

Главная Лауреаты 1946 Герман Гессе С. Аверинцев. Путь Германа Гессе. Предисловие к изданию избранной прозы [«Худож. Лит.», 1977]

- [Главная](#)
- [Лауреаты](#)
- [Библиотека](#)
- [Рецензии](#)
- [О премии](#)
- [Фотографии](#)
- [Форум](#)
- [Ссылки](#)
- [Об этом сайте](#)
- [Электронные книги](#)

текст для поиска

Поиск

Добавить в закладки

- Последняя новость
- [О. Щербинина. Петербург Иосифа Бродского. О неназывании по имени \[«Нева», №5, 2007\]](#)

Случайная фотография



[Александр Солженицын](#)

Окажите помощь проекту
Наши реквизиты WEB-Money
R984085518864

С. Аверинцев.
Путь Германа Гессе.
Предисловие к изданию избранной прозы [«Худож. Лит.», 1977]



01.05.2007 г.



Писательская судьба Германа Гессе (1877—1962) необычна. Она была необычной при его жизни

и осталась необычной после его смерти.

В самом деле, каким его видели поколения читателей?

Сначала все было просто. После того, как в 1904 году вышел роман двадцатилетнего автора «Петер Каменцинд», около пятнадцати лет не предвиделось причин сомневаться, кто такой Гессе: симпатичный и высокоодаренный, но

Предложение

Orsio b721+ (9600p),
заказать
[Подробная информация об устройстве](#)



ФИО

Email

Телефоны, Skype, ICQ

Город, адрес, комментарии

Отправить заказ

Обсуждается на форуме
[Re: Нобель-2007](#) от [алик вит](#) Вчера в 18:10:43
[Re: 1951 Пер Лагерквист - Карлик](#) от [SiR](#) 15 11 2008, 09:05:20
[Re: 1951 Пер](#)

Z839791594880

ограниченный эпигон романтизма и натурализма, неторопливый изобразитель провинциального быта в душевных переживаниях самоуглубленного мечтателя, который ведет с этим бытом свою тяжбу и все-таки мыслим лишь на его основе. Что называется, «Heimatchichtung», старонемецкий провинциализм как тема и одновременно как способ подходить к теме. Казалось, вот так он и будет из десятилетия в десятилетие писать роман за романом — может быть, все лучше, все тоньше, но едва ли по-иному...

Однако уже в 1914 году нашлись глаза, которые увидели другое. Известный писатель и публицист левого направления Курт Тухольский писал тогда о его новом романе: «Если бы на титульном листе не стояло имя Гессе, мы не знали бы, что книгу написал он. Это уже не наш дорогой, почтенный старый Гессе; это кто-то иной. Куколка лежит в коконе, и никто не скажет наперед, какой окажется бабочка». Со временем стало ясно для всех: прежний писатель словно умер, и родился другой, поначалу неопытный, почти косноязычный. Книга «Демьян» (1919) — смутное

[Ладерквист - Карлик](#)

от [son_kite](#) 15 11 2008, 01:16:18

Re: Любимое

стихотворение от [son_kite](#) 14 11 2008, 04:37:21

Re: Изменения на сайте от [Васек](#) 13 11 2008, 10:21:08

Re: лауреаты за полвека от

[bibliographer](#) 06 11 2008, 17:51:30

Пользователи на форуме 15 Гостей, 0

Пользователей

Статистика

Статей: **391**

Произведений: **500**

Фотографий: **834**

Рассылка

[Рассылка noblit.ru](#)

через [Subscribe.Ru](#):

(hidden) (hidden)

ваш e-mail

подписаться

(hidden)

через [MailList.Ru](#):

(hidden)

ваш e-mail

(hidden) (hidden)

подписаться

Через [Mail.Ru](#):

(hidden) (hidden)

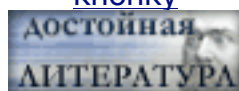
(hidden)

ваш e-mail

подписаться

(hidden)

[Мы будем очень Вам признательны, если Вы разместите у себя нашу кнопку](#)



и страстное свидетельство о становлении нового типа человека — недаром вышла под псевдонимом, недаром была принята читателями за исповедь молодого гения, сумевшего выразить чувства своих сверстников, непонятные людям старшего поколения. Как странно было узнать, что эту поистине юношескую книгу написал сорокалетний, давно сложившийся романист! Прошло еще десять лет, и критик писал о нем: «Он на самом деле моложе, чем поколение тех, кому сейчас по двадцать лет». Бывший провинциальный идиллик Гессе становится чутким провозвестником и осмыслителем всеевропейского кризиса.

по RSS



Что думают о нем читатели в конце 30-х — начале 40-х годов? По правде говоря, у него почти не остается читателей. Еще до 1933 года поклонники его ранних романов в письмах к нему наперебой отрекаются от него и спешат сообщить ему, что он перестал быть «истинно немецким» писателем, поддался «неврастеническим» настроениям, «интернационализировался» и предал «священные сады германского идеализма, германской веры и

германской верности». В годы гитлеризма швейцарское гражданство обеспечило писателю личную безопасность, но контакт с немецким читателем был оборван. Нацистские критики то вежливо, то грубо отправляют его в небытие. Гессе пишет почти «ни для кого», почти «для себя». Философский роман «Игра в бисер» был издан в нейтральном Цюрихе в 1943 году и должен был казаться ненужным, как ювелирное чудо среди окопов. Его узнали и полюбили немногие; среди этих немногих был, в частности, Томас Манн.

Не прошло и трех лет, как все перевернулось. «Ненужная» книга оказывается нужнейшим духовным ориентиром для целых поколений, отыскивающих возврат к утерянным ценностям. Ее автор, удостоенный Гетевской премии города Франкфурта и затем Нобелевской премии, воспринимается как живой классик немецкой литературы. В конце 40-х годов имя Гессе — предмет почитания, более того, объект сентиментального культа, неизбежно создающего свои обесмысливающие штампы.

Гессе прославляют как
благостного и мудрого певца
«любви к человеку», «любви
к природе», «любви к богу».

Произошла смена
поколений, и все снова
перевернулось. Досадно
маячившая фигура
респектабельного классика
и моралиста стала
действовать
западпогерманским
критикам на нервы (самого
Гессе к этому времени уже
не было в живых). «Ведь
согласились же мы, —
замечает влиятельный
критик в 1972 году, через
десять лет после его
смерти, — что Гессе,
собственно, был ошибкой,
что хотя его много читали и
почитали, однако, по сути
дела, Нобелевская премия,
если иметь в виду не
политику, а литературу,
была для нас скорее
неприятностью.
Развлекательный
беллетрист, моралист,
учитель жизни — куда ни
шло! Но из «высокой»
литературы он сам
катапультировал себя,
потому что был уж чересчур
прост». Отметим иронию
судьбы: когда «Игра в
бисер» стала широко
известна, она
воспринималась скорее как
образец трудной и
загадочной
«интеллектуальной»

литературы, но критерии «высоколобости» так стремительно изменились, что Гессе был отброшен носком ботинка в яму для китча[1]. Отныне он «чересчур прост».

Все как будто решилось, властители дум западногерманской интеллектуальной молодежи пришли к ненарушаемому согласию: Гессе устарел, Гессе мертв, Гессе больше нет. Но все снова переворачивается — на этот раз вдали от Германии. Все привыкли думать, что Гессе — специфически немецкий или, по крайней мере, специфически европейский писатель; так он сам понимал свое место в литературе, так смотрели на него его друзья, а впрочем, и его недруги, корившие его за провинциальную отсталость. Правда, интерес к его творчеству заметен в Японии и в Индии; дорогая писателю Азия ответила любовью на любовь. Уже в 50-е годы появилось четыре (!) различных перевода «Игры в бисер» на японский язык. Но Америка! В год смерти писателя «Нью-Йорк таймс» отмечала, что романы Гессе для американского читателя «в целом недоступны». И вдруг колесо Фортуны сделало

поворот. Происходят события, которые, как всегда, любой критик без труда разъяснит задним числом, но которые в первый момент были неожиданными до оторопи: Гессе — самый «читаемый» европейский писатель в США! Американский книжный рынок поглощает миллионные тиражи его книг! Бытовая деталь: молодые бунтари в своих «коммунах» из рук в руки передают одну затрепанную, замусоленную, до дыр зачитанную книгу — это перевод «Сиддхарты», или «Степного волка», или той же «Игры в бисер». Пусть западногерманский литературно-критический ареопаг авторитетно постановил, что Гессе ничего не может сказать человеку индустриальной эпохи, — бесцеремонная молодежь самой индустриальной страны мира игнорирует этот приговор и тянется к «архаизаторским» сочинениям запоздалого романтика Гессе, как к слову своего современника и товарища. Такой сюрприз нельзя не найти примечательным. Разумеется, дело и на сей раз не обходится без изрядной дозы бессмыслицы. Новый культ Гессе куда крикливее

старого, он развивается в
атмосфере рекламного бума
и модной истерии.
Сообразительные
владельцы дают своим кафе

1. От немецкого Kitsch —
безвкусица, чтиво.

