

УДК 008:821.112.2+78  
DOI: 10.17223/22220836/28/7

О.Б. Элькан

## РОМАН Г. ГЕССЕ «ИГРА В БИСЕР» КАК МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕБУС

*Вопросы о роли и функции музыки в романе Г. Гессе «Игра в бисер» представляют больший научный интерес в условиях, когда современные социокультурные процессы в мире демонстрируют ярко выраженную тенденцию к всесторонней интегрализации. Автор статьи предполагает, что Гессе практически воплотил в своем прозаическом произведении идею игры в бисер (иными словами – идею всеобщего синтеза), непосредственно обратившись к творчеству И.С. Баха как своего рода уртексту и «объекту стилизации». Результаты структурно-семантического анализа пары произведений – «Игры в бисер» Г. Гессе и «Токкаты и фуги ре-минор» BWV 565 И.С. Баха – предоставили веские аргументы в пользу подтверждения гипотезы о музыкальной основе синтеза искусств в романе.*

*Ключевые слова: синтез искусств, музыка, литература, Г. Гессе, «Игра в бисер», И.С. Бах, «Токката и фуга ре-минор».*

Настоящая статья продолжает ряд публикаций о результатах научных изысканий автора в области синтеза искусств в немецкой культуре XX в. (см. [1, 2]). Идея всеобщего синтеза – искусства и науки, искусства и религии, различных искусств между собой – соотносится с духом художественной культуры XX в., которая «...ещё в процессе своего формирования на рубеже столетий поражала многообразием проявлений, причудливостью красок и образов, стремлением выйти за установленные заранее границы, вступить в контакт с наукой, техникой, философией, политикой» [2. С. 58].

Игра в бисер в одноименном романе немецкого и швейцарского писателя Германа Гессе (1877–1919) играет всем содержанием – или даже, скорее, всеми содержаниями – общечеловеческой культуры. Игра в бисер есть «воплощение духовности и артистизма, утонченный культ, unio mystica (лат. «мистический союз»); этот же термин Гессе уже использовал в «Степном волке» при описании «магического театра», характеризуемого как «проникновение в тайну гибели личности в массе unio mystica радости...» [3. С. 226] – «... всех разрозненных звеньев universitas litterarum» (лат., здесь: «мировой культуры») [4. С. 29].

Что же все-таки представляет собой «титильная» для романа игра – игра в бисер? Это в первую очередь некий синтез всех существующих наук и искусств: «Игра в бисер – это <...> игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры...» [Там же].

Т. Циолковский (обозначивший Игру в бисер как «акт психического синтеза, посредством которого духовные ценности всех эпох воспринимаются как “живые” и, все одновременно, присутствующие в настоящем» и в то же время как «символ человеческого воображения, никоим образом не претендующий на монополию в сфере разума» [5. С. 9]) полагает, что это в принципе всё, что можно сказать об Игре с полной уверенностью, и, соот-

ветственно, всё, что должен знать о ней читатель. Гессе с поразительной художественной силой описывает Игру, придавая ей настолько «реалистичное» и «правдоподобное» звучание, что некоторые лишенные чувства юмора читатели жаловались в своих посланиях автору романа, что это они изобрели Игру – ещё до того, как он изобразил её в своем романе [5. С. 9]. Это тем забавней, что, невзирая на постоянно акцентируемую автором строгость, точность, жёсткость и изощрённость правил Игры, границы этих правил, очерчиваемые Гессе, весьма туманны. «Эти правила, язык знаков и грамматика Игры, – пишет он, – представляют собой некую разновидность высокоразвитого тайного языка, в котором участвуют самые разные науки и искусства, но прежде всего математика и музыка (или музыковедение), и который способен выразить и соотнести содержание и выводы чуть ли не всех наук <...>. Всем опытом, всеми высокими мыслями и произведениями искусства, рождёнными человечеством в его творческие эпохи, всем, что последующие периоды ученого созерцания свели к понятиям и сделали интеллектуальным достоянием, всей этой огромной массой духовных ценностей умелец Игры играет как органист на органе...» [4. С. 10–11].

Парадоксально, но достаточно подробное представление об Игре мы можем получить не столько из прозаического текста, сколько из посвящённых ей юношеских стихов Иозефа Кнехта; подборка его стихов, озаглавленная «Стихи школьных и студенческих лет», составляет отдельный и вполне самостоятельный элемент общей структуры романа. В одном из тринадцати стихотворений, «Сон», описывается сон Кнехта, в котором ему представился символизирующий Игру огромный зал в монастырской библиотеке, где

Смысл всех наук и песен заключён,  
Творений духа свод и лексикон,  
Настой густейший мудрости конечной,  
<...> Ключи ко всем вопросам вековым,  
К загадкам, тайнам, чудесам любим... [Там же. С. 365].

Стих же, завершающий всю подборку, так и называется – «Игра в бисер»:

... Волшебных рук мы отдаёмся тайне,  
Где всё, что в жизни существует врозь,  
Всё, что бушует и бурлит бескрайне,  
В простые символы слилось.  
Они звенят, как звезды, чистым звоном,  
И смысл высокий жизни в них сокрыт,  
И путь один их слугам посвящённым –  
Путь к средоточью всех орбит... [Там же. С. 370].

