

ОБРАЗ УЧЕНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ МАРКА АЛДАНОВА И ГЕРМАНА ГЕССЕ

Досліджено специфіку осмислення образу вченого у романах М. Алданова «Пещера» та Г. Гессе «Гра в бісер». Проаналізовано своєрідність трансформації традиційного образу в літературі модернізму. Крізь призму образу вченого проблематизовано актуальну для ХХ ст. ідею пізнання та її осмислення у романах вказаних авторів. У творах виокремлено два ключових мотиви, в яких відображається погляд письменників на ідею пізнання: мотив розставання з ілюзіями, пов'язаний із розчаруванням у науковому знанні та людській природі в Алданова, та мотив служіння вченого як трансформація інтенції влади у Гессе.

Ключові слова: образ вченого, література модернізму, образ печери, ідея вічного пізнання.

Исследована специфика осмысления образа ученого в романах М. Алданова «Пещера» и Г. Гессе «Игра в бисер». Проанализировано своеобразие трансформации традиционного образа в литературе модернизма. Сквозь призму образа ученого проблематизирована актуальная для ХХ в. идея познания и ее осмысление в романах указанных авторов. В произведениях выделены два ключевых мотива, в которых отражается взгляд писателей на идею познания: мотив расставания с иллюзиями, связанный с разочарованием в научном знании и человеческой природе у Алданова, и мотив служения ученого как трансформация интенции власти у Гессе.

Ключевые слова: образ ученого, литература модернизма, образ пещеры, идея вечного познания.

The specific character of judgement of an image of scientist in M. Aldanov's novel «The Cave» and H. Hesses novel «The Glass Bead Game» is investigated. The originality of transformation of a traditional image in the modernist literature is analyzed. In light of an image of the scientist actual for XX century idea of knowledge and its judgement in the specified authors' novels is problematized. In the novels two key motives in which the writers' looks at idea of knowledge is reflected are allocated: motive of parting with the illusions, connected with disappointment in scientific knowledge and a human nature in Aldanov's work, and motive of service of the scientist as authorities intention transformation in Hesses novel.

In intermilitary 20–30-th, when obvious there is any more a perniciousness, but lethality of discoveries, the idea of eternal knowledge judgement is painted in tragical tone. The accent is displaced on catastrophism of a scientific and technical civilization consequences. In the West-European and Russian literatures the subject matter of the responsibility for scientific achievements and the prices of «human mind celebration», the violence which have shown experience over the person, mass death, degradation of human aspirations, thirst of a unlimited power over the world and the person even more often sounds, the motive of parting with illusion of the indisputable blessing of a scientific civilization is actualized. The critical judgement of eternal knowledge idea in the literature finds the reflection in original interpretation of the scientist image with atypical consciousnesses for it: instead of faith in progress – doubt in knowledge value, instead of aspiration to absolute knowledge – refusal of scientific activity and voluntary death. The literature ascertains incompatibility of the forced scientific and technical progress and the natural human evolution, leading the conflict of Apollonian and Dionysian beginnings in a human nature.

Keywords: an image of the scientist, the modernist literature, an image of a cave, idea of eternal knowledge.

С начала XX в. идея вечного познания и научно-технического прогресса художественным сознанием воспринималась неоднозначно. Для литературы рубежа XIX–XX вв. было свойственно двойственное к ней отношение: с одной стороны, был ошутим оптимизм, вызванный достижениями в сфере науки и техники (Л. Фольгоре «Песнь моторов», «Электричество», Ф.Т. Маринетти «Футурист Мафарка», Э. Паунд «Нью-Йорк», А. Конан Дойл «Затерянный мир» и др.); с другой – тревожные предчувствия и страх перед бурным развитием науки и техники, ее пагубным влиянием на человеческое сознание (Р.Л. Стивенсон «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», Г. Уэллс «Остров доктора Моро», Ф. Верфель «Судный день» и др.). В этот период идея научно-технического прогресса настолько важна, что становится одним из ключевых программных положений эстетических манифестов, демонстрирующих различное к ней отношение: прославление мощи науки и силы техники в «Манифесте футуризма» Маринетти и протест против порабощения человека машинами и вещами в эстетике неоромантизма и экспрессионизма.

