вірили, що “проект” покладе початок тому щасливому устрою, який Новаліс поймає “тисячолітній рейх” краси, віри і права.

Гессе, зробивши проекцію цього романтичного плану в майбутнє, розкриває його дошкульні місця в умовах трагічних історичних випробувань. Створивши свою Касталію як омріяну Новалісом “релігійно-мистецьку монархію”,

¹ Роман “Гра в бісер” був написаний у 1931 – 1942 рр., надрукований 1943 р. у видавництві “Фретц і Васмут” (м. Цюрих, Швейцарія) у двох томах.

письменник робить музику тим принципом, що підпорядковує собі всі аспекти життя в цьому краї. Та естетика, будучи наріжним каменем мистецтва, не придатна для того, щоб бути принципом організації соціального життя. Німецька філософія з її утопічними пориваннями несе свою частку відповідальності за трагедії ХХ століття. Такий висновок Гессе.

II. Гессе і модерністичний проект німецьких романтиків

Через півтора століття покоління останнього гуманістичного призову, до якого поруч із Германом Гессе належали Томас Манн, Генріх Манн, Бертольд Брехт, Ліон Фейхтвангер, Гергард Гауптман, Анна Зеґерс, побачило, як ці плани зазнавали поразки. Трохи раніше Фрідріх Ніцше вже цілком скептично поставився до здатності буржуазії пережити нове духовне відродження. Навіть музика “дорогого вчителя” Ріхарда Вагнера почала здаватися йому лише штучним стимулятором ілюзорної активності, змінити яку на реальну сучасний буржуа був уже не спроможний.

Французи, либонь, перші після Ніцше зробили висновок про вагнеріанство як про хибний пафос буржуазного самовихваляння й самозвеличення. Так з'явилася музика навмисно безпафосна, відчужено-віртуозна, вишукано-салонна, музика для знавців і для музично ерудованого слухача. Ця музика також лестила свідомості буржуа, але вже не його “тевтонській” силі, як у Вагнера, а його романській витонченості, вишуканості, інтелектуальності, як у Клода Дебюссі.

Адже, на мою думку, за реальний акустичний зразок для касталійської “гри” письменникові правила саме музика Дебюссі – оці скляні, перламутрові переливи фортепіано, його знамениті цикли “Образи”, “Естампи”, “Арабески”, “Прелюдії”... Дебюссі повернув музику до срібних звучань відомих клавесиністів ХVIII століття Жана Філіппа Рамо та Франсуа Куперена, які поруч зі Скарлатті, Перселом та Габріелі постійно згадуються в романі.

Зауважимо, що Дебюссі першим у Європі спробував побудувати свою музичну естетику на певних раціональних засадах (маємо на увазі поширену в музиці Сходу систему натуральних ладів “пентатоніку”).

Нині, коли після появи роману Гессе минуло кілька десятиліть, ми відкрили також інші іпостасі музичного модернізму, в оточенні яких спадщина Дебюссі постає гідно, але все ж таки досить помірковано. Ми знаємо, що Т. Манн як акустичний взірєць для музики свого героя-композитора Адріана Леверкюна (“Доктор Фаустус”) обрав набагато радикальніше явище – музику Арнольда Шенберга. Цей письменник робить свого героя противником фальшивого буржуазного пафосу і крізь його полеміку з вагнеріанством приводить до холодного й суворого аскетизму нового музичного порядку, набагато радикальнішого, ніж система п'яти тонів Дебюссі, – до славетної “додекафонії”, своєрідної “гри у дванадцять тонів”.

Т. Манн і Г. Гессе по-різному, але переконливо втілюють фінал “модерністичного проекту” Новалиса, Гете і братів Шлегелів в умовах ХХ століття. Зокрема, у творі Гессе Касталія – це музичне просвітлення, гармонія і “ясність”, але також відчуження від живого життя, що залишається десь біля підніжжя Педагогічної провінції. Його герой Йозеф Кнехт зовсім не випадково гине в крижаній воді гірського озера, фізично не перенісши температури реального життя, звикнувши до тепличних умов свого затишного світу, до естетичної ізоляції в “релігійно-естетичному інтернаті”.