Таким образом, Игра в бисер есть «игра игр» [Там же. С. 95], некий динамический синтез, основанный на выявлении скрытых внутренних закономерностей, ассоциаций и соответствий между самыми разнообразными искусствами и науками, их смыслами и значениями – «концентрированными идеями» из самых различных сфер интеллекта и эстетики, а также всевозможными способами, методами и приёмами группировки, комбинации, соединения и противопоставления этих «концентрированных идей», их гармо-

нического либо дисгармоничного – последнее, правда, не слишком приветствовалось – сведения [4. С. 30]. Сами эти способы, методы и приемы используются определённым, строго регламентированным и формализованным образом. Мы видим здесь вариант сложной и разветвлённой семиотической (знаковой) системы, подчинённой строго определённым принципам, «преимущественно в виде <...> ритмических процессов» [Там же. С. 88].

В то же время партии Игры тем или иным образом записываются, «нотируются», при этом её семиотический ряд обретает еще один уровень – уровень «кода», на котором существуют правила и законы трансформации символов и знаков одной сферы искусства и/или науки в другую сферу: например, «перевода» знаков и означаемых ими содержаний астрономии в знаки и содержания музыки, философии и математики и др. Язык Игры представляет собой «язык знаков и формул», в тексте неоднократно встречается и выражение «иероглифы Игры».

Главным инструментом Игры в бисер, насколько возможно понять из текста, выступают поиск и использование всевозможных аналогий, параллелей, взаимоотношений и соответствий: астрономическая формула может быть сопоставлена с хоральной прелюдией Баха, строка из классического греческого поэта – с логическим законом и др.; при этом игрокам весьма желательно остерегаться «занятого этимологического и компаративистского вздора» [Там же. С. 95], который так соблазнителен для наивных новичков и за которым так легко упустить самую сущность «игры игр». Используемые в Игре соответствия и аналогии Кнехт разделяет на «законные», т.е. общепринятые, понятные и доступные каждому игроку, «непреложные знаки», и «частные» – индивидуальные и уникальные, выработанные и усвоенные каждым из игроков в ходе личной игровой практики. Хотя последняя категория относится к числу запрещённых в рамках официальной Игры, она, по мнению Кнехта, всё же сохраняет некоторую частную же ценность. В качестве примера приводится подобная «частная» ассоциация из индивидуальной практики самого Иозефа, подробно объясняющего, как в силу случайных совпадений в его сознании оказались связаны «ранняя весна», «запах бузины» и «шубертовский аккорд» [Там же. С. 55].

Сама по себе идея «синтеза» отдельных наук или искусств не была, конечно, изобретением Гессе. Идея, как принято говорить, витала в воздухе. Сам Гессе признавался как-то в извечной зависти писателя к художнику, «чей язык – краски – понятен одинаково всем от Северного полюса до Африки», или к музыканту, «который пользуется звуками, тоже говорящими на всех человеческих языках» [6. С. 66]. В числе предшественников Игры он называет таких «универсалистов», как гностики, пифагорейцы, восточные мудрецы и слушатели Платоновской академии, Фома Аквинский и Николай Кузанский, Лейбниц и Абеляр.

«Синтез искусств» ко времени «Игры в бисер» в определенной мере перерос рамки концептуально-теоретических построений. Уже в первом – втором десятилетиях XX в. динамично развиваются экспериментальные направления, стремящиеся воплотить эти теоретические принципы в жизнь. А.Н. Скрябин, намеревавшийся выпустить партитуру своей знаменитой «Поэмы экстаза» (1907) с добавлением специальной «световой партии», или пар-

тии «Luce», реализует это намерение при создании следующей симфонической поэмы, еще более знаменитой, – «Прометей, или Поэма огня» (1910). Композитор Л. Сабанеев в единственном увидевшем свет альманахе художественного объединения «Синий всадник» (Мюнхен, 1912) так комментирует эту дерзкую инновацию: «У каждого звука есть корреспондирующий с ним цвет, смена гармонии сопровождается корреспондирующей с ней сменой цвета. Все это основывается на интуитивном цветозвучании, которым располагает А.Н. Скрябин. В “Прометее” музыка почти неразрывно связана с цветом. Эти удивительные, ласкающие слух и одновременно глубоко мистические гармонии возникли в красках. Впечатление, обаянное своим появлением музыке, было невероятно усилено цветовой игрой; здесь обнаруживалась глубокая органичность “прихоти” Скрябина и вся ее эстетическая логика...» [7. С. 148].

Подобную гипотезу о соответствии определенных музыкальных тонов определенным же цветам, выдвинутую Эльз Фьюстел, женой друга Гессе художника Макса Бухерера, упоминает в связи с общей концепцией «Игры в бисер» биограф Гессе Дж. Милек [8. С. 279].

Сложно тут не вспомнить одну из характеристик Игры в бисер, сделанную Иозефом Кнехтом в его стихотворении «Сон»:

Всех звуков и цветов соотношенье,  
А также способы переложенья  
Любых оттенков цвета в ноты, звуки... [4. С. 365].