В межвоенные 20–30-е, когда очевидной становится уже не пагубность, но смертоносность научных открытий, осмысление идеи вечного познания окрашивается в трагические тона. Акцент смещается на катастрофизм последствий научно-технической цивилизации. В западноевропейской и русской литературах все чаще звучит тема ответственности за научные достижения и цены «торжества человеческого разума», явившего опыт насилия над человеком, массовой гибели, деградации человеческих устремлений, жажды неограниченной власти над миром и человеком (Г. Лавкрафт «Герберт Уэст – реаниматор», А. Толстой «Гиперболоид инженера Гарина», М. Булгаков «Роковые яйца» и др.), актуализируется мотив расставания с иллюзией бесспорного блага научной цивилизации. Критическое осмысление идеи вечного познания в литературе находит свое отражение в своеобразной интерпретации образа ученого с нетипичным для него строем сознания:

вместо веры в прогресс – сомнение в ценности познания, вместо стремления к абсолютному знанию – отказ от научной деятельности и добровольная гибель. Литература констатирует несовместимость форсированного научно-технического прогресса и естественной человеческой эволюции, приводящую к конфликту аполлонического и дионисийского начал в человеческой природе.

В романе М. Алданова «Пещера» (1936 г.) трагедия познания осмысливается в образе Александра Брауна – ученого, писателя, анархиста в прошлом. Именно с образом Брауна связано осмысление в романе платоновского мифа о пещере как мифа о вечном познании.

В соответствии с философской концепцией Платона, образ Брауна есть олицетворение вышедшего из пещеры человека, чей путь к постижению истины проходит через три ступени познания, выделенные С. Шевцовым, которые отражают три ипостаси героя на разных этапах его жизни – *знание тайное* [19], воплощением которого становится Браун-писатель, автор философской книги «Ключ», представляющей итог жизненных исканий героя; *знание-власть* [19], в поле которого Браун предстает как анархист, причастный в прошлом к революционным событиям в России и как ученый, посвятивший свою жизнь науке. Наконец, *самопознание* [19] – этап, на котором Браун раскрывается сам себе как представитель человеческой природы. По сравнению с платоновской концепцией, последовательность этих этапов в романе Алданова несколько нарушена – конечным этапом духовного развития Брауна предстает знание тайное, иррациональное, к которому он приходит в результате постижения знания-власти и самопознания, определяя в конце романа этапы своего пути к истине как «*власть – познание – творчество*»: «Самое волнующее из всего была политика, самое ценное, самое разумное – наука, а самое лучшее, конечно, – иррациональное: музыка, любовь» [4, с. 353].

Образ ученого у М. Алданова предстает как воплощение устремленного к познанию духа уже в тот момент, когда он «достиг в жизни почти всего, чего мог достигнуть» [3, с. 519]: «Хватит и науки, хватит и открытий. Обеспечено место в двух ближайших изданиях Бейльштейна, а то и в трех» (408). Согласно платоновской трактовке, образ Брауна представляет собой художественную проекцию философской идеи человека, вышедшего из пещеры и увидевшего свет истины, прикоснувшегося к солнцу. Однако прикосновение к истине, делающее Брауна избранным – не востребовано. Его избранность и приверженность науке воспринимаются людьми как сумасшествие (подобно тому, как в платоновском мифе человек, вернувшийся в пещеру из внешнего мира, представляется ее обитателям смешным, с «испорченным зрением»): «Он, кажется, понемногу сходит с ума» (117); «Говорят, он медленно сходит с ума» (151); «Почему-то она от Брауна всегда ждала самых странных вещей» (343); «Что, если он морфинист или сумасшедший?..» (345); «Почти все знавшие его люди говорили, что он, верно, был человек сумасшедший» (350) и т. п. Мотив сумасшествия Брауна как инаковости по отношению к окружающим перерастает в мотив демонизма, вскрывающего в характере героя отчуждающее от мира начало: так, Клервиллю Браун видится «провинциальным демоном», в «стратосфере» которого «скучно и холодно» (141–142); по мнению Муси Кременецкой, наиболее подходящим псевдонимом для Брауна является «Роберт-дьявол» (347), она же выделяет в облике Брауна колдовское начало, которое и привлекает и отталкивает, вызывает и восторг, и ужас: «Я люблю в нем то, что он шалый человек. Другим он, верно, кажется образцом спокойствия, уравновешенности. Но я-то знаю, одна я чувствую, что душа у него бешеная... Браун это колдовство» (209). Исключительность Брауна воздвигает стену непонимания и неприятия между ним и миром, представляющимся огромной населенной людьми пещерой. В этой связи, как справедливо отмечает И. Ма-

крушина, «невостробованность высоких интенций духа Брауна, сознающего свою избранность, приводит к мучительному разладу с миром, выражающемуся в комплексе “лишнего человека”» [12, с. 307].