имена гессевских романов,
так что, например, жители
Нью-Йорка могут перекусить
в «Игре в бисер».
Сенсационный поп-ансамбль
называется «Степной волк»
и выступает в костюмах
персонажей этого романа.
Однако, судя по всему,
интерес американской
молодежи к Гессе включает
в себя и более серьезные
аспекты. У писателя учатся
не только мечтательной
интровертивности —
углублению в себя, —
основательно
вульгаризирующей в умах
среднего американца, но
прежде всего двум вещам:
ненависти к практицизму и
ненависти к насилию. В
годы борьбы против войны
во Вьетнаме Гессе был
хорошим союзником.

Что касается
западногерманских
критиков, они могли,
конечно, утешаться ссылкой
на дурной вкус
американского читателя.
Однако время от времени
тот или иной критик
оповещает публику, что

перечитал «Игру в бисер» или другой роман Гессе и наряду с архаизаторством, стилизаторством и просроченной романтикой, к своему изумлению, нашел в книге толк. Даже социологические представления Гессе были, оказывается, не столь уж бессмысленными! Колесо Фортуны продолжает вертеться, и никто не скажет, когда оно станет неподвижно. Сегодня, по прошествии столетия со дня рождения и через пятнадцать лет после смерти, Гессе продолжает вызывать безоговорочный восторг и столь же безоговорочное отрицание. Его имя остается спорным.

Еще раз оглянемся на отражения лица Гессе в чужих глазах. Тихий идиллик 900-х годов и неистовый отверженец буржуазного благополучия в период между двумя мировыми войнами; престарелый мудрец и учитель жизни, в котором иные поспешили увидеть духовного банкрота; старомодный мастер «хорошо темперированной» немецкой прозы и кумир длинноволосых юношей Америки, — как, спрашивается, собрать столь различные обличия в единый образ? Кто был этот

Гессе на самом деле? Какая судьба гнала его от одной метаморфозы к другой?

* * *

Герман Гессе родился 2 июля 1877 года в маленьком южногерманском городе Кальве. Это настоящий городок из сказки — с игрушечными старинными домами, с крутыми двускатными кровлями, со средневековым мостом, отражающимся в водах речки Нагольд.

Кальв лежит в Швабии — области Германии, особенно долго удерживавшей черты патриархального быта, обойденной политическим и экономическим развитием, но давшей миру таких дерзновенных мыслителей, как Кеплер, Гегель и Шеллинг, таких самоуглубленных и чистых поэтов, как Гёльдерлин и Мёрике.

Швабская история выработала особый тип человека — тихого упрямца, чудака и оригинала, погруженного в свои мысли, своеобразного и несговорчивого. Швабия пережила в XVIII веке расцвет пиетизма — мистического движения, причудливо сочетавшего культуру самоанализа,

оригинальные замыслы и прозрения, отголоски народного еретичества в духе Якоба Бёмв и протест против черствой лютеранской ортодоксии — с самой трагикомической сектантской узостью. Бенгель, Этингер, Цинцендорф, все эти глубокомысленные фантазеры, самобытные искатели истины, правдолюбцы и однодумцы — колоритные персонажи швабской старины, и писатель всю жизнь сохранял к ним верную любовь; сквозь его книги проходит воспоминание о них — от фигуры мудрого сапожника мастера Флайга из повести «Под колесом» до отдельных мотивов, появляющихся в «Игре в бисер» и господствующих в неоконченном «Четвертом жизнеописании Иозефа Кнехта».

Атмосфера родительского дома была под стать этим швабским традициям. И отец и мать Германа Гессе с юности избрали путь миссионеров, готовились к проповедническим трудам в Индии, по причине недостатка физической выносливости принуждены были вернуться в Европу, однако продолжали жить интересами миссии. Это были старомодные,

ограниченные, но чистые и
убежденные люди; их сын
мог со временем
разочароваться в их идеале,
но не в их преданности
идеалу, которую называл
самым важным
переживанием своего
детства, и потому
самоуверенный мир
буржуазного практицизма
всю жизнь оставался для
него непонятным и
нереальным. Детские годы
Германа Гессе прошли в
другом мире. «Это был мир
немецкой и протестантской
чеканки, — вспоминал он
впоследствии, — но
открытый для всемирных
контактов и перспектив, и
это был целый, единый в
себе, неповрежденный,
здоровый мир, мир без
провалов и призрачных
завес, гуманный и
христианский мир, в
котором лес и ручей, косуля
и лисица, сосед и тетки
составляли столь же
необходимую и
органическую часть, как
рождество и пасха, латынь и
греческий, как Гете, Матиас
Клаудиус и Эйхендорф».

Таков был мир, уютный, как
отчий дом, из которого
Гессе ушел, подобно
блудному сыну притчи, куда
силился вернуться и откуда
снова и снова уходил, пока
не стало совершенно ясно,
что этого потерянного рая

больше не существует.

Отрочество и юность будущего писателя были наполнены острой внутренней тревогой, принимавшей подчас судорожные, болезненные формы. Можно вспомнить слова Александра Блока о поколениях, переживших мужание накануне прихода XX века: «...в каждом отпрыске зреет и отлагается нечто новое и нечто более острое, ценою бесконечных потерь, личных трагедий, жизненных неудач, падений и т. д.; ценою, наконец, потери тех бесконечно высоких свойств, которые в свое время сияли, как лучшие алмазы в человеческой короне (как, например, свойства гуманные, добродетели, безупречная честность, высокая нравственность и проч.)». Подросток Герман Гессе утратил веру своих родителей и отвечал неистовым упрямством на кроткое упрямство, с которым они навязывали ему свои заповеди, восторженно мучился и горестно наслаждался своей непонятостью, своим одиночеством и «окаянством». (Заметим, что не только тогда, но и в зрелые годы, в пятидесятилетнем возрасте «ребра и беса», Гессе

курьезным образом
сохранил нечто от
представлений мальчика из
благочестивой семьи,—
представлений,
позволяющих человеку,
засидевшемуся в кабачке,
предпринявшему эскападу в
ресторан или танцевавшему
с незнакомой женщиной, не
без гордости ощутить себя
избранником Князя Тьмы;
читатель не раз почувствует
это даже в умном романе
«Степной волк»).