Подібність романів Манна і Гессе також у тому, що композитор не довіряє критерію власного серця, але робить для себе відправною точкою суворе правило, систему, регламент. Догма відчужується від свого творця, котрий тепер добровільно підкоряється її владі. Така “гра” у дванадцять тонів у Т. Манна, така ж “гра в бісер” у книжці Г. Гессе.

Програмною основою “Гри в бісер” стали й ідеї Ніцше. Говорячи власними словами філософа, це боротьба проти престижної буржуазної “освіченості” і “декоративної культури” [6, 230], які витіснили справжню культуру. Адже отання “може вирости й розвинути на ґрунті життя, у той час як у німців вона, сказати б, прикріплюється до життя на зразок паперової квітки до торта...” [6, 224].

Гессе, звертаючи увагу на ці рядки з “Несвоєчасних роздумів” і поділяючи виражену в них тривогу, пише цілком у стилі Ніцше, що “на долю молоді випав жереб скрутити шию псевдокультури, яка вже перебуває при смерті” [4, 103]. Невипадково роман закінчується яскравою символічною сценою. У момент смерті головного героя Кнехта на перший план виходить постать натхненного підлітка Тіто, чиє ім’я співзвучне й з істотою-“титаном”, а також із однойменним металом (назву якого запозичено з давньогрецької міфології), що алюзивно вказує на безстрашного і внутрішньо вільного вагнерівського героя Зіґфріда. Ми знаємо, що Кнехтові, на щастя, не вдалося здійснити власний виховний план відповідно до канонів Касталії, зокрема навчити хлопчика впокорювати поривання свого серця та сильні й сміливі емоції здорового тіла за допомогою спеціальних вправ і “медитації”.

Від Ніцше ввійшла в роман Гессе також ідея *фрагментизації* індивіда (див. у “Несвоєчасних роздумах”: “Ми розпалися на половинки...” [6, 184]). Тож Гессе й Т. Манн, рухаючись у річищі Ніцшевого культур-історичного скепсису, виразили парадоксальну ситуацію ХХ століття: прагнучи “нового порядку” (“neue Ordnung” – Т. Манн), у вигаданій Касталії чи то в містечку Кайзерсашерн митець лише “фрагментизується” і, зрештою, знищує себе як духовну й фізичну монаду. Обидва письменники-гуманісти через 100 років після старту “модерністичного проекту” зафіксували у своїх творах саме те, проти чого застерігали романтики, Гете й Шиллер, – *фрагментизацію* життя, фрагментизацію людини як фізичної і духовної істоти, фрагментизацію форм її суспільного існування, фрагментизацію естетики й мистецтва. Тепер уже мало кого в Європі захоплювала ідея *переформатування* життя; навпаки, “володарі дум” у Європі, *кинувши* реальне життя напризволяще, закликали *рятуватися* в шиллеровому “царстві прекрасної видимості”, у якому митець добровільно обмежує себе вигадливими естетичними системами, канонами й догмами. Відрив мистецтва від органічного, народного життя виправдовували облудно сприйнятою тезою Канта про нібито герметичну, елітарну сутність краси й мистецтва! Справді, у романі Гессе митець не тільки не підозрює про буяння справжніх органічних сил поза межами естетичного інтернату, а й мусить іще пройти багаторічний ретельний вишкіл, аби навмисно заглушити в собі інстинкт природності й органічності.

III. Тема історизму в романі Гессе

Для розуміння роману важливо торкнутися теми історизму. С. Аверінцев пов’язує її з Якобом Буркгардтом, силует якого вгадується, на його думку, в образі патера Іакова [1, 539]. Слід сказати, що тема історії в умовах загальної кризи на зламі епох була незагойною раною всієї німецької філософії. Із сучасників Гессе, крім Буркгардта, ідею культури в контексті історії розглядали В. Дільтей, Е. Кассіер, Ф. Майнеке та ін. Вони були одностайні в тому, що еволюція культури не завжди одразу відкидає як непотрібні ті ступені, що вже пройдені (маю на увазі гегелівське “зняття”), а може повертатися до них навіть через *кілька* епох.