Устремленность к свету познания и в связи с этим – к поиску «основной задачи существования» (398) предопределили бытийный статус героя, заключающий осознание необходимости «жить как надо: на высотах» (398), обеспечив тем самым возможность обозреть с этих высот духа человеческую пещеру. В своем предсмертном письме Федосьеву, которое ставит точку в многолетнем философском диалоге, Браун высказывает свое представление о пещере как о человеческом существовании как таковом и о глубине и непостижимости человеческой природы, метафорически обозначенное в образе человеческого пространства – «своя пещера». Образ пещеры, на котором сконцентрирована мысль героя, становится тем самым отправной точкой в его размышлениях о смысле человеческого бытия, поисках своего пути и места в мире. Понимание смысла жизни героем основывалось на платоновской идее всеобщего блага, которая в интерпретации Брауна предполагала активное деяние, направленное на улучшение, преображение мира. При этом исследователи часто акцентируют внимание на отсутствии деятельного начала в образе Брауна. «Герой Алданова, – отмечает Т. Болотова, – не способен выйти из пещеры и помочь другим найти выход» [6, с. 72]. Думается, что отсутствие деятельного начала обусловлено не «неспособностью» героя к каким-либо действиям, а тотальным разочарованием, приведшим Брауна к осознанию бессмысленности каких-либо деяний: «Полная пустота деятельных жизней» (141).

Последний этап жизни Брауна, осмысленный в заключительном романе алдановской трилогии, представляет собой время расставания с иллюзиями, что с горечью констатируется и самим героем: «Не с одной иллюзией я расстался за последние пять лет» (139). Связанный с образом Брауна мотив абсолютного разочарования предстает в романе наиболее ярким художественным способом выражения закатности идеи вечного познания, ибо в основе его смыслового единства лежит обозначенный Хайдеггером момент *подмены качества истины* [17].

Мотив расставания с иллюзиями реализуется в романе на трех уровнях. Первый связан с разочарованием героя в человеческой природе – Браун приходит к убеждению в непреодолимости первобытного, пещерного начала в человеке: «на смену им идут дикари под руководством прохвостов... Уже появились новые идеалисты. Идеализм их наглый и глупый, зато у них твердая вера в себя, у них душевная целостность, в своей мерзости еще не виданная в истории, – будущее принадлежит идеалистам хамства» (402). Первобытная, дикарская доминанта человеческого естества подчеркивается Брауном сравнением со звериным, а именно – с обезьяньим обликом: «У обезьян нет политической истории, – если б она у них была, то очень походила бы на человеческую. Социалисты... в свое время пытались преодолеть в истории обезьянье начало – и, очевидно, теперь в этой попытке раскаялись... Они теперь и похожи на героев – страшных сходством обезьяны с человеком» (138–139); «У большевиков тоже «большая идея». Правда, обезьянья, да обезьяньи-то для этого, пожалуй, самые лучшие» (244) и т. п. В этом смысле образы ученого и обезьяны у Алданова генетически связаны: они являют два полюса эволюции одного организма. Ученому по силам увидеть свет истины, но не под силу преодолеть обезьянью природу человека – восхождение к высотам познания обращается одновременно и путем вспять, к пещере как исходной точке человеческого бытия.

Разочарование Брауна в человеческой природе влечет за собой разочарование в идее преображения мира (второй уровень реализации мотива). Восприятие революции как грандиозного обмана, «мелкого, дешевенького политического

спорта» (140), «глупой и грязной игры» (245) убеждает героя в недостижимости аполлонической гармонии, в невозможности усовершенствования миропорядка. Более того, по мысли Брауна, несовершенство человеческой природы превращает любую преобразовательную идею в социально опасную, знаменуя крах «миротворческих» иллюзий: «Мир лежал и лежит во зле, попытка же коренной его починки почти неизбежно влечет за собой зло, в тысячу раз худшее» (399).