Навязчивые видения
убийства и самоубийства,
выплывающие в том же
«Степном волке», в книге
«Кризис» и особенно в
«Клейне и Вагнере»,
восходят к тем же годам.
Первая душевная буря
разразилась в старинных
стенах готического
аббатства Маульбронн, где
со времен Реформации
размещается
протестантская семинария,
видевшая среди своих
питомцев еще юного
Гёльдерлина (альбомы по
истории немецкого
искусства часто дают
фотографии
маульброннской
надкладезной капеллы, где
под стрельчатыми сводами,
возведенными в середине
XIV в., плещутся родниковые
струи, перетекая из одной
чаши в другую). Эстетически
притягательный образ
средневековой обители,

воспитанники которой среди
благородных старых камней
из поколения в поколение
занимаются
культивированием своего
духа, оказал неизгладимое
воздействие на фантазию
четырнадцатилетнего Гессе;
художественно
преобразованные
воспоминания о
Маульбронне можно
проследить вплоть до
поздних романов —
«Нарцисса и Гольдмунда» и
«Игры в бисер». Подросток
поначалу с увлечением
учился древнегреческому и
древнееврейскому,
выступал с декламациями,
музицировал, но оказался
непригодным к роли
послушного семинариста; в
один прекрасный день он
неожиданно для самого себя
бежал «в никуда», ночевал
морозной ночью в стогу
сена, как бездомный
бродяга, затем несколько
мучительных лет, к ужасу
родителей, обнаруживал
полную неспособность к
социальной адаптации,
навлекал на себя
подозрение в психической
неполноценности,
отказывался принять какой
бы то ни было готовый и
предначертанный
жизненный путь, нигде не
учился, хотя прилежно
занимался широким
литературным и
философским

самообразованием по собственному плану. Чтобы как-то зарабатывать на жизнь, он пошел в обучение на фабрику башенных часов, затем некоторое время практиковался в антикварной и книжной лавках в Тюбингене и Базеле. Между тем в печати появляются его статьи и рецензии, затем первые книги: сборник стихов «Романтические песни» (1899), сборник лирической прозы «Час после полуночи» (1899), «Посмертно изданные записи и стихотворения Германа Лаушера» (1901), «Стихотворения» (1902). Начиная с повести «Петер Каменцинд» (1904), Гессе становится постоянным автором знаменитого издательства С. Фишера, что само по себе означало успех. Вчерашний неприкаянный неудачник видит себя признанным, респектабельным, обеспеченным писателем. В том же 1904 году он женится и во исполнение давней руссоистско-толстовской мечты оставляет все города на свете ради деревни Гайенхофен на берегу Боденского озера. Поначалу он снимает крестьянский дом, затем — о, торжество вчерашнего бродяги! — строит свой дом. Свой дом, своя жизнь, им самим

определенная: немного
сельского труда и тихая
умственная работа. Один за
другим рождаются сыновья,
одна за другой выходят
книги, заранее ожидаемые
читателями. Кажется, что
между этим беспокойным
Германом Гессе и
действительностью
заключен мир. Надолго ли?

* * *

Период, предшествовавший
«Петеру Каменцинду»,
может рассматриваться как
предыстория творчества
Гессе. Писатель начинал под
знаком неоромантического
эстетизма «конца века». Его
первые этюды в стихах и в
прозе редко идут дальше
фиксации беглых
психологических состояний
и настроений индивида,
несколько но в меру
занятого собой. Только в
фиктивном дневнике
Германа Лаушера Гессе
подчас поднимается до
исповедальной
беспощадности
самоанализа, столь
характерной для его зрелых
произведений.

Что, однако, было
достигнуто писателем почти
сразу, так это безупречное
чувство прозаического
ритма, музыкальная
прозрачность синтаксиса,
ненавязчивость

аллитераций и ассонансов, естественное благородство «словесного жеста». Таковы неотчуждаемые черты прозы Гессе. В этой связи скажем наперед несколько слов об устойчивом отношении его поэзии к его прозе. Стихам Гессе предстояло становиться все лучше, так что наиболее совершенные стихи были им написаны в старости, но в существе своем его поэзия всегда жила силой его прозы, служа лишь более откровенному и очевидному выявлению и так присущих ей, прозе, свойств лиризма и ритмичности. У Гессе поэзия накоротке с прозой, как это обычно для писателей второй половины XIX века, например, для швейцарца Конрада Фердинанда Мейера, но совсем не характерно для поэтов XX века. Можно утверждать, что стихам Гессе недостает исключительно поэтической, мыслимой только в стихах «магии слова», недостает «безусловности», «абсолютности» в отношении к слову; это как бы все та же проза, только возведенная в новую степень своего высокого качества.

Повесть «Петер Каменцинд» — для раннего Гессе важный шаг вперед уже потому, что это повесть,

сюжетное произведение, герой которого переживает свою жизнь, а не только переходит от настроения к настроению. Гессе впервые усваивает эпическую энергию своих образцов (прежде всего Готфрида Келлера), он твердой рукой прочеркивает контур биографии крестьянского сына Каменцинда, проходящего от любовных терзаний юности к спокойствию зрелости, от разочарования в суете городов к возврату в сельскую тишину, от эгоцентризма к опыту сострадательной любви, наконец, от мечтаний к терпкому, скорбному и здоровому ощущению реальности. Биография эта имеет одну черту, в той или иной мере присущую биографиям всех позднейших героев Гессе (и чем дальше, тем больше): она похожа на притчу, что отнюдь не случайно. Начиная с «Петера Каменцинда», писатель переходит от эстетства и самоцельного самовыражения к морально-философским поискам и к морально-философской проповеди. Положим, Гессе со временем далеко уйдет от духа толстовства, проглядывающего в его первой повести; но все его последующее творчество

будет непосредственно,
явно, откровенно
ориентировано на вопрос о
«самом главном», о смысле
жизни (ибо изображение
бессмыслицы жизни в
«Степном волке» или в
книге «Кризис» — не что
иное, как попытка подойти к
проблеме «от противного», и
гессевский «иммориализм»
20-х годов — составная
часть его морализма).
Можно восхищаться
последовательностью, с
которой Гессе подчинял
свое вдохновение высоким
гуманистическим целям,
можно, пожалуй,
подсадовать на
нескромность его
проповедничества и
дилетантизм его
философствования, но
Гессе был таким, и никакая
сила на свете не могла бы
сделать его иным. В поздний
период творчества писатель
не раз готов был отчаяться в
своем литературном
мастерстве и пути, но он
никогда не отчаивался в
своей человеческой
обязанности — упорно, не
смущаясь неудачами, искать
утраченную целостность
духовной жизни и
рассказывать о результатах
поисков на пользу всем
ищущим. Чего в его
проповеди почти нет, так
это доктринерства, и
вопросы в ней преобладают
над готовыми ответами.

Следующая повесть Гессе — «Под колесом» (1906); это попытка рассчитаться с кошмаром юношеских лет — школьной системой кайзеровской Германии, попытка подойти к проблеме педагогики с позиций «адвоката личности», как назовет себя писатель много лет спустя. Герой повести — одаренный и хрупкий мальчик Ганс Гибенрат, который во исполнение воли своего отца, грубого и бессердечного филистера, вкладывает свою впечатлительную душу в пустую погоню за школьными успехами, в истерию экзаменов и призрачные триумфы хороших отметок, пока не надламывается от этой противоестественной жизни. Отец принужден забрать его из школы и отдать в подмастерья; выход из честолюбивой суеты и приобщение к народной жизни поначалу действуют на него благотворно, однако нервный надрыв, превращающий первое пробуждение эмоций влюбленности в безысходную катастрофу, и панический страх перед перспективой «отстать», «опуститься» и «угодить под колесо» зашли непоправимо далеко. То ли самоубийство,

то ли приступ физической слабости — автор оставляет это неясным — приводят к концу, и темная вода речки уносит хрупкое тело Ганса Гибенрата (герои Гессе обычно находят смерть в водной стихии, как Клейн, как Иозеф Кнехт). Если добавить, что школа, составляющая место действия повести, — Маульброннская семинария, то автобиографичность повести будет совсем очевидной. Конечно, ее нельзя преувеличивать: родители Гессе представляли полную противоположность Гибенрату-отцу, да и сам Гессе в юности был мало похож на кроткого и безответного Ганса (в повести есть еще один персонаж — бунтующий юный поэт, недаром несущий в своем имени «Герман Гейльнер» инициалы Германа Гессе). В этой связи заметим, что главный и самый реальный конфликт юности писателя — выпадение из круга домашней религиозности — никогда не становится в его рассказах, повестях и романах предметом непосредственного изображения: были вещи, которых он не мог касаться даже через десятки лет. Лучшее в повести — великолепные картины

народного быта и образцы
народной речи,
предвосхищающие
«Кнульпа». Ее слабость —
несколько сентиментальное
отношение к герою; в ее
атмосфере есть нечто от
умонастроения
«непонятого» юноши,
растравляющего себе
сердце мечтами о том, как
он умрет и как его тогда все
будут жалеть.