Саме так і відбувається в романі Гессе: після інтелектуальних блукань “журналістичної епохи” була відкрита важливість *віддаленої* доби музичної класики як еталонного вираження людського духу. Автор досліджує еволюцію повернення до минулого як до “вічного” та “справжнього” під невсипущим

патронатом вищого ієрархічного органу, що вимагав від членів Касталійського ордену лише одного – безумовного послуху, даруючи натомість найцінніше – “касталійську ясність” і душевний спокій. Для Ордену саме старовинна музика була найвищим виразом status quo мистецтва, що не підлягає ціннісним коливанням та змінам. Це засіб повернення до “ясності” й гармонії духу, утрачених у перебігу буржуазної еволюції.

Проте ми знаходимо в такому сюжеті й сумніви Гессе щодо романтичної ідеї повернення до минулого як до взірця людини, до форми, що її задумала природа in spe (лат.: у надії, у майбутньому). Тема “втраченого раю” була для німецьких романтиків і Гете постійним предметом роздумів. Першим її сформулював І. Кант, переконливо показавши у статті “Про уявний початок людської історії” неминучу деградацію перших людей, якби вони залишилися в Раю під пильним, нехай навіть і доброзичливим оком Найвищого начала. Висновок Канта був тоді однозначний: у цьому випадку першим людям ніколи не вдалось би побудувати культуру! Нехай, як додасть пізніше Ніцше, це буде навіть *трагічна* культура...

На мою думку, Гессе в романі намагався переконати в тому, що вузька націленість на “незмінну сутність” людини, а отже, й “незмінну сутність” мистецтва, мала б із часом привести всю культуру до скам’янілих форм, ієрархії та розпаду її духовного складника. На прикладі долі Йозефа Кнехта письменник показав, як мистецьки обдарована особистість поступово перетворюється на функціональну особу, на технічного виконавця відчуженого від неї самої соціального регламенту.

Людина ж насправді завжди змінюється і, якщо згадати Ніцше, навіть *трагічно* змінюється. Завдання культури – не вибудовувати для людини інтелектуальну теплицю, а прийняти ідею трагічної трансформації людини, вічної боротьби зі стихією життя, як учив Гете у фіналі “Фауста”. Тож установити касталійську гармонію “на всі часи” було в принципі неможливо.

Зроблю уточнення: у *моєму* розумінні романтики й Гете зовсім не закликали повернутися до “природної людини”. Їхня думка була інша: “природний стан” не має залишатися незмінним, йому належить постійно збагачуватися досягненнями культури й підноситися на дедалі вищий рівень, рухаючи культуру вперед.

Ось у цьому й полягала проблема для Гессе. Бо письменник виявився історичним свідком фальсифікації й занепаду всіх духовних та інтелектуальних орієнтирів. У Німеччині 1930-х років “нова ідеологія” фальсифікувала володарів дум XIX ст., серед них великих німців Людвіга Бетховена, Ріхарда Вагнера, Фрідріха Ніцше, Карла Маркса... Гітлер у книжці “Моя боротьба” грубо маніпулював ідеями німецької класичної філософії; А. Розенберг у “Міфології XX століття” (1930) фальшував філософію історії й німецький міф, на які орієнтувалися романтики й Гете. Питання про минуле, про історію та мистецьку класику набувало тоді великого значення.

Тепер стає зрозумілішим, чому Гессе в романі трактує інтелектуалізм як цілком відрубну форму життя й тим ставить під сумнів реальну можливість перебудови європейської культури. Фінал твору, незважаючи на всю його яскравість і райдужність, залишає почуття безнадії, бо з попередніх сторінок випливало, що за всі ці роки так і не вдалося подолати загальну деградацію реального життя, від якого ховався за своїми високими мурами Орден. І в самому сучасному мистецтві жодних нових імпульсів письменник не виявив. Його думку можна висловити так: або мистецтво існує, і тоді це тільки високе, “еталонне” мистецтво класичного минулого, що культивується в Касталії, і ніяке інше; або ж воно взагалі не існує! Або ми приймаємо це мистецтво й назавжди ізолюємося від життя; або ж ми його відкидаємо зовсім як непотрібну в житті

річ. Саме цей останній варіант і прийняв для себе зрештою Кнехт. Юнак Тіто, що мав стати його учнем, у своїх коротких прикінцевих роздумах у романі навіть не згадує про мистецтво й музику. Він хоче “просто жити”, і це життя в річищі ніцшеанського “віталізму”.