В мотиве утраты иллюзий Брауном заключена обратная сторона сияния истины, в котором, как указывал С. Шевцов, начинается зиять трагическая истина о мире и о самом себе [19]. Обладание знанием не приводит Брауна к постижению смысла бытия («*Ведь и зная, ничего не поймешь*»). Истина, открывшаяся Брауну-Фаусту на высотах познания, осветила мир, до сих пор живущий в каменном веке, и, в конечном итоге, привела героя к утрате веры в абсолютную победу разума: «Рационалист я без подобающего рационалисту энтузиазма и, главное, без малейшей веры в торжество разума... Не торжествует он почти ни в чем и нигде» (141–142). В свете познания Брауну открывается страшная истина и о самом себе – его воля и сознание – «главная гордость человека» – на самом деле не являются неотъемлемыми качествами его личности, их бытие имеет свой, отличный от бытия человека, предел. В работах исследователей творчества М. Алданова причиной самоубийства Брауна традиционно считается глубокое разочарование в жизни, мрачный скептицизм и духовная опустошенность. Думается, однако, что все вышеперечисленные причины лежат на поверхности и заключены в «мир А» героя, представляющий его повседневное, видимое проявление «Я», – это те причины, которые Браун посчитал нужным открыть окружающим. В то же время его внутренний, потайной «мир В» был одержим сомнениями относительно принятого решения покинуть этот мир: «Можно еще подождать... Можно бы подождать выхода книги» (388); «Жаль уходить... Душа изнасилась, все так, но еще пожил бы... Ах, как жаль!..» (390) и, в конечном итоге, доверил свою судьбу «скверному случаю»: «Что там написано, на той стороне?.. Если разберу, то сегодня, а не разберу, так отложить на три месяца?» (397). Сомнения героя и желание «пожить еще», несмотря на все разочарования, указывают на более вескую причину, о которой вскользь упоминается в произведении: у Брауна случился первый инсульт, и врач предупредил его о высокой вероятности второго. В этой связи в самоубийстве для Брауна главным было не просто уйти, но «уйти, как только будут признаки, что пора» (352), ибо для него как для ученого было нечто, гораздо более страшное, нежели смерть – угасание сознания и воли, ведущее к идиотизму: «Но, может быть, рано, как ни безупречно рассуждение? Может быть, и второй удар будет нескоро? Разве нельзя покончить с собой и после того?» – «Нет, тогда будет поздно, тогда паралич сознания и воли...» (405). Опасения и колебания Брауна отражают авторскую рефлексию, направленную на осмысление известного декартовского утверждения «*Я мыслю, следовательно, существую*» как собственного опыта – телесного и духовного. Убеждение в бренности не только телесного, но и разумного начала побуждают героя к поиску некоего «вечного» начала, заключенного в человеческом существовании. Таким началом, по мысли Брауна, является иррациональное знание, на основе которого прошедший через горнило вечного познания новый Фауст на пороге смерти выстраивает свою систему ценностей, утверждающую доминанту уже не деятельности, но созерцания, и возвращающую человечество к исходной ступени познания: «... увидеть солнечный закат, лес озера, прочесть Толстого и Декарта, услышать Шопена и Бетховена... Горжусь редкими завоеваниями разума, но самое лучшее из всего, что я в жизни знал, было все-таки иррациональное: музыка. Одно иррациональное, пожалуй, и вечно. Бетховен переживет Декарта» (352; 142).

Выбор в качестве способа постижения мира иррационально-творческого познания Браун утверждает в своей последней книге с символическим названием «Ключ», содержащей философские размышления о смысле человеческого бытия, облекающая научную идею в художественную форму, трансформируя понятия в образы.

В немецкой литературе образ ученого и тема познания к концу 1930-х гг. обретает новый поворот в своем развитии, ориентированный на разрешение конфликта между сознанием ученого и человеческим природным началом. Подобный аспект осмысления проблем фаустовской культуры был предложен в романе Германа Гессе «Игра в бисер» («Das Glasperlenspiel», 1931–1942). Намеченная в литературе 1920–1930-х гг. тенденция к диалогу с традициями дореалистического искусства в романе Гессе проявилась в модернистском переосмыслении принципов эстетики барокко – тезис о пределах вечного познания, вокруг которого в романе бьется мысль Гессе, впервые во всей ясности и полноте прозвучал именно в эту эпоху и был положен в основу барочной эстетики. Утверждение непознаваемого как тайны мира в эпоху барокко свидетельствовало об отраженном в искусстве процессе переоценки человеческих возможностей, о переосмыслении идеи свободного, непрерывного развития человеческого духа, которая стала столь актуальной в XX веке. Аппелируя к барочному мироощущению, Гессе в образе ученого пытается разрешить извечную проблему свободы человеческого духа и в то же время стремления к его ограничению, подводя своего рода итоги многовековым философским размышлениям. Подобное отношение к познанию составляет концептуальную основу романа «Игра в бисер», где делается акцент на целесообразности изучения и сохранения в своей первозданной чистоте достижений человеческого духа минувших эпох, а дальнейший процесс развития знания сменяется самопознанием. Отталкиваясь от «фельетонной эпохи» прошлого, Гессе выстраивает в романе свою парадигму новой, постзакатной культуры, в которой образ ученого создается с оглядкой на традиции барокко – той эпохи, когда безудержный порыв человеческого духа впервые подвергся рациональному и эстетическому переосмыслению, и вечному познанию был установлен предел.