Наиболее близок по духу Игре в бисер, на наш взгляд, концепт семиосферы знаменитого советского и российского культуролога Ю.М. Лотмана – семиотического континуума, или семиотического универсума, заполненного разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями. С подобным «континуумом» или «универсумом» можно напрямую сопоставить, в частности, загадочный «архив Игры» – этот термин постоянно встречается в тексте романа, но нигде не определяется достаточно подробно. Одна из немногих попыток более-менее внятного определения: «свод всех до сих пор проверенных и допущенных знаков и ключей, число которых давно уже значительно больше числа знаков древнекитайского письма...» [4. С. 365].

До сих пор в «Игре в бисер» видели лишь представление теоретического концепта универсального синтеза наук и искусств. Лишь немногие авторы делали осторожные попытки вычленив в рамках текста романа признаки, свидетельствующие о стремлении его автора именно в этом романе воплотить на практике определённые положения его теоретического конструкта – идеи «синтетической» и одновременно «синтезирующей» Игры в бисер. Такие попытки можно увидеть, в частности, в работах, посвящённых роли и функциям музыки в романе. Мы же в настоящей работе исходим из предположения, что практическое воплощение идеи Игры в бисер в романе Гессе было осуществлено на более глубоком уровне посредством сопоставления текста с конкретным произведением конкретного представителя внелитературных видов искусства.

Вспомним опять, что там, где речь идёт о самой Игре в бисер, большей частью идёт речь и о музыке. Вторая базовая составляющая Игры – математика, но её Гессе лишь очень поверхностно касается, опять же в паре с музыкой; о музыке же пишет постоянно и очень подробно. И как, говоря об Игре, Гессе едва ли не в половине случаев (если не больше) упоминает музыку, так и, говоря в этом романе о музыке, едва ли не в половине случаев (если не больше) он упоминает Баха. Достаточно назвать число повторений этого имени в романе – 24 раза!..

Интересно, что Э.И. Сафиуллина в курсе лекций по полифонии в главе о фуге как высшей форме полифонической музыки приводит в пример «Игру в бисер» Гессе – причем сначала, для лучшего понимания, даётся краткое описание самой Игры, а уже затем, в качестве примера, приводится разговор Кнехта с Магистром музыки. «Знаешь ли ты – что такое фуга? – спросил мастер музыки. Лицо Кнехта выразило сомнение... – Хорошо. Лучше всего ты поймешь, если мы сами сочиним фугу. Для фуги, прежде всего, нужна тема, – сказал мастер музыки» [4. С. 41–42]. Здесь Э. Сафиуллина возвращается от примера собственно к теме лекции: «Таким образом, тема – основная музыкальная мысль фуги...» [9. С. 28].

Столь любимый Германом Гессе Бах, как мы показали выше, и сам был талантливым и опытным «игроком в бисер»; и в этом мы видим одну из причин особой привлекательности Баха для Гессе как объекта литературно-музыкальной игры. Правда, непосредственно в числе предшественников Игры Гессе его не называет; но в его время было очень популярно искусство составлять своеобразные «музыкально-литературные ребусы», в котором Бах достиг высокого мастерства.

Если Гессе и впрямь ставил своей задачей зашифровать некую загадку в тексте «Игры в бисер» – наподобие описанных в ней игровых партий, эта загадка должна быть музыкальной, поскольку именно музыка – главная составляющая самой Игры. В этом случае наиболее перспективным подходом будет ориентация на творчество И.С. Баха, которому в романе уделяется поистине беспрецедентное для художественной литературы внимание. Бах в качестве объекта очередной «игровой партии» Гессе, нового его литературно-музыкального ребуса, был выбран с учётом не только любви Гессе к его творчеству, но и склонности самого Баха к подобным играм.

Некоторые характерные особенности мицлеровского Общества музыкальных наук, участником которого был Бах, и некоторые пункты его устава слишком сильно напоминают аналогичные особенности Ордена игроков в бисер из романа Гессе, чтобы этим сходством мы могли пренебречь. Например, «статьи устава о повышении престижа старинной музыки, в особенности параграф XXV, побуждавший членов общества к возрождению её величия. Здесь проявилось полное совпадение с генеральной тенденцией баховских интересов, наметившейся в конце жизненного пути композитора. Именно в последние 15 лет жизни Бах с особенной жадностью изучал манеру старых мастеров, не только анализируя, но и переписывая произведения Палестрины и Фрескобальди. Отсюда – и эволюция полифонического стиля в поздних баховских произведениях, целенаправленное его сближение с творчеством великих контрапунктистов прошлого...» [10. С. 33].

«И Мицлер, и другие члены Общества, подобно античным ученым, считали музыку одной из сфер математики. В наибольшей степени это было характерно для пифагорейской школы. В свою очередь, дух пифагорейства пронизывал все Мицлеровское общество» [11. С. 32].

Обратимся к «Игре в бисер». «...Как идея Игра существовала всегда. Как идею, догадку и идеал мы находим её прообраз во многих прошедших эпохах, например у Пифагора» [4. С. 11]. «В истории греков, – признается Кнехт в беседе с патером Иаковом, – меня пленяли не звездная несметность героев и не назойливый гомон на агоре, а такие попытки, как те, что предпринимались пифагорейцами или платоновской академией» [Там же. С. 153]. «Мы полагаем также, хотя не можем подтвердить это цитатами, что идея Игры владела и теми учеными музыкантами XVI, XVII и XVIII вв., что клали в основу своих музыкальных композиций математические рассуждения...» [Там же. С. 13].