IV. Касталійська музика та єнські романтики

Роман Гессе впродовж майже 10 років написання зазнав важливих концептуальних змін. До 6-го розділу (“Magister ludi”) письменника надихали перші томи фундаментальної праці Г. А. Корфа “Дух епохи Гете”, що саме тоді виходили у світ. В образах Йозефа Кнехта, Фріца Теґулярія й Карло Ферромонте прочитується палімпсест знаменитої єнської трійці: Новаліс, Фрідріх Шлегель і Людвіг Тік. Дружба Йозефа і Фріца описана в розділі “Два ордени” в тонах сентиментального культу Вінкельмана¹. Лише в наступних розділах обох супутників Кнехта починає відтісняти на задній план Плініо Дезіньорі.

Молодого Кнехта автор наділив портретними рисами зовнішності й характеру Новаліса, що особливо впадає у вічі при читанні окремого нарису, який Гессе присвятив поетові [4, 50-54]. Кнехту притаманна, як і його видатному прототипові, наполеглива робота над собою, прагнення здобути універсальні знання, націленість на високу життєву мету. Він обдарований інтелектом “не вузьким, з найперших кроків спрямованим до зосередженості на якійсь окремій галузі знань, а широким, за натурою своєю націленим на сукупність, на синтез, на універсальність...” [3, 64].

Багато імпульсів для свого твору Гессе знайшов у романі “Генріх фон Офтердінґен”. Розмова Кнехта й Магістра музики в розділі “Покликання” багато в чому перегукується з бесідою Генріха й поета Клінґсора в 7 та 8 розділах роману Новаліса. Задум 3-ї частини книжки Гессе (“Власні твори Йозефа Кнехта”), на мою думку, алюзивно пов’язаний із ненаписаною 2-ю частиною роману Новаліса. Її фантазмагорія також відбилася в Гессе. Адже в концепцію касталійської гри входить чимало з основних пунктів містичної подорожі Новалісового героя: фізика, фізіогноміка, географія, астрологія, медицина, електрика, магнетизм, гальванізм... “Наприкінці весь людський рід переходить у поетичний стан”. У Гессе вся Касталія живе в “музичному стані”.

До філософських “фрагментів” Новаліса відсилають читача такі важливі складники естетики “гри в бісер”, як “центр”, “центрованість”. Зокрема, “гра” прагне охопити “і розташувати в синоптичному ряду суворо симетрично навколо центру всі сучасні науки” [3, 96]. Це відповідає “фрагментам” Новаліса: “Прекрасне – центр, оточений матерією” (№59); “Кожний улюблений предмет – центр раю” (№50); “Кожний індивід – центр системи еманції” (№109)...

Універсальна “охопленість”, що базується на єдиному “центрі”, допомагає касталійській “грі” “ширяти над факультетами” [3, 21], тобто над фрагментизованою реальністю й відповідними уявленнями про неї. Але цю роз’єднаність наша свідомість долає, згідно з ученням Канта, через форматування реальності як “цілокупності” (Totalität)². Новаліс пропонував свою “цілокупність” у таких парадоксальних формах, як “духовна музика, фізична музика, поетична фізіологія, фізична історія” [8, 210]. Для касталійців “гра в бісер” – це також усеохопний синтез естетичного, філософського, релігійного, наукового й чуттєвого. “Гра” означала “високу алхімію, наближення до Єдиного в собі, над усією безліччю образів духу, отже – до Бога” [3, 24]. Тобто “гра” ставала магічним актом, “перетворювалася на магічний театр” [3, 22]. І це також указує на “магічний ідеалізм” Новаліса.