Налет сентиментальности не
чужд и роману «Гертруда»
(1910), отмеченному
влиянием прозы Штифтера
и других элегических
новеллистов XIX века (не
без воздействия Тургенева).
В центре романа стоит образ
композитора Куна,
сосредоточенного
меланхолика, чья
физическая ущербность
лишь подчеркивает и делает
наглядной дистанцию между
ним и миром. С грустным
раздумьем подводит он итог
своей жизни, предстающей
перед ним как цепь отказов
от счастья и равноправного
места среди людей. Еще
отчетливее, чем в повести
«Под колесом», выявляется
прием, характерный для
всего творчества Гессе:
набор автопортретных черт
распределен между парой
контрастирующих
персонажей, так что
духовный автопортрет
писателя получает

реализацию именно в диалектике их контраста, спора, противостояния. Рядом с Куном поставлен певец Муот — дерзкий, чувственный, страстный человек, умеющий добиться своего, но неизлечимо отравленный внутренней тревогой. Куна и Муота объединяет главное: оба они — люди искусства, как их представляет себе романтическое мышление, то есть глубоко одинокие люди. Именно их одиночество делает их пригодными для перенесения на них конфликтов и проблем самого автора. Если Куну Гессе доверяет свою самоуглубленность, свою тягу к аскезе, свою надежду на прояснение жизненного трагизма усилием духа, дающим силу слабому, то Муот воплощает также присущее Гессе начало бунтарства, бурного внутреннего разлада. От каждого из них путь ведет к длинному ряду персонажей из более поздних книг: от Куна — к Сиддхарте, Нарциссу, Иозефу Кнехту, от Муота — к Гарри Галлеру, Гольдмунду, Плинио Дезиньори.

В начале 10-х годов Гессе переживает первые приступы разочарования в своей жизни, в

гайенхофенской идиллии, в попытках заключить перемирие с общественными нормами, в семье и писательстве. Ему кажется, что он изменил своей судьбе бродяги и странника, построив дом, основав семью, скрывая от самого себя бездны и провалы, но также особые возможности гармонии, присущие именно его жизни — только ей и никакой другой. «Блажен обладающий и оседлый, блажен верный, блажен добродетельный! — писал он тогда. — Я могу его любить, могу его почитать, могу ему завидовать. Но я погубил полжизни на усилия подражать его добродетели. Я тщился быть тем, что я не есмь». Внутренняя тревога гонит Гессе, убежденного домоседа и провинциала, чрезвычайно неохотно покидавшего родные швабско-швейцарские края, в далекое путешествие (1911 г.): его глаза видят пальмы Цейлона, девственные леса Суматры, суету малайских городов, его впечатлительное воображение запасается на всю жизнь картинами восточной природы, жизни и духовности, но владеющее им беспокойство не избыто. Сомнения Гессе в праве художника на семейное счастье и домашнее благополучие выразились в

его последнем довоенном романе («Росхальде», 1914). Затем личные горести и неурядицы оказались решительно отодвинуты на задний план, хотя и обострены, как бы подтверждены в своем зловещем смысле великой бедой народов — мировой войной.

Снова повторилось в стократно усиленном виде переживание отрочества и юности писателя: целый мир, уютный, любимый и почитаемый мир европейской цивилизации, традиционной морали, никем не оспариваемого идеала человечества и столь же бесспорного культа отечества, — весь этот мир оказался иллюзорным. Довоенный уют был мертв, Европа дичала. Уважаемые профессора, литераторы, пасторы Германии встретили войну с восторгом, как желанное обновление. Такие писатели, как Герхарт Гауптман, такие ученые, как Макс Планк, Эрнст Геккель, Вильгельм Оствальд, обратились к немецкому народу с «Заявлением 93-х», в котором утверждалось единство немецкой культуры и немецкого милитаризма. Даже Томас Манн на несколько лет поддался «хмелю судьбы».

И вот Гессе, аполитичный мечтатель Гессе, оказывается один против всех, поначалу даже не замечая, что это произошло. 3 ноября 1914 года в газете «Нойе цюрхер цайтунг» появилась статья Гессе «О друзья, довольно этих звуков!» (заглавие — цитата, оно повторяет возглас, которым предварен финал Девятой симфонии Бетховена). Позиция, выраженная в этой статье, характерна для индивидуалистического гуманизма Гессе. Скорбя о войне, писатель протестует, собственно, не против войны, как таковой; против чего он протестует, и притом с редкой ясностью и чистотой нравственной эмоции, так это против лжи, сопутствующей войне. Ложь вызывает у него искреннее, непосредственное, импульсивное недоумение. Что, собственно, случилось? Разве вчера еще все не были согласны, что культура и этика независимы от злобы дня, что истина высоко поднята над раздорами и союзами государств, что «люди духа» служат сверхнациональному, всеевропейскому и всемирному делу? Гессе обращается не к политикам и генералам, но и не к массам, не к человеку с

улицы, он обращается к профессиональным служителям культуры, обвиняя их в отступничестве, требуя неумолимой верности идеалу духовной свободы. Как они смеют поддаваться всеобщему гипнозу, ставить свою мысль в зависимость от политической конъюнктуры, отрекаться от заветов Гете и Гердера? Статью можно назвать наивной, она и впрямь наивна, но в ее наивности ее сила, прямота поставленного в ней вопроса: не готова ли немецкая культура изменить самой себе? Этот вопрос был задан почти за двадцать лет до прихода Гитлера к власти... Выступление Гессе привлекло, между прочим, сочувственное внимание Ромена Роллана и дало толчок к сближению обоих писателей, окончившемуся их многолетней дружбой. Еще одна статья, продолжавшая линию первой, навлекла на Гессе разнузданную травлю «патриотических кругов». Анонимный памфлет, перепечатанный в продолжение 1915 года двадцатью (!) немецкими газетами, именовал его «Рыцарем печального образа», «отщепенцем без отечества», «предателем

народа и народности».
«Старые друзья оповещали меня, — вспоминал Гессе впоследствии, — что они вскормили у своего сердца змею и что сердце это впредь бьется для кайзера и для нашей державы, но не для такого выродка, как я. Ругательные письма от неизвестных лиц поступали во множестве, и книготорговцы ставили меня в известность, что автор, имеющий столь предосудительные взгляды, для них не существует» («Краткое жизнеописание»).

Гессе не был ни трибуном, ни левым политиком, он был замкнутым, старомодным человеком, привыкшим к традиционной лояльности, к респектабельной тишине вокруг своего имени, и газетные нападки означали для него необходимость мучительной ломки жизненных навыков. Между тем кольцо одиночества вокруг него смыкалось: в 1916 году умер его отец, в 1918 году сошла с ума его жена. Работа по организации снабжения военнопленных книгами, которую писатель вел в нейтральной Швейцарии, истощила его силы. Во время тяжелого нервного расстройства он впервые обратился к помощи психоанализа, что дало ему впечатления, далеко

уводившие от
идиллического
консерватизма довоенных
лет.

Жизнь была копчена, жизнь
надо было начинать заново.
Но перед этим надо было
подвести итоги. Цикл
рассказов о Кнульпе — это
итог истекшего периода
творчества Гессе.
Символично, что он
появился во время войны, в
1915 году. Его герой —
бродяга, непутевый
странник, овеянный
меланхолической поэзией
шубертовского «Зимнего
пути» и мягким юмором
старых народных песен,
человек без дома и крова,
без семьи и дела,
сохраняющий в мире
взрослых секрет вечного
детства, «детского
сумасбродства и детского
смеха», упрямо
отказывающийся занять
свое место в благоразумном
мире расчетливых хозяев.
Замерзая в пути под
хлопьями снегопада, он
видит всю свою жизнь как
на ладони, ощущает ее
оправданной, а себя —
прощенным, утешенным и
свободным, беседует лицом
к лицу с богом, и это вовсе
не бог теологии, не бог
церкви, который требует
человека к ответу, это бог
сказки, бог детской
фантазии, детского

сновидения. Кнульп задремывает последним сном, как в теплой, уютной колыбели. Бездомный вернулся домой.

