

остаточному підсумку те, про що йдеться в тексті, – це світ, який стоїть за сенсом тексту, світ, який текст проєктує і який утворює його горизонт. Слухач чи читач відкривають для себе цей світ відповідно до їх власної здатності сприймати» [7, с. 95]. Рецепція пережила власну смислотворчу еволюцію. Процес читання актуалізував процес естетично-психологічної асиміляції, що в глибині свого здійснення засвідчує не лише стильову досконалість тексту, але й тісну комунікативну погодженість між автором та читачем. Як справедливо зауважує М. Зубрицька, «текст чи книга перетворюють замкненість і закінченість особистого естетичного переживання, вербалізованого в закінченій поетичній чи прозовій формі, у нескінченність та вичерпність рецепційно-естетичного процесу нового переживання. У цьому сенсі Книга стає еквівалентом Світу, а індивідуальний простір художньої уяви окремого автора – топосом естетичних універсалій» [3, с. 271].

Наратив «Замок в Піренеях» засвідчує концентрацію думки і наявного естетичного досвіду в розгортанні «розмови мовчки» – читач сприймає текстову основу за своїм індивідуальним стереотипом, поступово входив у простір художнього світу з його неминучим впливом на зміну кута зору читача або на трансформацію психологічної настанови щодо самого твору, а далі – синхронізація очікуваного смислу із фактично знайденим проєктує нове особистість. Життєва драма Сульрун і Стейна зазнає не лише різних за глибиною естетичного контакту прочитань, але й відмінних за кінцевою конфігурацією смислу: «читання має характер впочування, самопроєкції, самоотожнення. Воно неминуче деформує книгу, пристосовує її до турбот читача» [5, с. 169]. У фіналі не лише завершується читання як особистісний діалог, але й запропоноване рецептивне вирішення змістової інтриги, конкретизований смисл твору в його унікально пізаному змісті.

Окремий читач фактом прочитання, зокрема, роману «Замок в Піренеях» асимілює новий відтінок існування твору в загальній культурній, естетичній та ціннісній контекст, адже «онтологізація процесу читання є найбільшим викликом для літературно-теоретичного дискурсу, оскільки найважче з теоретичного погляду є проблема кореляції окремого читача, його рецепційної свободи з інтерпретаційною спільнотою, її канонами, моделями, редукційними схемами та матрицями» [3, с. 310]. Завершене читання розширює простір «паралельного» до смислу твору світу його значень. Адже «сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору, і це сходження ніколи не можна точно передбачити, але завжди воно повинне залишатися можливим для здійснення, оскільки не ідентифікується ні з текстуальною дійсністю, ні з індивідуальними уподобаннями читача» [4, с. 349].

Поетологічна парадигма впливів та стимулюючих чинників у художньому світі роману Ю. Гордера настільки внутрішньо складна, що аналітичні процеси розщеплення звучання твору на різні (відмінні чи співзвучні) голоси є невизначено тривалим як в часі рецепції, так і в часі інтерпретації. Іноді досить складно визначити, чий вплив – текстового простору чи історичності адресата – справляє вирішальний вплив на читача. Переконаємося у слушності тези про «двох авторів»: «Стенограма гуманітарного мислення – це завжди стенограма діалогу особливого виду: складний зв'язок *тексту* (предмет вивчення та обдумування) і створюваного *контексту*, в якому реалізується пізнавальна та оцінна думка вченого. Та зустріч двох текстів: тексту готового і тексту, що створюється і є реакцією, – це зустріч двох суб'єктів, двох авторів. Текст не є річчю, і тому другу свідомість, свідомість, яка сприймає, аж ніяк не можна елімінувати чи нейтралізувати» [10, с. 417]. Рецептивний горизонт формується по-різному на різних етапах прочитання: відповідно до повороту сюжетної лінії текст і контекст стають взаємно активними та взаємозамінюваними. Трагічна подія, коли Сульрун зі Стейном збили на шосе Брусничну жінку і втекли з місця події, сприймається як первинний наратив і визначає інтерпретацію. Із заглибленням і психологічну складову трагедія тридцятирічної давнини переміщується у контекст, натомість текстом стає загибель Сульрун: в автомобільній аварії, скоєній невідомим водієм, котрий зник з місця пригоди. Отож, увиразнюється унікальність рецепції – справедлива кара за злочин здійснюється, однак логічне розуміння смислу не руйнує психологічного бар'єру в свідомості реципієнта: настільки тривалий час переживання, каяття, силювання забути став частиною життя Сульрун, що припинення цього драматичного процесу могло відбутися лише у трагічний спосіб.

Таким чином, наратив роману «Замок в Піренеях» засвідчує перспективу щоразу глибшої деталізації можливих проєкцій тексту і, відповідно, увиразнення в калейдоскопі особистісного погляду на твір нових відтінків із надленням постаті читача співавторськими правом та відповідальністю. Рецептивний горизонт відкриває простір для привласнення текстової структури та модифікації художнього світу, водночас асимілюється не лише в екзистенцію значеннєво-естетичної парадигми, але й у загальний історико-культурний контекст, а тому персональне сприймання стає частиною складно синтезованого погляду на твір.

#### Література:

1. Гордер Ю. Замок в Піренеях / Юстейн Гордер / Переклала з норвезької Наталія Іванічук. – Львів : Літопис, 2009. – 244 с.
2. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 525–538.
3. Зубрицька М. Ното legends : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
4. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Ингарден // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208.
5. Компаньон А. Демон теории / Антуан Компаньон – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 307 с.
6. Рікер П. Сам як інший / Поль Рікер. – К. : Дух і літера, 2002. – 458 с.
7. Рікер П. Время и рассказ / Поль Рікер. – М., СПб., 1998.
8. Сартр Ж.-П. Ситуации. Антология литературно-эстетической мысли / Жан-Поль Сартр. – М. : Ладомир, 1997.
9. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Жан-Поль Сартр. – СПб. : Алетейя, 2000. – 466 с.
10. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г Р Яусс // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 368–405.