¹ Згідно з розповіддю, Теґулярій “був того самого віку, що й Кнехт” [3, 84] – мабуть, відповідно до того факту, що Новаліс і Ф. Шлегель також народилися в один рік (1772).

² Див. “фрагмент” №4 Новаліса: “Мусить існувати тільки один факультет: <...> пробудження й цілеспрямовані вправи для розвитку сили мислення”.

Багатьма рисами пов'язана з Новалісом також “східна” тема роману Гессе. У повісті “Учні в Саїсі” описано закриту співдружність інтелектуалів, які вправляються у спробах виховати в собі цілокупний і гармонійний погляд на природу, на людину і весь світ. У романі Гессе це подібний замкнутий гурток касталійців, котрі розробили “гру” як шлях до “цілісного” осягнення світу й гармонізації індивіда. Щоправда, на відміну од німецького романтика, у Гессе немає містики, зате “гра” зображена як своєрідна магія, що завершується “медитацією”.

Гессе ніде, власне, не пояснює суть “медитації”. Проте в плані алюзій щодо Новаліса, зрозуміти її, мабуть, можна так: перший ступінь “гармонізації” реальності, що зовні даний нам у відчуттях, – це музика в її акустичному вияві. Але цю гармонію наша душа сприймає лише як дарунок від іншого суб'єкта, фактично від сторонньої людини. Отже, потрібен іще один акт – медитація, тобто наступний щабель “гармонізації”, набагато інтимніший і тонший для нашої душі. Тепер уже душа сама, власними внутрішніми силами узгоджує отримані враження й досягає вже повної гармонії власної персональності. Цим вона не лише встановлює зв'язок з естетичним образом, а й уносить гармонію в саму душу.

Прообразом для касталійської “гри” була також Шлегелева “іронія”. Якщо в Шеллінга процес “потенціювання” матерії в різноманітні форми відбувається в суворій історичній послідовності, то “іронія” у Ф. Шлегеля – те саме “потенціювання”, але вже позаісторичне, у довільних, найрізноманітніших комбінаціях і формах і вже не в реальності, а у свідомості митця, яку той виражає в художньому творі. Моделлю “гри в бісер” можна вважати відомий “лікейський” фрагмент №55 Шлегеля: “По-справжньому вільна й освічена людина має вміти за власним бажанням налаштуватися то на філософський, то на філологічний лад, на критичний чи на поетичний, історичний чи риторичний, античний чи сучасний, і все це цілком вільно й неумушено, подібно до того, як настроюють інструменти в будь-який час на будь-який тон” [5, 52].

У романі Гессе “гра в бісер” також постає як “розумова вправність, дотепне комбінування” [3, 69]; учнів касталійських шкіл навчають, як досягти “нелегкого переходу від астрономії, математики, фізики до філології та історії” [3, 68], як “музичні фрази можна виразити у фізичних і математичних формулах”; гру застосовують “у класичній філології і в логіці”, навчають уміння “музичні фрази вкласти у фізично-математичні формули” [3, 19]. Словом, досконалий майстер гри “повинен щодня бути готовим поміняти свою науку й мистецтво на якісь інші” [3, 48], і це звучить як перифраз процитованого “фрагмента” Шлегеля.

Та визначальна обставина полягала в тому, що це була “гра усім змістом і всіма цінностями нашої культури”, хоча й під “найсуворішим контролем верховного керівництва” [3, 9]. Тривалий час “у Кнехтовій душі точилася <...> суперечка між етичним і естетичним”. Він питав сам себе: “Чи справді ця гра – найвище з усього, чи справді вона – цариця в царстві духу? А може вона, всупереч усьому, зрештою тільки розвага?” [3, 79]. Але ж це саме запитання, тільки в критичному тоні, ставить Гегель у вступному розділі до своєї “Естетики”. Його обурювало, що Шлегелева “іронія” виходила за межі мистецтва і претендувала на те, щоб бути системою цілісного осягнення світу, заторкуючи навіть *мораль*: іронія зводить нанівець “право, моральність, істину” і “все об'єктивне і значуще саме по собі” [2, 71, 70].