Ограничение свободы в процессе учения в романе оправдывается неоднократно акцентируемой мыслью о том, что жажда вечного познания, абсолютного знания чревата трагическими последствиями не только для мира, но в первую очередь для самого человека. А. Гутманис отмечает, что в данном случае опасность заключается в биполярности человека: дух его, поднимаясь в мир идей, в мир вечных ценностей, становится сопричастным миру бессмертного, но как земное, плотское существо человек во многом обусловлен потребностями сиюминутной действительности и брошен в поток преходящего [8, с. 28]. В этой связи попытка установить пределы познанию в «Игре в бисер» являет поиск писателем возможности противодействия распаду личности.

Ограничению интеллектуальной свободы способствует в первую очередь установление пространственного предела, явленного в романе в образе Касталии – изолированной от мира республики ученых, выстроенной по образу и подобию Педагогической провинции Гете, на что прямо указывается в произведении. Жизнь касталийцев подчинена законам строгой аскезы, предполагающей отказ от собственности, семьи, пренебрежение к комфорту и представляющей один из путей к духовному совершенствованию. Целью Касталии становится хранение в интеллектуальной чистоте и неприкосновенности «прошлых» достижений человеческого духа.

Касталия являет в романе образ пространства, в котором мотив ограничения познания, направленного на изучение духовных достижений прошлого, реализует восходящую к барочной эстетике идею поиска общего языка наук и искусств

как общего языка культуры. А. Михайлов отмечает, что «в эпоху барокко сближение наук и искусств, поэтики и риторики, совершавшееся как переосмысление глубоких оснований культуры, происходят как обобщение языка этой культуры. Переосмысление захватывает все поле этой культуры. Оно направлено на то, чтобы привести в полный и цельный вид как язык культуры, так и самые ее основания» [13, с. 127]. Следуя барочному мироощущению, Гессе в «Игре в бисер» универсализирует язык культуры (культурные доминанты), сближая музыку и математику, филологию и логику, архитектуру и физику и т. д. Отталкиваясь от принципов барокко, Гессе углубляет философский смысл идеи общего языка культуры. Выделяя в качестве ключевого среди прочих «научно-художественных сближений» синтез математики и музыки – самой точной из всех наук и самого чувственного из всех видов искусства – автор проводит мысль о гармоничной целостности рационального и чувственного типов познания, позволяющей постичь своеобразие эпох и стилей. Идея поиска общего языка культуры в романе выводит на первый план образ игры в бисер как символа истолкования знания и как формы, посредством которой осуществляется гармония наук и искусств. Игра представляет собой сублимированную реальность фаустовского духа. Глобальная цель преобразования мира подменяется игрой – занятием бесцельным, заключающем цель в себе самом и потому самодостаточным («она – самоцель и священнодействие» [7, с. 216]), но в то же время достаточно азартным для того, чтобы всецело увлечь человеческий дух и достаточно ограниченными правилами, чтобы контролировать его порывы.