УДК 811

#### І. П. Мегела,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ

### «ГРА В БІСЕР» ГЕРМАНА ГЕССЕ ЯК ФІЛОСОФСЬКА УТОПІЯ

Стаття присвячена аналізу роману «Гра в бісер» Германа Гессе як філософської утопії і праобразу планетарної культури. Висвітлюється функціонування ордену інтелектуалів у республіці духу Касталії, розкриваються засади гри в бісер як синтезу різних наук і мистецтв, як універсальної мови в оперуванні культурними цінностями людства. Аналізується композиційна побудова роману, філософський зміст його послання.

**Ключові слова:** гра в бісер, філософська утопія, аскетичний орден інтелектуалів, «фейлетонна епоха», духовна ієрархія, синтез наук і мистецтв, планетарна культура, формалізація, методологізація, квазікоментування, мегатекст.

*Статья посвящена анализу романа «Игра в бисер» Германа Гессе как философской утопии и проработки планетарной культуры. Освещается функционирование ордена интеллектуалов в «республике духа» Касталии, раскрываются принципы игры в бисер как синтеза различных наук и искусств, как универсального языка в оперировании культурными ценностями человечества. Анализируется композиционное построение романа, его философский смысл.*

**Ключевые слова:** игра в бисер, философская утопия, аскетический орден интеллектуалов, «фелетонная эпоха», духовная иерархия, синтез наук и искусств, планетарная культура, формализация, методологизация, квазикомментирование, метатекст.

*The article considers the novel «The Glass Bead Game» by Hermann Hesse in terms of philosophical utopia and prototype of planetary culture. The article focuses on the activity of the order of intellectuals in the province Castalia, the principles of the glass bead game as the synthesis of various sciences and arts, as a universal language to manage humanity's cultural values. The novel's composition and philosophical sense of its message is also studied.*

**Key words:** glass bead game, philosophical utopia, austere order of intellectuals, «feuilleton» epoch, ecclesiastical hierarchy, synthesis of sciences and arts, planetary culture, formalisation, methodologisation, quasi commentation, megatext.

«Гра в бісер» – філософський роман Германа Гессе, одного з найбільших німецьких письменників ХХ ст., сповнений роздумів про долю світу і цивілізації, культури. Як і багато інших великих мислителів першої половини ХХ ст., відчуваючи реальну кризу культури, розмірковуючи над можливими напрямками виходу з неї, Гессе в художній формі показав один з вірогідних шляхів розвитку культури, точніше, її елітарної інтелектуально-естетичної сфери.

Ідея створити «апокаліптичну пісню», оперу чи симфонію, прийнятою музикою занепаду, але яка б не виключала надії на відродження духу, остаточно сформувалася у Гессе до початку 30-х років, коли він визначив для себе два головні джерела «гри в бісер» – музику і математику. Першу, як таку, що здатна підняти людину на вищий щабель злиття з духом, співвіднести індивідуальну музику душі з музикою небесних сфер, а другу, як таку, що відкриває можливість формалізації духовних багатств, нагромаджених людством, і приведення їх до єдиної універсальної мови, семіотичної системи.

«Гра в бісер» створювалася в похмурі роки фашизму в Німеччині і була завершена у 1943-му. В одному з листів за січень 1955 року Гессе писав, що Касталія була його відповіддю фашизму, спробою оспівати духовність в «чужому, отруєному світі» [17]. Одночасно письменник порушив питання про необхідність порятунку «духу», про обов'язок інтелігенції повернутися обличчям до «світу практики».

«Гра в бісер» має присвяту – «Прочанам до Країни Сходу», що засвідчує її духовну спорідненість з повістю «Паломництво до Країни Сходу» (1932) – романтичною історією, сповненою символів і ремінісценцій. «Схід» у цьому творі – не географічне поняття – це країна романтики, духовності, краси й добра в душі людини.

Описане у цьому творі паломництво – це подорож у часі: читачі повісті несподівано опиняються то у середньовіччі, то потрапляють у країну казок, то в дитячі та юнацькі спогади автора. Дивовижні самі мандрівники, прочани, «брати по вірі й духу», члени таємничого Ордену. Серед них Дон-Кіхот і близькі Гессе романтики Бренгано та Гофман, герой останнього архіваріус Ліндхорст, Генріх фон Офтердінген з роману Новаліса, Трістрам Шенді з роману англійського письменника Лоренса Стерна. Є тут і сучасник Гессе швейцарський художник Пауль Клее і його літературні герої – Сіддхартха, Клінгзор, Гольдмунд. Членів цього братства єднає людяність, ширість, порядність і жадоба до знань. Їм не властивий егоїзм, марнославство, прагматизм. Служіння людям – ось що, на думку письменника, повинно врятувати їх від зневіри і відчаю.

Гессе працював над «Грою в бісер» з 1931 до 1942 року, з тривалими перервами, зумовленими як зовнішніми подіями, так і необхідністю вивчення спеціальних досліджень в галузі музики та математики. Окремі частини твору друкувалися у періодичній пресі, однак всі спроби Петера Зуркампа видати книгу у націонал-соціалістичній Німеччині виявилися безрезультатними. Вперше роман побачив світ у швейцарському видавництві «Фрец і Васмут» 1943 року.

В Німеччині твір вийшов друком тільки у 1946 році. Відтоді він постійно перевидається, виходить різними мовами. У 1946 ці Гессе отримав Нобелівську премію «за натхненну творчість, в якій дедалі з більшою очевидністю проявляються класичні ідеали гуманізму, а також за блискучий стиль», «за поетичні досягнення людини добра – людини, яка в трагічну епоху зуміла захистити справжній гуманізм» [7].