Теперь мы готовы, наконец, задаться вопросом: какое именно произведение Баха Гессе «имел в виду»?

Наиболее перспективным подходом будет, видимо, поиск некоторых элементов изоморфизма между романом и каким-то произведением Баха – причём произведением, скорее всего, одним из наиболее популярных, опять же исходя из того, что загадка в принципе должна иметь решение не только для её автора, но и для постороннего читателя.

Напомним, что А. Швейцер уже обнаружил у самого Баха подобный изоморфизм между вербальным и музыкальным рядом: «...не только большее или меньшее соответствие между фразой словесной и музыкальной – их структуры тождественны!» [12. С. 337].

Это замечание легко приложимо и к Гессе: «...критика не раз отмечала сходство композиции “Игры в бисер” с композицией музыкального произведения, в котором история Кнехта проходит как бы главной музыкальной темой» [13. С. 16]; а Е. Мюнстер (писавшая о Гессе, что «знание музыкальной композиции он воплощал и в своих прозаических произведениях, таких как “Игра в бисер”») задавалась вполне конкретным вопросом: «Какие прозаические произведения имели структуру музыкальных?» [14].

Для ответа на этот вопрос следует сначала определить структуру самого романа «Игра в бисер». Наиболее адекватным кажется деление на 2 основные части – одна полностью относится к Игре («Введение в Игру в бисер»), вторая – к Кнехту («Жизнеописание Магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением его сочинений»).

Гессе пишет в романе: «Партия [Игры в бисер], например, могла исходить из той или иной <...> фуги Баха...» [4. С. 31].

Если исходить из двухчастности романа как наиболее чётко отражающей его реальную структуру (Игра, её сущность и история + Кнехт, его биография и сочинения), искать музыкальный прототип следует, скорее всего, среди так называемых «малых барочных циклов» (прелюдии и фуги, фантазии и фуги, токкаты и фуги), в которых прелюдии, фантазии или токкаты играли роль вступления.

Это соответствует и названию, данному Гессе первой части романа, – «Das Glasperlenspiel. Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine

Geschichte» («Игра в бисер. Опыт общепонятного введения в её историю»: автор использовал здесь слово *Einführung*, которое как раз и переводится как «введение», «вступление»).

Однако и таких «малых циклов» у Баха огромное количество, и для поиска уже в рамках этого массива нам всё равно необходимы некоторые дополнительные критериальные характеристики.

Наследие Баха демонстрирует характеристики музыки в высокой степени программной – например, в произведениях, написанных на конкретные библейские тексты или тексты протестантских хоралов; в книге А. Швейцера, в главе «Слово и звук у Баха», специальный параграф посвящён этому вопросу и назван «Бах и программная музыка». Швейцер делает вывод: Бах, в отличие от бытовавшей в его время «наивной» программной музыки (например, в произведениях Кунау и других, стремящихся к почти механическому воспроизведению движения и развития литературной фразы), «остается в пределах музыкальной выразительности там, где другой композитор, следуя за словом, дал бы подробнейшую музыкальную иллюстрацию» [12. С. 348].

Следовательно, и здесь мы не должны пренебрегать исследованием мотивов. Мотив – понятие, опорное для музыковедения, – имеет огромное значение и в литературоведческом исследовании, где его используют в понимании Ю.М. Лотмана: «элементарная, нерасторжимая единица повествования, соотнесенная с типовым целостным событием внележащего (бытового) плана...» [15. С. 211]. Опираясь на это определение, исследователь фольклора Б.Н. Путилов называет мотив «сюжетообразующим элементом», подчеркивая «продуцирующий характер мотивов, то, что они обладают определённой семантической заряженностью и структурной заданностью» [16. С. 77].

Один из мотивов, и именно как один из главных «сюжетообразующих элементов» романа, – органная музыка, и «звучит» он не только в прозе Гессе 1930–1940-х гг., но и в некоторых его стихах этого периода. Одно из этих стихотворений, «По поводу одной Токкаты Баха», было написано Гессе в 1935 г. и вошло в роман в составе приложенных к жизнеописанию Кнехта его сочинений. Повторим здесь первую его строфу:

Мрак первозданный. Тишина. Вдруг луч,  
Пробившийся над рваным краем туч,  
Ваяет из небытия слепого  
Вершины, склоны, пропасти, хребты,  
И твёрдость скал творя из пустоты,  
И невесомость неба голубого... [4. С. 33].

И далее развивается тема «Божественного творения», что позволяет «идентифицировать» баховскую токкату, о которой идёт речь в тексте. Мы полагаем, можно достаточно уверенно «увидеть» в ней токкату из самого знаменитого «малого цикла» и в целом самого популярного на сегодня произведения Баха – «Токката и fuga ре-минор». В каталоге баховских работ *Bach-Werke-Verzeichnis – BWV 565*.

Этот опус называют «негласным символом органной музыки» [17. С. 55], он представляет собой наиболее часто исполняемое произведение не

только в рамках творчества самого Баха, которого называют величайшим музыкантом всех времен и народов, но и во всей мировой музыке; его вступительные такты известны практически каждому среднестатистическому слушателю, даже не увлекающемуся классической музыкой, и даже сегодня звучат в десятках фильмов.