Отметим, что обращение Гессе к идее культуры как игры в первой трети XX века уже представляло собой мировоззренческую традицию. «Культура как игра, – отмечал С. Аверинцев, – ведь это почти навязчивая идея нашего столетия. Пророчества о переходе нового искусства в род спорта, мрачно звучащие у Шпенглера и почти ликующие у Ортеги-и-Гассета, сочувственное внимание к древним символам карнавала в блестящей работе М. Бахтина...» [1, с. 173]. Все это имело объективные причины. Проводя сравнительный анализ «Игры в бисер» Гессе и «Номо Ludens» Й. Хейзинги, С. Аверинцев отмечает глубокое внутреннее родство этих книг. По мысли ученого, как у Хейзинги, так и у Гессе «культура осмысливается как радикальная противоположность всего того, что обрело свое завершение в механизме фашистской пропаганды. «Народосозидающая» массовая лож выдает себя самое не за то, что она есть на деле, – напротив, культура честно обнажает свою игровую сущность и условность своих правил <...> Ложь корыстна – «игра» самоцельна. Ложь и насилие не знают сдерживающих начал – игра непременно должна быть «честной игрой», которая тем ближе к сущности духовного, чем строже, разработанней, непреложней ее правила» [1, с. 169]. Именно «честность» игры и ее высший смысл, заключающийся в воспроизведении всего духовного содержания мира, позволяют касталийцам рассматривать игру как путь к гармонии миропорядка и близость к божественному началу: *«Игра означала изысканную, символическую форму поисков совершенного, возвышенную алхимию, приближение к внутренне единому над всеми его ипостасями духу, а значит – к богу <...> Фигуры и формулы Игры, строившиеся, музицировавшие и философствовавшие на всемирном, питаемом всеми искусствами и науками языке, устремлялись, играя, к совершенству, к чистому бытию, к сбывшейся целиком действительности»* (46). Подобное восприятие игры оказывается сродни барочному мироощущению, направленному, по мысли Н. Рымаря, «на поиск в хаосе окружающего мира устойчивого и вечного, на обретение позиции, позволяющей выйти из лабиринта кажимостей к истине – Божественному порядку, *ordo dei*» [14, с. 27]. Барочная философская доминанта в романе Гессе получает свое дальнейшее развитие через осмысление идей восточной философии, рассматри-

вающих игру как «носитель философской идеи единства мира, обуславливающий синтез художественности, религиозности и дидактизма» [10, с. 25].

В то же время такое мироощущение было обусловлено недоступностью для понимания картины мира и могло себя осуществить только в изолированном сообществе, коим и являлась Касталия, огражденная от бурь и страданий мятежной юдоли. Ее искусственность и вследствие этого нежизнеспособность, неоднократно акцентируемая автором, порождает мысль о том, что обожествление касталийцами Игры, ее восприятие как единственной истины и единственной реальности, иллюзорность которой очевидна, включает иронический подтекст, вскрывающий неоднозначность, парадоксальность авторского осмысления игры. Мотив иллюзорности игры возникает в начале романа, когда одной из основных ее характеристик называется артистизм и акцентируется тесная связь с «*Магическим театром*», что обеспечивает многомерность каждого образа, побуждающую к поиску скрытых смысловых оттенков последнего. Так, иронический подтекст обнаруживаем в прочтении образов Касталии и Вальдцеля – стройность порядка Касталии являет, по сути, лабиринт, где в поисках своего «Я» блуждает человеческий дух; образ Вальдцеля – академического центра интеллектуальной элиты – оборачивается игровым пространством, в котором игровая деятельность совершается ради нее самой, и которое тем самым приобретает черты острова эстетов из известной сатирической повести А. Моруа.

Неоднозначность, смысловая многомерность игры обуславливает ее восприятие как ключевого момента авторской стратегии произведения. Игра становится центральной метафорой поэтики произведения, эстетической доминантой, организуемой внешние и внутренние (скрытые) уровни концептуального поля, в границах которого происходит осмысление образа ученого.

Одним из таких скрытых уровней произведения выступает уровень музыкальной поэтики, задающий полифоническое звучание темы бытия ученого. Синтезированная А.Ф. Лосевым философская антиномия музыки как воплощения гармонии и порядка, с одной стороны, и царства хаотического и стихийно-иррационального, – с другой [9, с. 1381], открывая дискурсивную комбинацию «аполлонического» и «дионисийского» начал, проецируется в романе на извечный внутренний конфликт фаустовского духа между направленностью на гармоничное преобразование мира и стихийной устремленностью в бесконечность. Подлинная музыка, – отмечает Т. Адорно, – это криптограмма непримиримых противоречий между судьбой отдельного человека и его предназначением как человека; изображение того, как проблематично всякое увязывание антагонистических интересов в единое целое, но и – выражение надежды на реальное примирение интересов [2, с. 65]. В музыке, таким образом, заложен инстинкт фаустовского духа, который П. Слотердаjk назвал глубокой саморефлексией ученого, в котором «борются реализм и ненасытность, инстинкт к жизни и тоска по смерти, «воля к ночи» и «воля к мощи», сознание реальных возможностей и тяга к (пока) невозможному» [15, с. 276].