Отже, спроби романтиків знайти всеохопний принцип мислення й художньої універсальності вже таїли небезпеку моральної сваволі, естетичного егоїзму й соціального доктринерства. Цю небезпеку й розкрив Гессе через образ Касталії.

V. Касталійська музика та “Женевська республіка”

Спробуймо пояснити художню “синхронність” між стилем оповіді про Касталію, стилем касталійської музики і способом касталійського життя. Справді, роман

про музику написаний помітно відчуженим, монотонно-байдужим стилем. Біограф Кнехта постає перед читачем як сумлінний і педантичний, але цілком позбавлений творчої уяви археограф, котрому постійно не вистачає фрагментів життя персонажа, які допомогли б точніше розкрити причини й наслідки подій, що їх він узявся описувати, і детальніше висвітлити індивідуальність Кнехта в умовах суворого регламенту касталійського життя. Його героєві бракує неповторності, спонтанності, захоплень і помилок – усього того, що робить цікавою будь-яку людину взагалі. І навпаки, розповідач поціновує героя саме за риси, передбачені статутом Касталії, – службову ревність і сумлінність, за вірність суспільному регламенту. У його викладі немає драматичних перипетій, ліричних відступів, жанрових контрастів, прискорення чи вповільнення темпу, пафосних сцен (за винятком хіба що останніх сторінок). “Далекому майбутньому” бракує характерних деталей, без яких воно позначене, навпаки, якимось середньовічним колоритом.

Узагалі, стилю літератури, як і стилю музики, протипоказана монотонність. Те, що в музиці виражається через динамічні зміни й кульмінації, контрастність темпів чи звукових барв або чергування тональностей, література розкриває через несподівані повороти сюжету, оновлення тематичних вузлів, зміну жанрових елементів, а в плані змістовності – чергування ліризму, героїзму, сентиментальності, комізму тощо. Нічого цього ми не знаходимо ні у викладі хроніста, ні в касталійській музиці. Але ж так само й у житті мешканців Педагогічної провінції немає ліричного начала, героїчного, сентиментального, комічного... Їхнє життя з усіх сторін цілковито безпафосне, позбавлене індивідуальності й “підігнане” під суворий *регламент* спілкування, взаємин, сприйняття, церемоніалів, зустрічей і проводів, святкувань тощо. Отже, усі три елементи художньої конструкції книги – структура й тон розповіді анонімного біографа, організація касталійського життя й касталійська музика *повністю ізоморфні*.

Прообразом для життя в Касталії послужила, на мою думку, середньовічна Женевська республіка, спогади про яку ніколи не зникали з пам’яті мешканців Швейцарії, де жив Гессе. Сприяє задуму роману могла також книжка Стефана Цвейга про Жана Кальвіна, що вийшла друком 1938 р.¹ Сувора дисципліна, адміністративна ієрархія, контроль над усіма видами людської діяльності, регламентованість інтелектуального й мистецького життя – усе це Цвейг описав яскраво і пристрасно, із психологічними деталями. Кальвінізм не допускав самостійної естетичної функції музики, яку терпіли лише в ролі засобу для внутрішньої дисципліни та зміцнення релігійних почуттів. Порядок, запроваджений Кальвіном у Швейцарії, можна охарактеризувати як політико-релігійно-естетичний монізм. А щодо навмисного протиставлення в романі касталійського життя всьому іншому, то й тут ми впізнаємо неприязні відносини між Женевською республікою та її сусідами.

Що спільного міг побачити Гессе між релігійними реформами Кальвіна і естетичним новаторством Шлегеля? Це прагнення женецького диктатора повернути “вічну” й “незмінну” сутність християнства і Шлегелеве повернення до “одвічної”, “незмінної” та “справжньої” сутності мистецтва. Поворот Шлегеля до минулого виразився, зокрема, у запровадженні *класичного* мейнстріму, який і до наших днів існує поряд із потоком сучасної літературної продукції [7. 220-226]. Приблизно тоді ж заходами Шумана, Мендельсона та інших композиторів було відкрито зорієнтований у минуле класичний мейнстрім у музиці. У романі Гессе касталійська гра орієнтувалася лише на давню музику, і характерно, що перевагу віддавали виконанню старого, а не створенню нового. Гессе, очевидно, слідом за Ніцше, уважав, що на межі двох століть була порушена

¹ Припускаю, що поява цієї книжки могла вплинути на зміну концепції роману Гессе.