«Гра в бісер» зачепила болючий нерв епохи і викликала велику кількість відгуків. Зокрема, Томас Манн писав так: «У роботу над XIV главою (роману «Доктор Фаустус» – прим. І.Мегела) втрутилася чудова літературна подія, яка будоражить мене впродовж багатьох днів і в найособистіснішому аспекті. З Швейцарії надійшли обидва томи «Гри в бісер» Германа Гессе. Після багаторічної праці мій приятель у далекій Монтаньолі завершив томливо-чудовий твір своєї старості, відомий мені досі лише з великого вступу, опублікованому у «Нойе Рундшау». Я не раз говорив, що ця проза близька мені, як «частка моєї плоти». І, побачивши тепер все пологоту, я жахнувся його подібності з тим, що поглинало мене самого. Та ж ідея вигаданої біографії – з притаманними цій формі елементами пародії, той же зв'язок з музикою. І тут теж критика культури й епохи, хоча і з переважанням мрійливого культурфілософського утомізму, що дає критичний вихід стражданню і який констатує всю трагічність нашого становища. В цілому зв'язок вражаючий. У мене, щоправда, все гостріше, різкіше, тріпотривліше, драматичніше (тому, що діалектичніше, сучасніше і безпосередніше). У нього – м'якше, мрійливіше, заплутаніше, романтичніше і вигадливіше (у вищому сенсі). Все, що пов'язане з музикою, дуже добротне – антикварне. Дуже широкий інтелектуальний горизонт, велике знання культури. На додачу жартівливість у душі біографічного дослідження: комізм власних імен...» [9, с. 247–248].

У 1943 році, коли «Гра в бісер» вийшла друком, вчені, інженери, літератори, незважаючи на війну, вважалися елітою суспільства. Але письменник вже тоді передбачав, що верховенство інтелекту – не вічне. Його тоді не зрозуміли, до нього не дослухалися. Хоча вже у самій назві книги вчувається іронія: «Гра в бісер» – не справа, а гра в порожні скляні намистини. Автор наважився назвати грою не що інше, як духовні прагнення вчених і митців, їх заняття теорією, наукою і мистецтвом. То що ж то за прагнення? – немовби запитує Гессе. Справді, чи це лише гра, чи життєва необхідність? Можливо, що це різновид нової релігії для інтелектуалів? То чому ж має служити духовна діяльність, щоб не перетворитися на марнотратну гру? Як пов'язані хранителі вищої духовної культури з творцями матеріальних цінностей? Яка основа й роль духовності у наш час?

Не випадково, що назва країни, де (у романі Гессе) готують інтелектуальні кадри, походить від міфічного Касталійського джерела на Парнасі, біля якого, згідно з легендою, Аполлон водив хороводи з музами, Гессе й сам вказував на зв'язок своєї Касталії з «Педагогічною провінцією» Гете (роман «Мандри Вільгельма Мейстера» (1821 р. – прим.

І.Мегела), підкреслюючи свою глибоку пошану до корифея німецької культури минулого і свою спадкоємність по відношенню до цієї культури.

Отже, події, описані в романі, відбуваються в далекому майбутньому (2400 р.), у вигаданій провінції Касталії, десь в центрі Європи. Касталія подана тут як своєрідна країна – резервація духовного життя, де економіка, виробництво і політика зведені до найнеобхіднішого мінімуму. Основну частину населення провінції складає аскетичний орден інтелектуалів, які займаються навчанням й вихованням молоді, вдосконалюються у гри в бісер. Детального опису гри в романі немає, відомо лише те, що для її опанування необхідні ґрунтовні знання музики, математики й історії культури..

Однак «Гра в бісер» – не утопія у звичному розумінні цього слова, про що неодноразово говорив і сам Гессе, це і не спроба передбачувати майбутнє в душі сучасної літератури фентезі. Цей твір часто визначають як «інтелектуальний» роман» [11], «роман-притча» [18]. «роман непрямого зображення» [8]. Найбільш точним видається однак означення «Гри в бісер» як «філософської утопії, дія якої відбувається у далекому майбутньому, коли людство встигло розпізнати гіркоту плодів всеохопної прагматичної брехні, хижачього егоїзму та рекламної фальсифікації духовних вартостей, а розпізнавши, створило співтворарів хранителів істини – Касталійський Орден» [1, с. 12].

«Гра в бісер» – цілий конгломерат жанрових форм: – політичного памфлету, історичного роману, вставних віршів й новел, житіє, «роману виховання». Прикметно, що всі ці традиційні форми використовуються зі значною долею пародійності. Гессе спирається і на традиції: просвітницької повісті XVIII ст., німецького роману – життєпису XVII ст.

Твір складається з трьох, нерівних за обсягом частин: вступного трактату – «популярного» нарису історії Касталії та Гри в бісер, життєпису головного героя Йозефа Кнехта, написаного буцімто від імені касталійського історика з далекого майбутнього і лише «видрукованого» Германом Гессе... Використання прийому «очуднення», коли автор прикривається маскою видавця, дозволяє створити ілюзію документальності, навіть наукової точності в описі людей, подій, країн й епох, створених його уявою. Як справедливо зазначає російська дослідниця роману «Гра в бісер» Гутерман Ю. О., головним принципом, концептом, який дозволяє говорити про системне, упорядковане існування у романі різних жанрових ознак, є поєднання у тексті двох планів – езотеричного (головного) та екзотеричного (залежного). При цьому езотеричний план утворений філософським змістом роману, а екзотеричний – жанровими категоріями роману-виховання та роману-утопії. Подібний підхід дозволяє розглядати «Гру в бісер» як синтетичний роман з породжуючою основою езотеричного характеру, що дає можливість упорядкувати різні жанрові категорії у межах однієї системи і, відповідно, оцінити твір Гессе комплексно [5].