Именно эту токкату музыковеды традиционно трактуют как музыкальное переложение библейских стихов о сотворении мира. Цикл объединен общим содержанием: Бах здесь дает представление о Боге, созданном им божественном свете, мироздании (звёзды, планеты), развёртывающемся во времени и пространстве. Сложность мироздания передается через полифоничность (контрастную и имитационную) фактуры, а его огромность – с помощью огромного органного диапазона и массивной звучности. Такая образность усиливается и значением типичных для Баха музыкально-риторических фигур. Так, тема в первом проведении имеет ровно 7 звуков, что традиционно интерпретируется исследователями как символ «семи слов Господа» или «семи дней творения». Во втором произведении эта интонация заканчивается другим символом – уменьшенной квартой с разрешением, согласно Носиной это фигура свершения, возможно, в данном контексте – свершения Господней «тварной» воли, символ сотворения, завершения. Однако если рассматривать в качестве окончания фразы не три, а все четыре заключительных звука, то они образуют символ креста в обратном изложении, что, по Носиной, означает искупление.

Завершается всё построение обыгрыванием звуков трезвучия, что само по себе воссоздает символ «Славы Всевышнего» [18. С. 35]: «И стало так <...> И увидел Бог, что это хорошо». Или, цитируя стихотворение Кнехта: «Вселенная творцу хвалу поёт...» [4. С. 138].

Существенным аргументом здесь может оказаться тональность избранной нами Токкаты и фуги (BWV 565) – ре-минор, тональность скорби, смерти, безысходной участи Христа. Как указывают А. Милка и М. Друскин, символическое значение у Баха могут приобретать и «собственно музыкальные атрибуты <...> количество ключевых знаков, тактов; повторы нот и мотивов и т.п.» [11. С. 330]. Например, «Es-dur имеет в ключе три бемоля, это ассоциировалось со священным понятием Троицы (Троицы), и собрание “Клавирных упражнений” ор. 3 Бах открывает и замыкает прелюдией и фугой Es-dur» [19. С. 169]. То есть даже тональность, в которой написано произведение, и её ключевые знаки оказываются в некоторых случаях определяющими в понимании и трактовке музыкального произведения. Например, часто со словом «крест» связывают диез, поскольку «слово “Kreuz” по-немецки означает и “крест”, и “диез”» [20. С. 169]; соответственно, тональности, имеющие при ключе несколько диезов, обретают особое значение, конкретизируемое уже с помощью других значимых факторов.

Тональность Токкаты и фуги – d-moll. D – инициал индийского имени Даса (слуга), обыгрываемого, в европейских своих «версиях» (Famulus и особенно Knecht), на протяжении всего романа как имя Vach в «Искусстве фуги».

Ре-минор, как и параллельный ему фа-мажор, тональности с ключевым знаком си бемоль, т.е. начинаются инициалом самого Баха и начальной нотой его «музыкальной монограммы» – В. Нотная запись любого произведения в ре-миноре визуально фактически начинается с этого «инициала» – как книга начинается с имени автора.

В данном случае буква В может оказаться инициалом не только Баха, но и его предшественников – авторов произведений, хорошо известных как непосредственные «источники вдохновения» для BWV 565 и тоже, кстати говоря, написанных в ре-миноре: И.Х. Буттшета (Прелюдия и капричио ре-минор) и Д. Букстехуде (Прелюдия и fuga ре-минор). В те времена подобное «заимствование» тем и мотивов не считалось плагиатом – как в античной и ренессансной литературе не считалось плагиатом использование Вергилием тем и мотивов Гомера, использование Данте тем и мотивов Вергилия и т.д.; скорее, здесь мы опять имеем дело с культурой интертекста, хотя её и связывают обычно с постмодернистскими направлениями.

Эту тему можно развить и дальше – предполагая, что её мог развлекать и Гессе, достаточно искушённый в музыкальной теории любитель тонких интеллектуальных загадок.

Мы выяснили, что гипотеза об идентичности токкаты из стихотворения Кнехта (и, соответственно, из романа «Игра в бисер») токкаты из BWV 565 уже выдвигалась и ранее. Так, в тексте каталога выставки 1977 г. «Гессе и музыка» указывается, что в этом стихотворении Гессе запечатлел своё впечатление от прослушивания токкаты Баха – правда, конкретная токката не названа, зато раскрывается, что при её прослушивании писатель постоянно представлял «процесс сотворения, в первую очередь – момент *Lichtwerdung*» [21. С. 18] [сотворение Света: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет...». – О.Э.].

Органист из Тутлингена (район в немецкой Швабии, недалеко от «малой родины» Гессе) Вольфганг Хюбнер в своем выступлении на благотворительной акции Ассоциации развития органной музыки в троссингенской церкви Мартина Лютера, прошедшей в 2001 г. под девизом «Союз поэзии и музыки», прямо утверждал, что в стихотворении Кнехта говорится именно о BWV 565: «...это может быть, – заявил он, – только “Токката токкат” – а именно Токката и fuga ре-минор Иоганна Себастьяна Баха» (цит. по: [22]).