Музыка в романе являет форму воплощения мировидения Кнехта, один из ключевых художественных способов создания его психологического портрета, дающий читателю представление о подлинном Кнехте, ибо только эстетическое переживание музыки открывает чувственно-эмоциональную сферу образа главного героя, ограниченного касталийскими законами в возможности любить, творить, страдать, но втайне мечтающего об этой запретной стороне жизни: «*Игра нам в радость. Нас не гонит плоть. / В пустыне духа не бывает гроз. / Но втайне мы мечтаем жить всерьез, / Зачать, родить, страдать и умереть*» (387). В данном случае именно музыка, как отмечает Т. Адорно, «становится, по существу, средством высвобождения эмоций, подавляемых или сдерживаемых

нормами цивилизации, часто источником иррациональности, которая только и позволяет вообще что-то чувствовать человеку, раз и навсегда погруженному в рациональную машину самосохранения» [2, с. 16]. Поэтологическая функция образа музыки в романе очень важна. Помимо того, что он, как отмечают исследователи, связывает в единый композиционный узел мотивы дороги и духовных странствий во времени, «ступени вочеловечивания» и «пробуждения» высшего надэмпирического «Я» героя [5, с. 10], музыкальная константа выступает одним из эстетических компонентов образа игры. В этой связи обращает на себя внимание некая аналогия в философско-эстетическом осмыслении образов музыки и игры: подобно игре, музыка самоцельна и самодостаточна, она «определена как процесс и теряет свой смысл, будучи представлена как чистый результат» [2, с. 113] и потому, как точно отметил А. Лосев, «она есть особое мироощущение и особый язык» [11]. В этой связи, выступая наивысшим выражением вселенской гармонии, музыка включается в смысловое поле игры как центральной метафоры романа, где бесцельность и самодостаточность игры проецируются на бесцельность и самодостаточность гармоничного в своей целостности мира, который не нуждается в преображении, но побуждает к созерцанию до полного слияния с ним.

Намечающийся в «Игре в бисер» переход от эстетики движения к эстетике созерцания знаменует поворот от идеи преображения мира к идее служения, который реализуется в трансформации образа ученого, осуществленной в соответствии с восточно-философской традицией. Восточно-философская интерпретация идеи служения как признака высшей степени развития совершенной личности явилась формой воплощения замысла Гессе создать «произведение о взаимодействии духа и жизни» [18, с. 191]. «Согласно постулатам восточной философии, – отмечает Н. Снытко, – служение – есть искусство счастливой жизни, жизни, полной любви к свету. Восточная духовная мысль, таким образом, учит незнакомому в западной философии понятию – творению *«человека преданного»*. Чистое преданное служение является единственным средством привлечь высшую энергию, которая, становясь энергией внутренней, обладает даже большей трансцендентной силой, чем ее источник» [16, с. 65–66].

В романе образ Кнехта предстает одним из циклов в бесконечном круговороте перевоплощений образа слуги, некоторые этапы которого представлены в замыкающих повествование «Трех жизнеописаниях», охватывающих длительный период истории человечества – «Кудесник», где главным героем является заклинатель дождя Кнехт, «Исповедник», в котором описывается жизненный путь Йозефа Фамулюса (в переводе с лат. – слуга), и «Индийское жизнеописание», повествующее об этапах духовного становления индийского раджи по имени Даса (в переводе с санскрита – слуга).

Таким образом, в интерпретации Гессе традиционная цель познания как власти ученого предстает лишь средством для достижения высшей цели – служения людям. В этой ситуации способность управлять предполагала, прежде всего, осознание исторической ответственности. Утверждая, что понятия власти, ответственности, служения, ощущения знания как вины являют основные точки в этической системе координат Йозефа Кнехта, где служение предстает как нравственное ограничение личных амбиций, Гессе тем самым выводит этическую доминанту на первый план, разрешая вечный спор между этическим и эстетическим в пользу этического: *«Мы сами история и несем ответственность за мировую историю и за свою позицию в ней. Нам очень не хватает сознания этой ответственности»* (317); *«Власть следовало освятить и сделать полезной, поставив ее на службу людям»* (128).