Подані в заключній частині твору одинадцять поезій і три новели, що мають форму життєписів, і які начебто належать перу самого Кнехта., мовби підкреслюють їх «позачасовий» зміст [19]. Це все варіації того ж служіння – у «різному вбранні», з різним фіналом (недаремно ім'я героя «Кнехт» німецькою означає слуга). Якщо вдатися до порівняння з музикою (Йозеф Кнехт – музикант, його наставник – Магістер музики) то можна помітити, що головний «мотив» мовби кілька разів «програється» у різних тональностях. При цьому, – як зазначає відомий дослідник творчості Г. Гессе Е. Маркович, – оживає вся духовна історія самого письменника, його пошуки, його роздуми про найсуттєвіше як для нього, так і для його сучасників» [10].

Складність побудови, багатство символіки, гра іменами, термінами і поняттями з багатьох сфер духовного життя – все це просто приголомшує. «Гра в бісер» вимагає уважного і вдумливого прочитання, в ній багато що зашифровано, глибоко приховано. Письменник звертається до ідей й образів різних народів: касталійці сприйняли європейське середньовіччя з його символікою, їм не чужа філософія стародавнього Китаю, мудрість індійських йогів, їм близькі математичні знаки, музичні позначення і т.п. «Дослідники, як правило, квапляться розшифрувати всі ієрогліфи гессевської вченості – зазначає Д.Затонський. Але «Гра в бісер» – насамперед роман, художній твір. а не нагромадження чисієс вторинної філософської мудрості. Безперечно, навіть у важкуватій своїй побудові, у своїй схованій під стилізаторським порохом іронії роман цей – продукт пізньої, досить стомленої культури. А проте в ньому є сила та жива пластичність зображення, що властива справжньому мистецтву слова» [3, с. 20]. Перебирання духовними вартостями, нагромадженими людством, не стає для автора самоціллю безглуздої і безрезультативної, хоча й віртуозної Гри в бісер, що вимагає колосальної підготовки й ерудиції. Попри все це у творі має місце єдність, дивовижна продуманість взаємопов'язаність розділів. Образні мотиви по-різному мовби зливаються під рукою майстра-диригента у струнку симфонію, в якій історія Кнехта проходить головно музичною темою [10].

З розповіді фіктивного історика, який пише біографію Йозефа Кнехта, стає відомо, що індустріалізовану Європу в минулому охопила духовна криза. В той час зміст будь-яких міркувань перестав критично оцінюватися. Про економіку судили артисти, про філософію – журналісти. Наукова діяльність сприймалася зовсім не в наукових цілях, а мистецтво перетворилося на маскульт. Публікації будь-якого змісту стали предметом легкої розваги. В той час, коли світ став менше орієнтуватися на ідеї Істини, Добра і Краси, суспільство почало занепадати духовно. У Гессе таке явище названо «фейлетонною епохою», Однак це не означає, що в ту добу не було оддарованих талановитих людей,. Зовсім ні. Ця доба не була безідейною, але за словами письменника – вона не знала, що робити зі своїми ідеями, оскільки в глибині всього чаївся страх і почуття приреченості. «Вони терпляче вчилися керувати автомобілями, грали в складні картярські ігри й самовіддано розв'язували кросворди, бо були майже беззахисні перед смертю. страхом, болем і голодом, духовно безпорадні, не здатні вже знайти втіху в релігії» [4, с. 33]. Гессе приходять до переконання, що така цивілізація вичерпала себе і перебуває на межі краху.

Але з іншого боку, в умовах культурного хаосу виникає нестримне бажання озирнутися назад, навести лад, повернутися до устояних звичаїв, до непохитних засад, що не піддаються легкодумним змінам. І як наслідок – голод на істину і право, потяг до розуму, прагнення позбутися хаосу. На засадах таких прагнень і функціонує Касталія – країна інтелектуалів, що чимось нагадує утопічну «державу» Платона, новоевропейський ідеал «республіки вчених».

Касталію часто називають утопією, але в її ладі, укладі, техніці немає нічого утопічного, пов'язаного з суспільством майбутнього. Навпаки, на кожному кроці зустрічаються анахронізми. Життя містечок всередині Касталії, немовби застигло у своїй патріархальності, в той час як життя поза її межами вирує – розвивається промисловість, партії змагаються між собою, працює парламент, існує преса, змагання з Гри в бісер передаються по радіо, мешканці Касталії все ще пересуваються на підводах. Таке ж змішання старовини з витонченою сучасністю відчувається і в побудові, і в мові твору.

«Касталія – не майбутнє, а вічна, платонівська ідея». Водночас Касталія – протиставлення «державі» Платона, де влада належить вченим, які управляють світом. У Касталії, навпаки, вчені і філософи вільні незалежні від будь-якої влади, але досягається така свобода ціною відриву від реальної дійсності. Головне призначення касталійців – педагогічне виховання інтелектуалів, вільних від конюнктури і буржуазного практицизму. Таким чином, Касталія для Гессе – абстракція,

складний символ, прихисток чистої споглядалної духовності, на відміну від світу, враженого «фейлетонізмом». Касталія нагадує «модель», побудовану вченими, всесторонньо і критично осмислювану «ймовірність».

Найбільше надбання Касталії – «гра в бісер», мистецтво творення метатексту, синтез різних видів мистецтва в одному універсальному мистецтві.