В 1937 г. Гессе создаёт еще один стих на похожую тему – масштабное по объему поэтическое полотно, посвящённое органной музыке. В переводе О. Комкова [23] стих называется «Орган», в оригинале название звучит скорее как «Игра на органе» («Orgelspiel»), что само по себе вызывает ассоциации с романом «Игра в бисер» (Glasperlenspiel). В роман он, однако, не вошёл, оставшись элементом наследия Германа Гессе – но не Иозефа Кнехта. Несмотря на то, что темой данного стихотворения выступает уже не отдельное произведение, а в целом органная музыка, многие мотивы в нем напоминают стих Кнехта о токкате Баха, в первую очередь – сравнением впечатлений, вызываемых органной музыкой, с картинами сотворения мира; вот только несколько показательных фрагментов:

Гулкий вздох – и снова громом полнит своды  
Звук органа...  
<...> Внемлет паства многогласным токам  
Слёз, томленья, ангельской свободы –  
Музыке, что ввысь растёт волнами  
И, блаженными объята снами,  
Зиждет неба звучные просторы,  
Где в священном, ревностном круженьи  
Реют золотых созвездий хоры,  
К Солнцу вознося мольбу и пенье;  
И сияет космос бесконечный,  
Как кристалл, огнём светил зажжённый,  
И, в несчётных гранях отражённый,  
Божий Дух творит свой образ вечный.  
<...> Как простым касаньем мануала  
Музыкант объёмлет мирозданье?  
Как во мгле соборного убранства  
Люди слышат вечное начало,  
Что влечет в звенящее пространство?..

Этот же стих буквально пронизывают мотивы, особенно характерные для еще одного стихотворения Иозефа Кнехта, «Последний умелец Игры в бисер»:

В храме горстка избранных осталась.  
Вот ещё один встаёт, уходит,  
Согнут, стар, не в силах одолеть усталость,  
Молодость в измене упрекает  
И, вздохнув, навеки умолкает.  
Молодым же снятся звуки битвы:  
Ни алтарь священный, ни молитвы,  
Ни токкаты нынче уж не в моде... –

что позволяет ещё увереннее связать и данный стих с романом, над которым Гессе работал в период его создания, а следовательно, ещё увереннее выбрать BWV 565 в качестве его музыкального прототипа.

Результаты сравнительного анализа Токкаты и фуги ре-минор И.С. Баха и «Игры в бисер» Г. Гессе представлены в таблице.

Основной мотив токкаты и фуги ре-минор, так же как стихотворения Кнехта «По поводу одной токкаты Баха» из «Игры в бисер», – процесс Божественного творения, появления мироздания «из ничего», его становление и развитие. Однако этот стих Кнехта призван отразить, по существу, не только и, возможно, не столько великое баховское произведение, но также и основной мотив романа, в состав которого он вошел. Поскольку «Игра в бисер» в первую очередь именно роман становления, формирования и развития, постоянной и непрекращающейся трансформации: зарождения и дальнейшей истории Игры в бисер; детства, отрочества и юности Иозефа Кнехта, его «пробуждения» и духовной зрелости и в конечном итоге рождения новой идеи, исключительно возвышенной и пло-

дотворной, со времени выхода романа в свет завоевавшей миллионы читателей и почитателей.

**Сравнительный анализ Токкаты и фуги ре-минор И. С. Баха  
и «Игры в бисер» Г. Гессе**

Общая структура		BWV 565	«Игра в бисер»
		2-частная: Токката (в роли вступления) + фуга	2-частная: «Введение в Игру» + основная часть «Жизнеописание Кнехта»
Начало		«Музыкальный эпиграф», вступительные такты: мелодическая фигура, повторенная затем в нижнем регистре	Эпиграф на латинском, повторенный затем в переводе на немецкий
I часть	Структура первой части	После вступления – 3 контрастных импровизационных построения: 1. Величественность, торжественность, мощь, развивающие эмоции вступления 2. Легкость, энергичность, скерцозность 3. Величественность, торжественность, мощь, «долгогремющий бас»	После эпиграфа – 3 крупных контрастных фрагмента: 1. Мощный, торжественный и величавый «зачин» истории Игры 2. «Фельетонная эпоха» 3. Рождение и развитие Игры «в недрах» фельетонной эпохи
	Финал первой части	Патетичная аккордовая каденция	Не менее патетичный пассаж Кнехта о классической музыке (в том числе о Бахе)
II часть	Основное содержание	Вторая (основная) часть – фуга	Вторая (основная) часть – жизнеописание Кнехта, в начале которого его подробная беседа с Мастером музыки о фуге
	Структура второй части	В фуге – 12 проведенний темы	12 глав в «Жизнеописании Иозефа Кнехта»
	Финал второй части	Грандиозная развернутая кода, состоящая из множества коротких импровизационных фрагментов	Сочинения Иозефа Кнехта (стихи + 3 небольших жизнеописания)

Выводы. «Игра в бисер» как «...интеллектуальный отклик автора на варварские реалии гитлеровского фашизма... представляет собой выраженный в художественной форме проект альтернативы диктатуре и преступлениям Третьего рейха, но также и вневременное исследование новых возможностей формирования интеллектуальной элиты нации» [24. С. 56], в то же время играет всеми содержаниями общечеловеческой культуры, её суть – всеобщий синтез искусств и наук, «акт психического синте-