Внешний облик рассказов о Кнульпе характеризуется той старомодной, если угодно, простоватой, но скорее симпатичной непритязательностью, исключаяющей натуру и напряжение, которая так свойственна раннему творчеству Гессе и которую почти невозможно отыскать в поздних его вещах. Однако внутренняя установка этих рассказов обнаруживает некую сложность, даже раздвоенность, состоящую в том, что автор одновременно как бы движется по направлению к своему герою, соединяя и даже отождествляя себя с ним в акте определенного жизненного выбора, но одновременно расстается и навсегда прощается с ним. За самоотождествлением стоит окончательный отказ от благодушно-тяжеловесной «бюргерской» стабильности, от дома и уюта, от принятия всерьез всякого рода однозначных прописей и приход к решимости бродяги принять свое отщепенство просто и без жалоб. Самоотождествление это заходит у Гессе довольно

далеко: в одном из
лирических стихотворений
этого же времени он
обращается к Кнульпу, как к
своему товарищу и
двойнику, мечтая о том, как
они уснут, взявшись за руки
и глядя на месяц,
усмехающийся им, как их
могильные кресты будут
стоять рядом при дороге,
под дождями и снегами... Но
Гессе и уходит от Кнульпа,
который видим читателю
уже сквозь «магическую
даль». Среди героев Гессе
Кнульп — последний, кто
еще сохранил народную
скромность и веселость,
даже нечто от
патриархального смирения,
и запас простодушной
чистоты, не растраченный в
самых беспутных
странствиях. Персонаж
одного из рассказов Бунина
говорит о себе, что у него
«душа не нонешнего века»;
это мог бы сказать про свою
душу и Кнульп. Другой
гессевский бродяга,
Гольдмунд, будет совершать
свой путь среди внешней
обстановки средневековья,
но это не он, а
простодушный Кнульп не
порвал еще связь с
тысячелетней традицией
странников и вагантов,
веселых нищих и бродячих
скрипачей. Судьба
писателя, однако, влекла
его к изображению
психологии интеллигента XX

века, куда менее целомудренной, куда более патетичной и разорванной, чем душа Кнульпа, и бывшее простосердечие, ставшее духовным анахронизмом, должно было отойти для него самого и его читателей в область утешительных воспоминаний. Писатель не выбирает своих тем — темы выбирают его, подчас против его воли; Гессе никогда не чувствовала этого так отчетливо, как в смутный, переломный момент, когда Европа подошла к концу мировой войны, а он — к своему сорокалетию. Старая поговорка, на которую он с удовольствием ссылался, утверждает, что шваб набирается ума к сорока. Набраться ума в данном случае означало — родиться заново.

Опытный, известный поэт и романист превращается в новичка. В 1919 году выходит в свет его книга, и она словно бы и не принадлежит прежнему Гессе, что выражено чисто внешне отсутствием его имени на титульном листе. Книга обращается не к прежним читателям Гессе, не к его ровесникам, но через их голову — к молодежи; писатель говорит с юношами, прошедшими фронтовой ад, не в тоне

старшего, он ощущает себя их товарищем, болеет их болезнями, пьянеет их безумием, надеется их надеждами. Книга кровно связана с кризисной ситуацией, возникшей после неслыханной войны, после падения кайзеровского режима и краха старой Германии. Ей присуща напряженная, даже взвинченная, экстагическая, если угодно, и впрямь юношеская интонация: в ней много неподдельной страсти и очень мало зрелости, мало опытности и уравновешенности. Эта книга — роман «Демиян», появившийся под псевдонимом «Эмил Синклер» (для Гессе это имя было связано со святой для него памятью Гёльдерлина, самым верным другом которого был бунтарь Исаак Синклер). 6 июня 1919 года Т. Манн писал в одном письме: «У меня недавно было сильное впечатление литературного свойства — «Демиян, История одной молодости» Эмиля Синклера... Я был весьма потрясен и пытаюсь узнать что-нибудь об авторе, его возрасте и т. д. Если у Вас есть время, прочитайте роман! По-моему, это что-то совершенно необычайное...»

Роман действительно «необычаен». Говорить о

нем очень трудно. Чисто литературно его едва ли можно назвать удачей: слог высокопарен, синтаксис нервозно-патетичен, восклицательным знакам отведена слишком большая роль, образы расплывчаты и абстрактны, характеры напоминают скорее персонажей сновидения, чем реальных людей из плоти и крови. Литература в романе до конца подчинена философии и поставлена ей на службу, но развиваемая в романе философия не приходит ни к каким осязаемым результатам, ни к каким ясным выводам; мало того, ни в одном произведении Гессе не содержится столько сомнительных, опасно двусмысленных или прямо абсурдных суждений. Чего стоит место, где таинственный сверхчеловек Демиан уговаривает Синклера не останавливаться перед убийством во имя самоосвобождения своевольной личности, или развиваемые Синклером и Писториусом фантазии в духе древних гностиков о «боге, который одновременно и бог и дьявол»! И все же книга, недаром взволновавшая опытного и чуть пресыщенного Т. Манна, — значительная книга. Она

значительна своей яростной
искренностью, своей
пронзительной,
безудержной
откровенностью, своим
трагическим напряжением.
Ее тон задан словами,
предпосланными ей вместо
эпиграфа: «Я ведь не хотел
ничего другого, кроме как
воплотить то, что само
рвалось из меня. Почему же
это оказалось так трудно?»
И чуть ниже, во введении:
«Моя история не
утешительная, она не
сладостна и не гармонична,
какими бывают
вымышленные истории, она
отдает бессмыслицей и
смутой, безумием и
сновидением, как жизнь
всех людей, которые не
хотят больше обманывать
себя...» «Демиян» был
необходимой ступенью на
пути Гессе от пристойного
эпигонства к современной
проблематике. Без
«Демияна» не было бы ни
темных глубин «Степного
волка», ни светлых и
прозрачных глубин «Игры в
бисер».

Писатель жил теперь совсем
другой жизнью. Вместо
прежних друзей —
воинственно-старомодных
писателей и националистов
провинциальной складки
вроде Эмиля Штрауса и
Людвига Финка — у него
появляются новые друзья,

которые еще недавно удивили бы его самого. Один из его ближайших друзей — неистовый Гуго Балль, соединявший в себе яростного противника войны, дадаиста, с истовой серьезностью дразнившего буржуазную публику, и убежденного, но не вполне ортодоксального католика. (В 1927 г., в год смерти Балля, вышла написанная им книга о Гессе.)

Фантазер-психоаналитик Иозеф Ланг, ученик Карла Густава Юнга (изображенный в «Демияне» под именем Писториуса и в «Паломничестве в Страну Востока» под именем Лонгуса), совершает вместе с Гессе странствия по темным областям подсознания. В 1921 году Гессе становится на некоторое время пациентом самого Юнга, основателя целого направления в психоанализе, которое взяло у Фрейда оценку роли бессознательного, но отвергло фрейдовское сведение бессознательного к сексуальному.

Тень Юнга не раз ложится на книги Гессе, начиная с «Демияна». Писателю многое импонировало в психоанализе (например, призыв к беспощадно-пристальному всматриванию

вовнутрь себя) и специально у Юнга (например, представление о душевной жизни как пульсации взаимодействующих противоположностей или о древних мифологических символах как вечных духовных реальностях). Но Гессе и спорил с Юнгом. В письме к Юнгу от декабря 1934 года он протестует против юнговского отрицания «сублимации» (одухотворения инстинктов), которая была для психолога ложным идеалом, ориентирующим индивида на превратную реализацию своих пожеланий. В глазах же Гессе понятие сублимации несравненно шире фрейдовской проблематики и содержит в себе весь аскетический пафос культуры, творческой самодисциплины: без аскезы, без «возгонки» природы и ее претворения в духовность была бы немыслима, например, музыка Баха, и если психоаналитик берется вернуть художника к его непреобразованной стихийности, «я предпочел бы, чтобы не было никакого психоанализа, а взамен мы имели Баха». И все же занятия психоанализом сохраняли для Гессе свое значение — почти символическое значение порога, через который

необходимо переступить,
чтобы отрезать от себя свое
старошвабское прошлое.
Провинциальный уют
сменен воздухом мировой
литературы.