Згідно з Гессе, гра виникла в середовищі найбільш обдарованих математиків і музикантів. Згодом, в процесі тривалого її розвитку, в розробці її правил стали брати участь і її гравці, хранителі, вся інтелектуально-духовна еліта людства (філологи, мистецтвознавці, філософи, теологи і т.п.). Така гра сформувалася не як утилітарна ігрова діяльність, що синтезує інтелектуальні, наукові, духовні, релігійні, художні цінності і досягнення людства за весь період його існування і перетворилася поступово на «гру гри» – елітарну духовну культуру людства. Її професійно вивчають, досліджують, розробляють, вдосконалюють в елітних школах, проводять святкові змагання при великому скупченні глядачів. Гра має свої складні правила, які пильно контролює касталійська ієрархія на чолі з Магістром Гри. «Ці правила, мова знаків і граматики Гри, становлять різновид високорозвиненого тайнопису, у створенні якого беруть участь багато наук і мистецтв, особливо ж математика й музика (а відповідно й музикознавство), і який може передати й пов'язати зміст і наслідки майже всіх наук. Таким чином, Гра в бісер – це гра всім змістом і всіма вартостями нашої культури, майстер грає з ними десь так, як у добу розквіту живопису художник грав барвами своєї палітри. Всім, що людство в епохи свого піднесення витворило в сфері пізнання, високих думок і мистецтв, що в наступні сторіччя наукового осмислення було закріплене в поняттях і стало спільним інтелектуальним надбанням, – усім цим величезним зібранням духовних вартостей граєць у бісер володіє так, як органіст своїм органом, і орган той доведений до майже неймовірної досконалості, його клавіші й педалі відтворюють весь духовний світ, його реєстри майже незчисленні, теоретично на цьому інструменті можна програти духовний зміст цілого всесвіту» [4, с. 27].

Зародившись як інтелектуальна гра духовними цінностями і схемами, образами, фігурами, мовами, ієрогліфами, мелодіями, науковими теоріями, гіпотезами, що лежать в їх основі, Гра в бісер швидко перейшла від чисто інтелектуальної поверхової віртуозності до споглядання, медитацій та в інші прийомі духовних практик, тобто, перетворилася на своєрідне богослужіння без бога, релігійної доктрини і теології [16]. Головним результатом Гри стало досягнення в її процесі стану найвищої духовної насолоди, неземної радості особливої «веселості».

Гра – це культура, що усвідомила свою внутрішню естетичну сутність і свідомо культивує естетичний досвід буття у світі. Це не поверховий досвід, а саме глибинний, сутнісний. Не випадково Гессе неодноразово підкреслював езотеричний характер Гри. Через незлічені «закоулки архіву» й лабіринти знань, вартостей, витворів культури, через найдавніші духовні практики й східні вчення та міфи, через дзэнські сади і трактати великих схимників, музику Баха й відкриття теорії Ейнштейна справжні майстри Гри. проникають в неосяжні іншими способами таємниці буття, відчуваючи від цього божественну насолоду, набуваючи неземний спокій преображеної й очищеної душі [2].

Концепція, що лежала в основі «гри в бісер», має багато спільного з логічною «машинною Раймунда Луллія – одного з найвпливовіших мислителів європейського високого Середньовіччя, універсальною мовою Готфріда Лейбніца та поняттям синергетика Річарда Бакмінстера Фуллера. Серед «батьків» – гри в бісер Гессе згадує «базельського жартівника, закоханого з однаковою пристрасністю в музику і математику». Мова йде про Карла Густава Юнга, в учня якого Гессе у свій час проходив сеанси психоаналізу. Через те гру в бісер можна визначити як особливу маніпуляцію з символічним, вибудовану за своїми власними законами. Серед компонентів гри Гессе називає і «магічний театр», детально описаний у романі «Степовий вовк», в основі якого лежить ідея К.Г. Юнга про активну уяву».

Йозеф Кнехт, великий *Magister Ludi*, так пише про свій досвід осягнення суті Гри: «Я раптом зрозумів, що в мові чи принаймні в принципі Гри в бісер кожен знак справді всеосяжний. Кожен символ і кожна комбінація символів веде не куди-небудь. Не до окремих прикладів. Експериментів і доказів. А до центру. До таємниці й до серця світу. до першооснови знань. У сьайві тієї хвилини я побачив. Що кожен перехід з мажору в мінор у сонаті, кожне перетворення міфа чи культу. Кожне класичне, мистецьке формулювання. Коли розглядати його справді медитативно, – це не що інше. як безпосередній шлях до найбільшої таємниці всесвіту. Де між коливанням туди й назад. між тією миттю. коли набирається в груди повітря. І тією. коли воно виходить з грудей, між небом і землею, між Інь і Янь. вічно відбувається священнодійство... тепер я вперше почув внутрішній голос самої Гри. Її потаємна глибока суть озвалася до моєї душі. І відтоді в мені не гасне віра. що наша висока Гра – справді *lingua sacra*, священна, божественна мова» [4, с. 115–116].

Отже, «Гра в бісер» – це розлогі розмисли про культурне буття, про можливість збереження духовності у царині вільної ігрової діяльності. Роман сфокусований на висвітлення трьох головних завдань;

- глобальної критики буржуазної культури (аналіз негативних сторін «феноменології духу» ХХ в.);
- актуалізації класичної культурної спадщини, позитивної «феноменології духу», що включає в собі всю європейську культуру, і яка переростає в духовний синтез Сходу і Заходу);
- проблемі світоглядного обґрунтування культури (культурного синтезу).

Гра відчужена від сучасної культури і життя, тому актуалізація духовних цінностей – головний напрям всієї системи роману. Письменник робить спробу звести цитадель духу для боротьби з бездуховністю. Проаналізувавши всі можливості Гри, він зняв ігрову альтернативу, оскільки вона виявила свою практичну неспроможність. Внаслідок цього роман став блискучою самокритикою шляху порятунку культури за допомогою еліти. Головним підсумком розмислів письменника стало усвідомлення того, що втрата відповідальності за культуру аналогічна відмові від суверенності духовної культури.