за», «мистический союз». Главный инструмент Игры – поиск и использование всевозможных аналогий, параллелей, взаимоотношений и соответствий. Мы исходили из предположения, что Гессе, создавший концепт Игры в бисер, сам должен был попытаться воплотить его в собственном творчестве – условно говоря, «разыграть партию». Следуя логике автора, концепция Игры в бисер оказывается весьма плодотворным теоретическим базисом, получающим активное и многомерное практическое воплощение в огромном количестве игровых «партий». Напрашивается гипотеза, что и в тексте своих романов автор мог «зашифровать» подобные игровые партии, опираясь на указанные выше основные принципы: универсальный культурный синтез как основа Игры и поиск всевозможных аналогий и соответствий между различными культурными текстами как ее инструмент. Если музыка Баха в значительной степени демонстрирует тенденцию к вербализации музыкального текста, то у Гессе мы наблюдаем тенденцию противоположную – к музыкализации текста литературного; в основе же обеих этих тенденций лежит стремление к универсальному художественному синтезу, к эстетическому полифонизму. В качестве «музыкальной основы» для своего романа «Игра в бисер» Гессе, по нашему мнению, выбрал самое популярное произведение не только в рамках наследия Баха, но и всего музыкального искусства: Токкату и фугу ре-минор (BWV 565).

#### Литература

1. Элькан О.Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Левкерюна // Вестн. МГУКИ. 2016. №2 (57). С. 113–119.
2. Элькан О.Б. Музыкальный смысл художественного творчества Т. Гроховьяка // Таврійські студії. Культурологія. Симферополь, 2014. № 5. С. 58–63.
3. Гессе Г. Степной волк // Гессе Г. Игра в бисер. М., 2014. С. 95–265.
4. Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С.К. Апта // Собр. соч.: в 8 т. Москва; Харьков, 1994. Т. 5. 484 с.
5. Ziolkowski T. Foreword. The Glass Bead Game (Magister Ludi). By Hermann Hesse. Trans. Richard and Clara Winston. New York: Henry Holt and Co., Inc, 1969 558 p.
6. Гессе Г. Магия книги // Эссе о литературе. М., 2010. 336 с.
7. Сабанеев Л. «Прометей» Скрыбина // Синий всадник / под ред. В. Кандинского, Ф. Марка; пер., коммент. и ст. З.С. Пышновской. М., 1996. 192 с.
8. Mileck J. Hermann Hesse: Life and Art. University of California Press. Berkley; Los Angeles; London, 1981. 397 p.
9. Сафиуллина Э.И. Полифония: конспект лекций. Казань: Высш. шк. искусств им. С. Сайдашева ИФМК КФУ, 2014. 37 с.
10. Коростелев В. Между Л. Мишлером и И. Маттезоном: (Творческий процесс И.С. Баха и «музыкальная математика») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1 (12). С. 27–35.
11. Милка А.П. «Искусство фуги» И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор, 2009. 456 с.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.
13. Маркович Е. Герман Гессе и его роман Игра в бисер // Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений / пер. с нем. Д. Каравкиной, Вс. Розанова. М., 1969. 544 с.
14. Мюнстер Е.Г. Музыка и живопись в творчестве Гессе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?a=muz> (дата обращения: 06.03.2017).
15. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве / вступ. ст. Р.Г. Григорьев, С.М. Даниэль. СПб., 1998. С. 211–229.

16. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. 240 с.
17. Морозов С. Бах. М.: Молодая гвардия, 1975. 256 с. (Серия: Жизнь замечательных людей. Вып. 16 (557).
18. Семеренко Л.Ф. Об инвенциях И.С. Баха. Белгород: Отчий край, 2000. 63 с.
19. Друскин М.С. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1983. Вып. 4. 528 с.
20. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
21. Hermann Hesse und die Musik: Katalog. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Dichters vom 9. November 1977 bis 31. Jänner 1978. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien. 1977. S. 7–21.
22. Schäffer W. Der Schriftsteller Hermann Hesse und Bachs «Toccaten der Toccaten» [Электронный ресурс]. URL: [http://www.schwaebische.de/home\\_artikel,-\\_arid,104963.html](http://www.schwaebische.de/home_artikel,-_arid,104963.html) (дата обращения: 22.12.2016).
23. Комков О. Перевод из Германа Гессе. Орган [Электронный ресурс]. URL: <http://olkomkov.narod.ru/index/0-58> (дата обращения: 20.03.2017).
24. Элькан О.Б. Феномен «говорящих» имен собственных в ономастике немецкоязычной культуры XX в. (на примере романа Г. Гессе «Игра в бисер») // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 54–68.
25. Bach J.S. Toccata et Fuga. BWV 565. Ноты [Электронный ресурс]. URL: [http://library.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-80446\\_tokkata\\_i\\_fuga\\_re\\_minor\\_dlya\\_organa\\_bwv\\_565.html](http://library.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-80446_tokkata_i_fuga_re_minor_dlya_organa_bwv_565.html) (дата обращения: 10.03.2017).

**Elkan Olga B.** Crimean State University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation).

E-mail: [elkan.79@mail.ru](mailto:elkan.79@mail.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2017, № 28, pp. 68–82.

DOI: 10.17223/22220836/28/7

#### «THE GLASS BEAD GAME» BY HERMANN HESSE AS A MUSICAL-LITERARY RIDDLE

**Key words:** the synthesis of the arts, music, literature, H. Hesse, "The Glass Bead Game", J. S. Bach, "Toccaten and Fugue in d-minor".