Рассказы «Клейн и Вагнер»
и «Последнее лето
Клингзора» (1920)
продолжают линию
«Демияна». «Клейн и
Вагнер» — повествование о
человеке, который ради
того, чтобы стать как все,
чтобы протиснуться в
тесные рамки
филистерского
существования и прожить
жизнь безупречного
чиновника, отсекает свои
преступные возможности, но
также и свои духовные
порывы, обрубил себя и
снизу и сверху, почему и
стал поистине «Клейном»
(по-немецки «маленьким»)
Его приводит в ярость
преступление какого-то
школьного учителя Вагнера,
который без видимых
причин убил своих близких и
после покончил с собой;
Клейн прямо-таки трясется,
проклиная этого злодея, ибо
чувствует его в самом себе.
Но Вагнер — это
одновременно и композитор,
чья музыка дарила Клейну в
юности романтические
восторги. Бредовая
фантазия Клейна соединяет
обоих Вагнеров в единый
образ, символизирующий

все нереализованные
возможности Клейна, все
жуткое или высокое, чем он
мог бы стать и не стал.
Насилие над душой мстит за
себя безумием. Забытое
внезапно возвращается к
жизни, но нелепо,
искаженно, становится под
знак бессмыслицы. С
казенными деньгами и
фальшивым паспортом
(почти ритуальный жест
самоосквернения) Клейн
бежит в Италию, бесцельно
странствует, переживает
беспричинные восторги и
беспричинные ужасы, затем
заболевает страхом, что в
темном приступе убьет
сошедшуюся с ним женщину,
и спешит убить себя, чтобы
не убить никого другого.

Этот рассказ хочется
назвать пророческим: разве
история гитлеризма — не
история миллионов
Клейнов, в желании
возместить недостаток
праздничности среди
филистерской обыденщины
польстившихся на
мерзостный «праздник»
безумия и преступления?
Только у них не было чуткой
совести героя Гессе,
который все же сумел в
последнюю минуту
предпочсть свою гибель
чужой. За это писатель
дарит ему предсмертное
просветление. Плавно
клонясь с края лодки в воды

озера, чтобы навсегда в них кануть, Клейн за несколько секунд успевает перечувствовать экстатическое восстановление цельности мира, которое указывает читателю возможность победы над бессмыслицей (и постольку соответствует теме «бессмертных» в «Степном волке»). Легко усмотреть, что победа эта есть специфически художественная победа: Клейн видит мировую цельность не так, как ее увидел бы человек действия или, скажем, человек строгой философской мысли, но так, как ее дано видеть художнику. Поэтому «Клейн и Вагнер» получает продолжение в «Последнем лете Клингзора», герой которого — снедаемый предчувствием смерти, опьяненный обостренным предсмертным ощущением жизни, воспринимающий свое творчество как пир во время чумы, живописец с чертами личности Ван Гога: в нем предсмертный восторг Клейна становится деянием, поступком, работой. Проза «Последнего лета Клингзора» в наибольшей степени приближается к нервному, гиперболическому стилю экспрессионистов.

Повесть «Сиддхарта» (1922) написана куда более ровно,

стройно —
«темперированно». Это
предварительная попытка
достичь проясненной
гармонии, мудрого
равновесия, изобразить
просветление не как
мгновенный экстаз на
границе смерти, но как
норму для жизни. В
индийской легенде.
Сиддхарта — имя Будды:
Гессе превращает носителя
этого имени в двойника и
современника Будды,
который даже встречается
на своем пути с Буддой и
восхищается подлинностью
его духовного облика,
однако отказывается
принять буддизм как
готовое учение, как догму,
отделенную от личности
своего создателя. После
многих скитаний и
разочарований Сиддхарта
обретает душевный мир в
скромном, неприметном
служении людям и в
созерцании всеединства
природы. Мировые голоса,
как шумы и всплески
великой реки, сливаются
для него наконец в
стройную полифонию,
слагаются в священное
слово «ом» — символ
целокупности. «Смотреть
сквозь мир, истолковывать
мир, презирать мир — пусть
занимаются этим великие
мудрецы. Я же ищу одного:
иметь силу любить мир, не
презирать его, не питать

ненависти ни к нему, ни к себе, но смотреть и на него, и на себя, и на все сущее с любовью, с восхищением, с благоговением». Таков итог жизни Сиддхарты, и он близок к идеалу «благоговения перед жизнью», о котором говорил ровесник Гессе — Альберт Швейцер. Среди тревожного, обильного диссонансами творчества Гессе 20-х годов только «Сиддхарта» выглядит как предвестие той старческой мудрости, которая косым закатным лучом осветит писателя в последующие десятилетия. «Беспокойство, — писал о «Сиддхарте» Стефан Цвейг, — приходит здесь к некоему затишью; здесь словно достигнута ступень, с которой можно оглядеть весь мир. И все же чувствуется: это еще не последняя ступень».

После неистовых экстазов Клейна и Клингзора, после тихих экстазов Сиддхарты наступил час для анализа, для трезвой иронии. Проблемы остаются прежними: утрата жизненной цельности и тоска по ее обретению, одиночество «духовного» человека в мире филистеров, правота и неправота романтика-индивидуалиста, борьба

между невозможностью
принять наличное общество
и потребностью любить
людей такими, каковы они
есть. Но писатель ощутил
потребность взглянуть на
эти проблемы более
холодным, рассудительным,
объективным взглядом
пристально-отрешенного
наблюдателя, без малейшей
экзальтации. Стиль
освобождается от
гипнотизирующей
утрированности ритма.
Главный предмет описания
— сам Гессе в прозаической
ситуации пациента на водах
в Бадене, в беглой смене
мыслей и настроений.
Призрачная обстановка
санатория, как бы
экспериментальные,
тепличные условия, которые
гонят в рост, а потому
доводят до крайней
наглядности как паразитизм
буржуа, так и отрешенность
мыслителя, играют здесь
примерно ту же роль, что и в
романе Томаса Манна
«Волшебная гора»,
возникшем, кстати сказать,
к 1924 году, то есть
одновременно с новой
книгой Гессе. Писатель счел
поначалу свое новое
произведение слишком
личным и напечатал его
приватным изданием для
узкого круга друзей под
заглавием «Psychologia
Balnearia, или Умствования
баденского курортника»

(1924); через год, однако, книга была опубликована под заглавием «Курортник» (1925). Реалии санаторного быта — отнюдь не единственное, что соединяет ее с творчеством Томаса Манна; куда важнее намеренно охлажденная «температура» интонации, сдержанный тон, иронический взгляд на себя самого, чуждый раннему Гессе. Недаром Манн причислял эту книгу к тем сочинениям Гессе, которые он читает и воспринимает без малейшего ощущения дистанции, словно свои собственные. Вечный юноша, написавший «Дамиана» в тон поколению на двадцать лет его моложе, впервые «взрослеет». На место безапелляционно формулируемых и риторически провозглашаемых заповедей, которые стояли в центре «Дамиана», становится диалектическое учение о жизни как пульсирующем колебании между двумя полюсами, взаимно оспаривающими, но и взаимно утверждающими друг друга. Эти полюса можно обозначить как «дух» и «жизнь», или как «поэзию бытия» и «прозу бытия», или как «серьезность» и «юмор». Абсолютизированный «дух», который берется обойтись

без «жизни», — уродство;
абсолютизированная
«жизнь», которая презирает
«дух», — мерзость.
Серьезность выносима
только в присутствии
юмора, но юмор получает
права на суждение только
от серьезности. Поэту не
стоит презирать прозу
жизни; лучше, если он
обратит подступающее к
горлу презрение на самого
себя и перестанет
принимать себя не в меру
всерьез, сохраняя, однако,
безнадежную и упрямую
верность живущему в нем
поэтическому началу (не так
ли Дон-Кихот, сбитый на
землю пошлым бакалавром
Карраско, признал себя
побежденным, но отказался
отречься от своей
Дульсинеи?). Заранее
накладывая зарок на все
готовые и однозначные
решения, Гессе мечтает о
том, чтобы принцип
«биполярности» стал в его
будущих книгах не только
регулятором содержания, но
и фактором самой формы,
чтобы в построении каждой
главы и каждой фразы
выражал себя контрапункт
пересекающихся и
расходящихся мелодических
линий, взаимоупор и
взаимопереход
противоположностей. Эта
программа будет и впрямь
реализована в «Степном
волке», в «Паломничестве в

Страну Востока», в «Игре в бисер».