Служіння культурі і суспільству – головне призначення інтелігенції. Гра в бісер, якщо розглядати її як явище культури, здатна відтворити різні за змістом ситуації людської діяльності. Ця її особливість відповідає пошуковій спрямованості сучасної наукової думки. Культурно-філософське моделювання, що зберігає в собі багатющий досвід різних видів діяльності, подане в гессевській «Грі в бісер» під знаком гуманістичного ідеалу. Письменник називає гру скляних намистинок «символічною і багатозначною формою пошуків досконалості» [20]. Семантичне поле Гри в бісер моделює в основному сферу естетичної діяльності, яка розглядається письменником як така, що організовує всі сфери життя суспільства і людини на основі порядку, чіткості, благочестивості й гармонії. Синтез розрізної поліморфії духовного і матеріального життя набуває у романі Гессе нового естетичного рівня і є вираженням морально-життєвих вартостей. Об'єднання інтелектуальної і моральної сфер складає основу світобачення Гри в бісер. Суворі духовна ієрархія – основа гессевської моделі культури. Стирання індивідуальності і підкорення кожної особи Ордену – найвищий обов'язок всіх мешканців Касталії.

Гессе спирається при цьому на давню традицію; (образ «мудреця», чи «досконалої людини» у давніх китайців, чи ідеал сократівського вчення про чесноти). Письменник не визнає індивідуалізму буржуазного суспільства, але ще більше не сприймає він догми масової культури з її пристрасністю до «біографій», до особистого і побутового життя особи. Для

того, щоб побачити велич людини, достатньо проаналізувати її поведінку у конфлікті з собою та ієрархією. Висока пошана може виявлятися тільки трагічним постаттям. Інтерес до індивідууму дозволяється тільки у тому випадку, коли йдеться про справді зразкових людей. Опорою навіть для найдовершенішого товариства з розвинутою ієрархією повинні служити самотні й вільні особистості.

Гессевська модель культури, як це не парадоксально, не зорієнтована на творчість. В Педагогічному відомстві не охочуться створення нових художніх творів, оскільки в сучасному хаотичному світі неможливо створити щось насправді цінне. Нетворчий епігонський дух Грі в бісер звернений до культури минулого, з її чистотою і благородством. Тоді постає найважливіша проблема трактування культури – проблема герменевтики. В пошуках довершеності Гессе звертається до класичної музики, до музичного структуралізму ХХ ст., аналізує різні виховні моделі. Письменник намагається осмислити кризу буржуазної свідомості в межах можливостей духовної культури.

В історії не раз так бувало, коли вчені і фахівці виявлялися неспроможними чітко сформулювати й охопити весь комплекс ідей в дусі часу і тоді їх розробка і соціалізація виявлялася під силу лише великим письменникам-філософам. Приклад Г. Гессе – яскраве цьому свідчення. Роман «Гру в бісер» можна розглядати не лише як найвищий зразок органічного поєднання філософсько-естетичних принципів Сходу і Западу, але і як маніфест майбутньої «планетарної культури» (ПК) (термін Середкіної Е. В.), здатної на нових засадах організувати і структурувати соціальний космос [13]. У романі Г. Гессе закодована, по суті справи, вся інформація про генеральні тенденції і закономірності розвитку світової культури в майбутньому. Новий досвід світобачення в контексті глобалізації й інтернаціоналізації сучасного життя, формування нового культурного «гіперпростору», в якому *культуросмисли* і *культуросимволи* всіх епох і народів перебувають у стані безкінечного діалогу-полілогу – все це вимагає більш глибокого й серйозного прочитання цієї «радисто-таємничої книги» (Т. Манн).

У романі «Гра в бісер», умовно кажучи, йдеться про ймовірне становлення планетарної культури, сутність якої полягає в «грандіозній ідеї духовної єдності. Об'єктивними причинами формування ПК є сучасні комунікативні процеси. Тісне контактування різних типів культур потребує нового прочитання, актуалізації «нового розумового бачення» і нової організації гуманітарного знання, що оперує вже «не смислосущими одиницями, а відношеннями, пучками відмінностей» [6, с. 4].

У 20–40-х гг. ХХ в. зароджувалися проекти уніфікованої науки й уніфікованої мови науки (Л. фон Бергаланфі), розвивалася наука про знакові системи (Ч. У. Морріс), в тому числі і семантика (теорія моделей А. Тарського), відбувався тотальний процес математизації й методологізації науки. Ейнштейн виношував задум створення єдиної теорії поля, в якому всі сили зливалися б воедино на підставі чистої геометрії.

«Лінгвістичний поворот» у другій половині ХХ ст. став логічним завершенням модерністських тенденцій в науці і мистецтві. На зміну раціоналізму Просвітництва прийшов модерністський раціоналізм (неоміфологізм) з його власними уявленнями про вічне й незмінне посеред хаосу й примарності сучасного життя. Виник так званий «культурний модернізм», представники якого Дж. Джойс, М. Пруст, С. Малларме, К. Піссаро були зайняті пошуком особливого способу презентації «вічних істин», створення нових кодів, сигніфікацій і метафоричних аллюзій у мовах, які вони конструювали.

Гессе багато в чому випередив своїх сучасників, створивши твір, в якому головні тенденції науки (формалізація, логізація, математизація, методологізація) блискуче виявлені й закріплені в ідеалізованій моделі інтелекту майбутнього. В цьому сенсі прагнення до *Гри в бісер* – головного набутку Касталії, є квінтесенцією модерністської свідомості з його спробою створення *Супермови*, здатної виразити весь Універсум («світ як ціле»), включаючи внутрішній світ людини «На той час серед людей духу всюди жило палке прагнення знайти засоби вираження для нових здобутків людської думки, вони горнулися до філософії, до синтезу, їх вже не задовольняло цілковите зосередження на своїй дисципліні, яке раніше вони вважали за щастя. То тут, то там якийсь учений проламував мури спеціальної науки і пробував вийти до загального. Багато хто мріяв про новий алфавіт. Про нову мову знаків, якою можна було б закріплювати й передавати один одному новий інтелектуальний досвід» [4, с. 45–46].