рівновага між “класикою” і “сучасністю”, унаслідок чого класика перетворилася, за словами Ніцше, на тривіальні “ящики для пам’яті” або на самозамкнутий домініон, таку собі “вежу зі слонової кістки” для “високочоліх”. Тільки так ми можемо пояснити, чому авторові спало на думку зробити символом естетичного застою в Касталії класичну музику.

Важливою категорією касталійської естетики, психології й моралі письменник робить “ясність”, яка фактично скасовувала класичні категорії (трагізм, драматизм, героїзм, ліризм), заперечувала пафос боротьби, долання, прагнення... і тим відмітала все емоційне розмаїття й усі відтінки духовного життя, які живлять музику і власне утворюють її суть! Усі ці напружені, колізійні сторони життя були, за словами хроніста, “врочисто принесені в жертву” медитативній “ясності” [3, 186]; це був “стрибок з часу в позачасовість”, так що “найдовершеніші твори <...> уже нічим не нагадували про боротьбу і сутички” [3, 162]. В іншому місці Гессе дорікав єнським романтикам за те, що в них художність була “придушена” філософією [4, 51] (наприклад, Ф. Шлегель у своєму літературно-критичному методі широко послуговувався такими абстрактними поняттями, як “нескінченність”, “цілість”, “гармонія”, “щедрий хаос переживань”, “романтичність” (тобто розкутість), “гра”; докладніше про це див: [8, 142-149, 230-231]).

Касталійська ясність як “спокійна впевненість” [3, 200] і душевна гармонія відрізняється й від Гетевого “олімпійства”, бо у великого “життєлюбця” і “язичника” така “ясність” була поверненням до органічного, “об’єктивного” погляду на світ. А тут перед нами внутрішня самоізоляція “творця”, котрий, не здатний до панорамного погляду на реальний світ, прагне скоріше зовсім не помічати його існування.

Очевидно, Гессе хотів застерегти, як небезпечно підпорядковувати все розмаїття соціального, релігійного та естетичного життя гранично загальним філософським категоріям, проминувши всю проміжну “онтологію”. Так було за часів Кальвіна, так практикувалося в Німеччині та в деяких інших країнах у часи написання роману. На прикладі утопічної Касталії автор розкрив фатальні наслідки “синхронізації” всіх сторін соціального, релігійного й естетичного життя. Звідси й характер музики Касталії, що не охоплювала емоціями світ, а лише самоізолювалася від нього у свої скляні звучання.

Роман Гессе – це твір-застереження про фатальну самоізоляцію, що охоплює соціальну, естетичну, релігійну, філософську сфери і приводить своїх adeptів до звиродніння та загибелі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Комментарии // Гессе Г. Игра в бисер / Пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. – Москва: Худ. лит.-ра, 1969.
2. Гегель Г. Ф. Сочинения. – Т. XII: Лекции по эстетике. Кн. 1. – Москва: Гос. соц.-эконом. изд-во, 1938.
3. Гессе Г. Гра в бисер / Переклад з німецької Є. Попович. – Київ: Вища школа, 1983.
4. Гессе Г. Письма по кругу: художественная публицистика. – Москва: Прогресс, 1987.
5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. – Москва: Изд-во Московского ун-та. – 1980. (“Университетская библиотека”).
6. Ницше Ф. Соч.: В 2-х т. – Т.1. / Сост., ред., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна. – Москва: Мысль, 1996. (“Философское наследие”).
7. Шалагінов Б. Авангард та літературний мейнстрім у ХХІ ст. // *Всесвіт*: Журнал іноземної літератури. – 2011. – №9-10.
8. Шалагінов Б. Класики і романтики: штудії з історії німецької літератури ХVІІІ – ХІХ ст. – Київ: ВД “Киево-Могилянська академія”, 2013.

Отримано 4 квітня 2017 р.

м. Київ