Конечно, принципиальная установка на двузначность, на колеблющуюся открытость каждого высказывания сама может быть оценена двояко: ее символ — магнит о двух полюсах — это поистине палка о двух концах. Есть же случаи, когда от человека требуется, чтобы он сказал либо «да», либо «нет», а все, что сверх этого, «от лукавого»! Положим, перед лицом одной, но самой главной проблемы, на которой испытывались немцы его поколения, Гессе нашел в себе силы для полной недвусмысленности: духу войны и национальной злобы, стадному преклонению перед силой, технократически-полицейским попыткам превратить человека в предмет манипулирования и прежде всего гитлеризму он ответил простым и ясным «нет», из которого никакая лжедиалектика не может сделать «да». Однако в других случаях на него можно бы и посетовать за тонкую уклончивость, за растворение окончательного выбора в полифонии противоборствующих голосов, за готовность навсегда остаться человеком с двоящимися

мыслями. И все же в
принципе биполярности
было для Гессе много
здорового и
освобождающего. Мы видим
в панораме его курортных
замет, как человек
стремится выйти из круга
своего эгоцентризма, поняв,
что этот круг — порочный
круг отчаяния, как
романтик, не переставая
быть романтиком, стремится
дополнить свой
патетический вызов миру
примирительным юмором.
Деревянной
самотождественности
понятий, равно характерной
для той старины, которая
всего лишь пережиток, и
для той новизны, которая
всего лишь мода,
противопоставлена
подвижная диалектическая
точка зрения на вещи.

Средний период творчества
Гессе приходит к своей
кульминации в романе
«Степной волк» (1927).
Беспокойная атмосфера
послевоенных годов,
падение курса
респектабельности,
последовавшее за падением
валютных курсов, разгул
блуда и спекуляции,
безумство джазовой
лихорадки, тоска в душе
сына старой Европы,
выпавшего из системы
бюргерских моральных норм
и взыскующего иной

духовной опоры, попытки
лечить внутренний раскол
личности то музыкой
Моцарта, то психоанализом
Юнга, наконец, жестокое
одинокое независимого
ума в мире образованных
мещан, которые, по сути
дела, уже готовы к роли
столпов грядущего
гитлеровского режима, —
все это вошло в
многосложную, но
связанную железной
сквозной логикой
полифоническую
конструкцию романа.

Как известно, Бернард Шоу
делил свои пьесы на
«приятные» и
«неприятные». Если бы
Гессе подверг аналогичному
разделению свои романы,
«Степной волк» занял бы
первое место среди
«неприятных». Читатель
Гессе, любящий тихую
элегантность его ранней
прозы или строгую духовную
красоту «Игры в бисер»,
может пережить настоящий
шок от прорывов
трагического цинизма, от
карнавальной пестроты
образов и кричащей
резкости красок, от
пугающей безудержности
сатирического гротеска.
Тогда, полвека назад, все
это должно было
восприниматься гораздо
резче, чем сегодня. Старые
ценители «Петера

Каменцинда» должны были спрашивать друг друга: «Как, неужели это наш Гессе?» — «Увы, он самый». Роман рассчитан на шоковое воздействие. Неутешительного в нем предостаточно, и едва ли не горше всего — двоящийся смысл его центральных образов и символов. Сомнительная Термина, несущая маску распутства и вульгарности, оказывается путеводительницей души Галлера, его музой, его благой Беатриче. Легкомысленный джазист Пабло таинственно тождествен Моцарту. Богемная легкость нравов воспринимается как отблеск вечного смеха «Бессмертных».

Читатель дочитывает книгу до конца, закрывает ее в задумчивости или сердито хлопывает, но так и не знает, что же он в итоге должен обо всем этом думать. Что такое «магический театр» — духовное пространство свободы и той музыки, которая врачует болящий дух, или глумливый праздник безумия? И что сказать о символе Волка, определившего заглавие книги? Конечно, его смысл имеет высокую и благородную сторону: Волк — это воля, Волк — это

неукротимость и неукротимость, это не ручной пес, виляющий хвостом и кусающий чужака по указке хозяина. Он и не из тех волков, которые бегают в стае и воют в унисон со стаей. Как противоположность типу конформиста, Степной волк не шутя годится в идеалы. «Мы были с волками, которых нам следовало бы разорвать на части, — говорил о годах фашизма либеральный немецкий писатель Рудольф Хагельштанге. — Для всех нас было бы лучше, если бы мы были со Степным волком». Но, с другой стороны, чернота эсэсовских униформ — это такой фон, на котором что угодно может показаться светлым. Что ни говори, а Волк — хищник, и куда девать темное безумие, гипохондрическую ярость Галлера, его маниакальное желание пролить кровь любимой? Конечно, Волк — это еще не весь Гарри Галлер (чьи инициалы не зря совпадают с инициалами Германа Гессе); однако именно совмещение в одной душе Волка и бюргера-идеалиста не только трагикомично, но и приводит на грань раздвоения личности.

«Степной волк»: здесь оба

слова двузначны, излучают свет и тьму одновременно. Для русского человека степь — родная, и само слово «степь», звучащее в народных песнях, привычно с детства. Иное восприятие у швабского уроженца, выросшего в краю опрятных, прибранных, игрушечных бюргерских городишек, красующихся между горами и горками. Для него слово «степь» — экзотика, а сам образ степи — символ чужого, пустого простора, «тьмы внешней», грозно подступающей к обжитому миру. Степной волк — это как бы волк в квадрате: волк — степной, ибо ведь и степь — волчья. Для Гессе ширь степи ассоциировалась и с Карамазовыми, на которых он еще в 1921 году указал как на прообраз будущего для европейского бюргера. «Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил», — говорит у Достоевского Митя Карамазов. Эти слова можно повторить, имея в виду душу Гарри Галлера, душу романтика, вступившего в последнюю, заключительную стадию истории романтизма. Как бы то ни было, Гессе увещевал читателя помнить, что «над Степным волком и его сомнительной жизнью возвышается иной, высший, непреходящий мир», что

«история Степного волка рисует недуг, но не такой, который ведет к смерти, не конец, а обратное этому — выздоровление». На собственно эстетическом уровне, который представлялся Гессе символом и отражением морально-жизненного, роман вовсе не являет собой хаоса: он построен, по выражению самого писателя, «как fuga». Образ распада отнюдь не приводит к распаду образа.

Когда Гессе воспроизвел центральный конфликт «Степного волка» на фоне стройных средневековых декораций, при гармонизирующем участии подчеркнута симметричной структуры, возник новый роман — «Нарцисс и Гольдмунд» (1930). Каждому свое — Нарцисс должен, как предтеча касталийских аскетов из «Игры в бисер», в монашеском уединении дистиллировать свои мысли, добываясь их кристаллической проясненности, но тот же долг, тот же закон ведет Гольдмунда через «волчью» жизнь бродяги и блудника, через вину и беду к художественному познанию цельности мира: оба совершенно правы, оба идут своим путем, и каждый из антагонистов обосновывает

и оправдывает свою
противоположность.
Нарцисс сам посылает
Гольдмунда из монастыря в
широкий мир, а Гольдмунд
«из глубины» своих страстей
лучше всех видит духовную
красоту и чистоту Нарцисса.
Острота тревожных
вопросов, составляющих
содержание «Степного
волка», здесь отчасти
притуплена. Сам Гессе
несколько разочаровался в
своем не в меру и не по
времени «красивом»
романе. «Немец читает
его, — жаловался он, —
находит его милым и
продолжает саботировать
республику, делать
сентиментальные
политические глупости,
жить своей прежней
лживой, недостойной,
непозволительной жизнью».

Вскоре сбылись худшие
предчувствия писателя,
побудившие его еще в 1912
году навсегда переселиться
в Швейцарию и в 1923-м
отказаться от немецкого
подданства:
«сентиментальные
политические глупости»
немецкого филистера
уготовали путь Гитлеру.
Гессе еще раз, как во время
первой мировой войны,
становится объектом
газетных нападок. «Он
предает немецкую
литературу современности

врагам Германии, —
объявляла пронацистская
«Нойе литератур». — В угоду
еврейству и большевикам от
культуры распространяет он
за границей ложные,
вредящие его родине
представления».