Касталія у Гессе – Педагогічна провінція, де живе інтелектуальна еліта людства, яка перебуває на фінансовому утриманні держави. Це матеріалізація дорогої серцю письменника ідеї про «світ безсмертних», за яким так тужать його герої. Вершиною, метою й виправданням інтелектуально-духовного життя Касталії є *Гра в бісер*, «абсолютно вільна і чиста гра уяви, яка відображає рефлексовану в людській інтелектуалізованій культурі ідею абсолютної єдності всесвіту» [15, с. 44]. «Ці правила, мова знаків і граматики Грі являють собою певний різновид високорозвинутого тайнопису, у створенні якого беруть участь багато наук і мистецтв (...), і який може передати зміст і наслідки майже всіх наук [4, с. 27]. При цьому: «збагачення мови Грі способом введення в неї нового змісту підлягав якнайсуворішому контролю верховного керівництва Грі [4, с. 27].

Гра в бісер – шлях до створення справжньої *планетарної культури* за рахунок зведення до спільного знаменника всіх *культуросимволів* людства. Отже, «Гра в бісер – це гра зі всім змістом і всіми цінностями нашої культури...» [4, с. 80]. Але «Гра стала сучасною формою духовності» не стільки завдяки своїм досягненням у науковому аналізі, скільки завдяки набутій давніми таємними способами здатності магічно входити в будь-яку минулу епоху і в будь-який духовний стан» [4, с. 36].

Таким чином, касталійська модель культури являє собою ідеальний синтез двох моделей, модерністської установки на науковий опис Єдності Універсуму і постмодерністської одержимості ідеєю Плюралізму та унікальності *Іншого*. Тобто, єдність у багатоманітності, і це вже не бінарні, жорсткі конструкції, що розколюють світ на ворогуючі елементи, не уніфікована одноманітність, але й не жадливо безладна «ризом-культура» [14, с. 413–414], а первісно божественна нерозчленованість-цілісність духовного і матеріального Універсуму.

Середкіна Е. В. визначає такі ключові поняття касталійського бачення світу:

1. *«супертекст»* як своєрідна вербально-символічна оболонка планети, простір, розширений до безмежності, до якого включені всі стилі, смисли, архетипи, теорії та ідеї, порожені людством за всю історію його існування. Це вже не ієрархія текстів, а саме єдиний глобальний текст, який безперервно народжується і зроджується в кожній точці часо-простору, на зразок тексту, сформованого у глобальній комп'ютерній Мережі і який вибудовується за принципом «скляних намистинок» (кожна намистина нанизується на спільну основу!);

2. *«квазікоментування»*, як програмна установка адептів касталійської культури, суть якої закладена в афоризмі давньокитайського мудреця Конфуція: «Не творю, а передаю, вірю в старовину і люблю її!» [12, с. 347]. Стрілка часу немовби спрямована назад, у минуле! Там – довершені тексти і бездоганні зразки, які необхідно зберігати, переробляти і передавати наступним поколінням. Правовірний касталієць – хранитель і герменевтик-інтерпретатор світової культури, для чого неминуча «повна відмова від створення творів імистецтва» [4, с. 88]. Внаслідок цього доміантними формами творчості стають коментування (квазікоментування) і тлумачення текстів, створених у минулому. Творчість в Касталії не лише не заохочується, а навіть забороняється. Але в цій «смирній безплідності» полягає справжня велич *кнехтів касталійської*

*культури*, що відмовилися від власного марнославного «Его», творчого змагання з минулою величчю епох і дилетантського перевиробництва псевдокультурного мотлоху [13].

Прогноз філософа-антрополога звучить невтішно, – вже в недалекому майбутньому нас очікує стрімкий і болісний перехід до *кастальської моделі культури*, який проявиться, насамперед, через віртуальний світ компютерів, що прагнуть знищити мистецтво, індивідуальну творчість, як таку. Йдеться вже не про розквіт анонімної творчості, а про принципово інший вид творчості – мегатворчість, тобто про колективне майже синхронне творення великою кількістю людей *єдиного* Супертексту, як коментаря до інших текстів. При цьому коментуються вже не зміст джерел-оригіналів, а безкінечні їх інтерпретації та тлумачення! Це будуть «квазітексти-коментарі», «тексти-безкінечні-цитати-без-лапок» (адже й джерело, й оригінал, й автор у *віртуалі* не важливі), «тексти- як-миттеві- відгуки» (на кшталт чат-комунікацій).

Читачі роману Гессе так і не отримують чіткого опису самої гри в бісер: «як же це все виглядало?» і «що в цьому було особливого?» Можна лише виділити окремі аспекти Гри; метамову – як своєрідну поезію, мистецтво поєднання однорідних штучних носіїв (слів) за формою і ритмом; різножанровістю, тобто поєднання різнорідних природних носіїв за змістом, у свідомому (смісл тексту) і підсвідомому (настрій мелодії). Гессе говорить про особливий статус різновиду гри «що на що схоже», але суть її не розкривається, оскільки йдеться про гру з майбутнім, що передбачає інтерактивність.

Роман є ілюстрацією ідеї мистецтва як безкінечної гри творчості із застосуванням простого правила- осягнення подібності формальних проєкцій пар окремих шедеврів різних культурних жанрів у поєднанні з прихованою претензією на змістову єдність всієї світобудови, щоб «привернути до себе любов простору, почути майбутнього зов» (Б. Л. Пастернак), що дозволяє людині регулювати стратегію своєї поведінки у постійно змінних життєвих ситуаціях.