Отметим, что предложенный Гессе проект совершенной личности, реализованный в образе ученого, предполагал изменение эстетической модели произведения, связанное с переосмыслением в романе понятия «совершенного». В своих рассуждениях о судьбе Касталии Кнехт не раз высказывал опасение по поводу того, что стройность, совершенство и устойчивость всякого порядка с присущей им самоуспокоенностью, переходящей в косность, таят угрозу неминуемого упадка, поскольку влекут за собой деформацию личности. В этой связи можно говорить о том, что Гессе, создавая проект совершенной личности, предостерегает от совершенства, но от совершенства в его понимании как конечной точки развития, трансформируя его в совершенство служения. В образе ученого, чья деятельность направлена на служение человечеству, момент совершенства постоянно «отодвинут» в будущее, он все время открыт, и в этой его открытости – возможность бесконечного развития и вечного перевоплощения. Таким образом, проект совершенной личности, по Гессе, есть проект «незавершенной» личности, предполагающий свое эстетическое воплощение в открытом, незавершенном художественном образе.

Библиографические ссылки

1. *Аверинцев С.* Культурология Йохана Хейзинги / С. Аверинцев // Вопросы философии. – 1969. – № 3. – С. 169–74.
2. *Адорно Т.* Введение в социологию музыки / Т. Адорно // Избранное: Социология музыки. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 7–190.
3. *Алданов М.* Бегство / М.А. Алданов // Собр. соч. : в 6-ти т.. – М. : Изд-во «Правда», 1993. – Т. 3. – С. 256–543.
4. *Алданов М.* Пещера / М.А. Алданов // Собр. соч.: в 6-ти т. – М. : Изд-во «Правда», 1991. – Т. 4. – С. 5–410. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
5. *Адрианов А.А.* Интертекстуальный дискурс музыкальных гармоний у Гессе и Манна: полифония, контрасты и совпадения (на материале романов «Glasperlenspiel» и «Doktor Faustus») / А. Адрианов // Филологический вестник Ростовского гос. ун-та. – Ростов н/Д : Изд-во РГУ, 2001. – № 1. – С. 9–13.
6. *Болотова Т.И.* Функции философского текста в романах М. Алданова (Платон, Декарт) : дис. ... канд. филол. наук / Т.И. Болотова. – Саратов, 2007. – 210 с.
7. *Гессе Г.* Игра в бисер / Г. Гессе / [пер. с нем. С.К. Апта]. – М. : Правда, 1992. – 496 с. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
8. *Гутманис А.Э.* Путь Германа Гессе к созданию концепции совершенной личности / А. Гутманис // Вестник Московского ун-та. – Серия 9. Филология. – 1987. – № 6. – С. 27–31.
9. *Зенкин К.В.* Музыка / К. Зенкин // Культурология. Энциклопедия / [под ред. С.Я. Левит] : в 2-х т. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 1379–1382.
10. *Золотухина О.Б.* Эволюция психологизма Германа Гессе / О. Золотухина. – Гродно : ГрГУ, 2006. – 141 с.
11. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики / А. Лосев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://astrologos.ru/astrologos_library/Losev/Losev1_Main Frame.htm.
12. *Макрушина И.В.* Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М. Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» / И.В. Макрушина // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии. – Тамбов : ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2006. – Вып. 1. – С. 306–308.
13. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А. Михайлов // Языки культуры : учебное пособие по культурологии. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 112–175.

14. *Рымарь Н.Т.* Барокко поэтика / Н. Рымарь // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 27–30.

15. *Слотердайт П.* Критика цинического разума / П. Слотердайт. – Екатеринбург : У-Фактория, М. : АСТ МОСКВА, 2009. – 800 с.

16. *Снытко Н.И.* Человек преданный / Н. Снытко // Тернистый путь красоты: матер. Международ. научно-общ. конф. – Минск : Изд-во «Международного центра Рерихов», 2007. – С. 63–66.

17. *Хайдеггер М.* Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник. 1986. – М. : Наука, 1986. – С. 255–275.

18. *Целлер Б.* Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / Б. Целлер. – Челябинск : Урал LTD, 1998. – 320 с.

19. *Шевцов С.В.* Эдип Софокла и Человек пещеры Платона: два пути постижения бытия / С.В. Шевцов // Научно-культурологический журнал. – № 8 (206). – 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/EnvironWebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2627& level1=main&level2=articles>.

Надійшла до редколегії 20.03 2015 р.