Во всей немецкой прессе
Исчезло имя Гессе, —
констатировал в 1937 году
швабский поэт Э. Блайх,
пославший Гессе шуточные
стишки вместо
запрещенного официального
поздравления с 60-летием.

Перед лицом темного
варварства, отнявшего у
писателя его родину, Гессе
собирает все свои духовные
силы ради выявления
смысла культуры, как он его
понимал. Так начинается
последний период
творчества Гессе, давший
самые зрелые и самые
светлые его произведения.
Жалоба непонятого
романтического юноши, так
часто звучавшая в его
книгах, навсегда умолкает.
Ее сменяет бодрость
классической музыки. «Будь
то грация менуэта у Генделя
или Куперена, или
сублимированная до
нежного жеста
чувственность, как у многих
итальянцев или у Моцарта,
или тихая, сосредоточенная
готовность к смерти, как у
Баха, — это неизменно некое

противление, некая
неустрасимость, некое
рыцарство, и во всем этом
отзвук сверхчеловеческого
смеха, бессмертной
ясности», — читаем мы в
«Игре в бисер». Так
оправдались слова «Моцарт
ждал меня», замыкающие
безумство «Степного
волка».

Вступление к этому
«моцартианскому» периоду
— повесть «Паломничество
в Страну Востока» (1932).
Уже в ней заметны
важнейшие особенности
позднего творчества Гессе.
Во-первых, это необычайная
прозрачность и
одухотворенность образной
системы, заставляющая
вспомнить вторую часть
гетевского «Фауста»
(например, классическую
«Вальпургиеву ночь» и
эпизод Елены), а при
невнимательном чтении
принимаемая за
абстрактность. Место
действия — «не страна или
некое географическое
понятие, но родина души и
ее молодость, то, что
повсюду и нигде, тождество
всех времен». В числе
персонажей
«Паломничества в Страну
Востока» — сам Гессе
(обозначенный как
«музыкант Г. Г.») и его
современник, известный
живописец-экспрессионист

Пауль Клее, но также немецкие писатели-романтики начала XIX столетия вкупе с их персонажами, Тристрам Шенди из одноименного романа Стерна и т. п. Вторых, это постулированная уже в «Курортнике» непрерывная подвижность точки зрения, при которой почти каждая последующая фраза дает предмет изображения в несколько иной смысловой перспективе, чем предыдущая. Повесть рисует некое духовное сообщество, которое, как предполагается в начале, потерпело крушение, распалось и забыто, и только его бывший сочлен Г. Г. хранит о нем память и намерен писать его историю. Однако неприметно точка зрения передвигается, и становится ясно, что все эти годы, проведенные Г. Г. в предосудительном унынии, братство продолжало свой путь. В конце же отчаявшемуся, но честному члену братства предстоит узнать, что и он на более глубоком уровне своего бытия сохранял верность обету и что все пережитое им есть предусмотренное уставом братства испытание. Но тайным Магистром сообщества паломников оказывается Лео — незаметный слуга,

несущий чужую ношу,
живущий только для других
и до конца растворяющийся
в этом служении.

Итог опыта позднего Гессе,
плод десятилетних трудов
— «Игра в бисер»
(закончена в 1942 г.). Это
философская утопия,
действие которой
разыгрывается в
отдаленном будущем, когда
человечество успело
распознать горечь плодов
всепроникающей корыстной
лжи, хищного эгоизма и
реклампой фальсификации
духовных ценностей, а
распознав, создало
сообщество хранителей
истины — Касталийский
Орден, Члены Ордена
отказываются не только от
семьи, от собственности, от
участия в политике, но и от
собственного
художественного
творчества, чтобы не
замутить страстью и
своеволием строгую
объективность духовного
созерцания. Чтобы
правильно понять место
идеала созерцательности в
творчестве Гессе, полезно
помнить о социально-
критических аспектах этого
идеала. «Мы достаточно
насмотрелись за последние
десятилетия, — замечает
Гессе в одном письме 40-х
годов, — к чему приводит
пренебрежение

созерцанием во имя непреклонного действия: к обожествлению динамизма, а при случае и того хуже, к похвалам «опасной жизни», короче — к Адольфу и Бенито». (Как известно, «опасная жизнь» — словосочетание из идеологического лексикона итальянских фашистов.)
Иначе говоря, созерцательность, которая желательна для Гессе, в принципе противостоит не общественному действию, но буржуазной деловитости и фашистскому «активизму». Притом, однако, Гессе с печальной иронией осознавал слабости того человеческого типа, который живет созерцанием и к которому принадлежал он сам.

Первозданное и наивное творчество, как только что сказано, сделалось для членов Ордена запретным; его заменяет таинственная «игра в бисер» — «игра со всеми смыслами и ценностями культуры», которыми сведущий играет, «как в эпоху расцвета живописи художник играл красками своей палитры». Идея окончательного единения интеллектуального и художественного, характерная еще для немецких романтиков,

отнюдь не чужда практике литературы и искусства нашего века: в качестве примеров можно назвать ироническую игру с языковым материалом в «Избраннике» Томаса Манна или «неоклассическую» музыку Стравинского, делающую объектом игры великие музыкальные эпохи прошлого. Идеал Игры находился в довольно прозрачном соотношении с печальной реальностью фашизированной Европы: культура для начала осмыслялась как полная противоположность всему тому, что обрело свое завершение в механизме гитлеровской пропаганды. Ложь выдавала себя самое не за то, что она есть на деле, — напротив, культура честно обнажала свою игровую сущность и условность своих правил. Ложь исполнена фальшивой серьезности — «игра» легка, ложь корыстна — «игра» самоцельна. Демагогия и насилие не знают сдерживающих начал — «игра» непременно должна быть честной игрой, которая тем ближе к сущности духовного, чем строже, разработанней, непреложнее ее правила.

Одного Игра не в состоянии сделать: она не может заменить ни подлинного,

первозданного творчества,
ни тем паче самой жизни со
всеми ее неурядицами и
трагедиями. Художник Гессе
дал в своем романе не
только утопию
абсолютизированной Игры,
но одновременно в глубокую
критику этой утопии. В
центре романа «Игра в
бисер» стоит жизненный
путь непогрешимого
Мастера Игры Иозефа
Кнехта, который, достигнув
пределов формального и
содержательного
совершенства в «играх
духа», ощущает
мучительную
неудовлетворенность,
становится мятежником и
уходит из Касталии в
широкий мир, чтобы
послужить конкретному и
несовершенному человеку.

Духовные формы
существуют ради человека,
а не человек — для этих
форм. Ведь каждая
ценность культуры
существует для того, чтобы
помочь кому-то подняться
еще выше на ступеньку по
лестнице, которой нет
конца. В этом Гессе видел
назначение собственных
книг. Пусть тот, кто
поднялся, оттолкнет
лестницу ногой! Живое,
переходящее в кровь, в
музыкальный ритм
размеренной прозы,
ощущение безостановочного

пути как назначения
человека, по отношению к
которому все «готовое», все
застывшее есть только
орудие, — вот
гуманистический итог
размышлений Германа
Гессе:

Все круче поднимаются
ступени,
Ни на одной нам не найти
покоя;
Мы вылеплены божьей
рукою
Для долгих странствий, не
для косной лени.
Опасно через меру
пристраститься
К давно налаженному
обиходу;
Лишь тот, кто в силах с
прошлым распротиться,
В себе спасет начальную
свободу[1].

1. Из стихов Иозефа
Кнехта. — Герман Гессе,
«Игра в бисер». Перевод С.
Аверинцева.

С. Аверинцев

OCR Сиротин Сергей Этот
е-mail защищен от спам-
ботов. Для его просмотра в
вашем браузере должна
быть включена поддержка
Java-script по изданию:
Гессе Герман. Избранное.
М., «Худож. Лит.», 1977.

[След. »](#)

[Вернуться](#)

© Василий Свиткин и Сергей Сиротин 2006-2008 год

Вся информация размещена в ознакомительных целях. Объекты авторского права будут убраны по первому требованию владельцев. По всем вопросам пишите по адресу сайта.