Роман Гессе не втратив свою злободенність. «Гра в бісер», як справедливо зазначає відомий американський дослідник творчості Гессе Теодор Цюлковські, – «це не телескоп спрямований на далеке майбутнє, а дзеркало, що відображає з хвилюючою гостротою парадигму сьогоденної реальності» [21]. Дивовижно, як міг письменник стільки років тому передбачити нашу дійсність! Адже його критика «фейлтоної культури» така близька до критики сьогоденної поп-культури.

Цілком очевидно, що у наш час домінує розважальне телебачення з гламурними ведучими. Молодь дедалі менше читає художні твори. «Газетне читиво» стає символом епохи, котуються анекдоти, комеді клуб, дрібні пригоди з життя знаменитостей. Все так само, як у Гессе: «Фрідріх. Ніщє і жіночі моди 70-х рр. 19 ст», «Роль болонок в житті відомих куртизанок» і т.п. Як і тоді відбувається девальвація слова.

Приклад Гессе – хранителя і продовжувача кращих традицій культури минулого- «служителя нового» (Томас Манн), який всіляко прагнув зберегти для прийдешнього все те, що сам любив і шанував у минулому – яскраве свідчення високості духу «на краю провалля». Допоки існуватиме людина – доти житиме й культура, бо Гра в бісер немає меж.

#### Література:

1. Аверинцев С.С. Путь Германа Гессе / Герман Гессе. Избранное. – М.; Художественная литература, 1977.
2. Бычков В. В. Игра / Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / В. В. Бычков, О. В. Бычков / Под ред. В. В. Быčkova. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
3. Затонський Д. Герман Гессе і його роман «Гра в бісер» / Герман Гессе. Гра в бісер. – Харків : Фоліо, 2001.
4. Гессе Герман. Гра в бісер. – Харків : Фоліо, 2001.
5. Гутерман Ю.О. Поэтика романа Г. Гессе «Игра в бисер» в контексте философии буддизма и даосизма // Диссертация на соиск. Ученой степени кандидата филолог. наук. – М., 1999. – Режим допуску : [www.dissercat.com/.../poetika-romana-g-gesse-igra-v-biser-v-kontekste-filosofii-buddizma-i-daosizma](http://www.dissercat.com/.../poetika-romana-g-gesse-igra-v-biser-v-kontekste-filosofii-buddizma-i-daosizma).
6. История современной зарубежной философии: компаративистский подход. – Санкт-Петербург, 1997.
7. Лауреати Нобелівської премії. 1901–2001: енциклопедичний довідник / укл. С.О. Довгий [та ін.] – Ювілейне вид. – К.; ДІА, 2001. – 768 с.
8. Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918–1945 годов (эволюция жанра). Учебное пособие. – Пермь, 1975. – 324 с.
9. Манн Томас. Собр. Соч в 10 т. Т. 9. – М., 1960. – С. 245–250.
10. Маркович Е. Герман Гессе и его роман / Герман Гессе. Игра в бисер. – М. : Художественная литература, 1969.
11. Павлова Н. С. «У всех пропасть на краю» / Герман Гессе. Игра в бисер. – М. : Издательство Правда, 1992. – С. 18.
12. Переломов Л. С. Конфуций. Луньюй / Л. С. Переломов. – М., 19998
13. Середкина Е.В. Три модели планетарной культуры в контексте романа Г. Гессе «Игра в бисер» электронный ресурс [anthropology.ru/ru/texts/seredkina/glasperlenspiel.html](http://anthropology.ru/ru/texts/seredkina/glasperlenspiel.html)
14. Философия. Учебник (под редакцией В. Д. Губина). – М., 1997.
15. Хуцишвили. Г. Ш. Идея метакультуры в романе Г. Гессе «Игра в бисер» // Философские науки. – 1988. – № 12.
16. Hermann Hesse und die Religion. Die Einheit hinter den Gegensätzen. 6 Internationales Hermann Hesse Kolloquium in Calw 1900 – Dfd Liebenzell / Cflw: Verlag Bernhard Gengenbach.
17. Hesse Hermann. Ausgewählte Briefe. Erweiterte Ausgabe. Zusammenge stellt von Hermann Hesse und Ninon Hesse. – Frankfurt a.M., 1974. – S.436 f.
18. Sikander Singh. Hermann Hesse. – Stuttgart, Philipp Reclam, 2006.
19. Willy Michel, Edith Michel. Das Glasperlenspiel / Interpretationen. Hermann Hesse Romane – Stuttgart : Philipp Reclam, 1994.
20. Wilpert Lexikon der Weltliteratur. Werke A-K – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. – S480.
21. Ziolkowski T. Der Schriftsteller Hermann Hesse. – Frankfurt : Suhrkamp, 1979.

УДК 821.161.2-143

**І. В. Мельничук,**

*Маріупольський державний університет, м. Маріуполь*

### «ЛЯМЕНТ ДОМУ КНЯЖАТ ОСТРОЗЬКИХ» В КОНТЕКСТІ ТАНАТОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ ПОЕЗІЇ

*У статті розглядається панегірик «Лямент дому княжат Острозьких», що є одним із перших творів окремого жанрового комплексу, який обслуговуватиме сферу смерті, виформовуючи танатологічний дискурс в українській бароковій поезії XVII століття. Аналізується також низка характерних для європейського барокового мистецтва мотивів та образів, пов'язаних із світоглядною концепцією уявлень про життя та смерть, що сформувалися в епоху соціально-політичної нестабільності, яка супроводжувала реформаційні та контрреформаційні процеси.*

**Ключові слова:** лямент, *ars moriendi*, барокова поезія, танатологічний дискурс.