Contemporary socio-cultural processes in the world demonstrate a pronounced trend towards comprehensive integralization. In the XX and XXI centuries, especially because of the establishing and rapid spreading of the world wide web, they deal with the substantial degree of universalization of different societies and cultures, as well as with the current powerful potential of the association of cultural values and traditions, the formation of some global "database" of these values and traditions – a kind of Bank of spiritual wealth accumulated over the long history of mankind.

The glass bead game in the eponymous novel by Hermann Hesse "plays" all the grades of human culture, its essence is the universal synthesis of arts and sciences, "the act of mental synthesis", unio mystica ("mystical Union"). The main tool of the Game is to find and use all sorts of analogies, parallels, relationships and correspondences. The art of music plays a basic role in the synthesis of arts and sciences in "The Glass Bead Game". The author of the paper discovers the importance of music in the life and work of Hesse. Organ music, especially J.S. Bach's music was a passion of Hesse since small years. And "The Glass Bead Game" is literally permeated with the music of J.S. Bach.

The author puts forward the hypothesis of the study: the musical text of Bach's Toccata and Fugue in d-minor by Johann Sebastian Bach served as genetic material for the literary text of one of the most brilliant works of German culture of the twentieth century – the novel "The Glass Bead Game" by Hermann Hesse, determine its structure and overall mood, giving, in accordance to the author's intention, the desired polyphony of the literary text. H. Hesse used musicality as the basis of synthesis of arts, projecting the main principle of motivic composition and semantic system of the work.

The interdisciplinary nature of the study determined the choice of the methodological basis of a certain range of musicological works, reflecting both the specifics of musical art and its value as a strategic element of cultural synesthesia: A. Schweitzer, J.N. Forkel, M. S. Druskin, V. Keldysh, A. Milka, V. N. Kholopova, B. L. Yavorsky, V. B. Nosina, L. F. Semerenko, V. V. Smirnov, S. Morozov, A. A. Sidorov, E. I. Safullina.

The results of the study confirm that Hermann Hesse used the cycle Toccata and Fugue in d-minor (BWV 565) by J. S. Bach as the object of musical and literary styling for the novel "The Glass Bead Game". The comparative structural-semantic analysis of BWV 565 and "The Glass Bead Game" provided a sufficient number of arguments for our hypothesis.

### References

1. Elkan, O.B. (2016) Muzykal'nye istochniki "Doktora Faustusa" T. Manna: R. Vagner kak prototip Leverkyuna [Musical sources of "Doctor Faustus" by T. Mann: R. Wagner as a prototype of Leverkun]. *Vestnik MGUKI – The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts*. 2(57). pp. 113–119.
2. Elkan, O.B. (2014) Muzykal'nyy smysl khudozhestvennogo tvorchestva T. Grokhov'yaka [Musical sense of T. Grokhov'yak's artistic creativity]. *Tavriys'ki studii*. 5. pp. 58–63.
3. Hesse, H. (2014) *Igra v biser* [The Glass Bead Game]. Translated from German by S. Apt. Moscow: AST. pp. 95–265.
4. Hesse, H. (1994) *Sobraniye sochineniy: v 8 t.* (Collected Works in 8 vols). Vol. 5. Translated from German by S. Apt. Moscow; Kharkov: Folio; Progress.
5. Ziolkowski, T. (1969) Foreword. In: Hesse, H. *The Glass Bead Game (Magister Ludi)*. New York: Henry Holt and Co.
6. Hesse, H. (2010) *Magiya knigi. Esse o literature* [The Magic of the Book. Essays on Literature]. Translated from German by G. Snezhinskay. Moscow: Limbus Press, K. Tublin.
7. Sabaneev, L. (1996) "Prometey" Skryabina ["Prometheus" by Scriabin]. In: Kandinsky, V. & Mark, F. (eds) *Siniy vsadnik* [The Blue Horseman]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
8. Mileck, J. (1981) *Hermann Hesse: Life and Art*. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press.
9. Safiullina, E.I. (2014) *Polifoniya* [Polyphony]. Kazan: Vyssh. shk. iskusstv im. S. Saydasheva.
10. Korostelev, V. (2013) Between L. Mizler and J. Mattheson (J. S. Bach's creative process and "musical mathematics"). *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 1(12). pp. 27–35. (In Russian).
11. Milka, A.P. (2009) "Iskusstvo fugi" I.S. Bakha: K rekonstruktsii i interpretatsii ["Art of the fugue" I.S. Bach: To reconstruction and interpretation]. St. Petersburg: Kompozitor.
12. Schweitzer, A. (1965) *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka.
13. Markovich, E. (1969) German Gesse i ego roman Igra v biser [Hermann Hesse and his novel "The Glass Bead Game"]. In: Hesse, H. *Igra v biser. Opyt zhizneopisaniya Iozefa Knekhta, magistra Igy, s prilozheniem sobstvennykh ego sochineniy* [The Glass Bead Game. The life of Joseph Knecht, Master of the Game, with his own works enclosed]. Translated from German by D. Karavkina, Vs. Rozanov. Moscow.
14. Munster, E.G. (n.d.) *Muzyka i zhivopis' v tvorchestve Gesse* [Music and painting in the works by Hesse]. [Online] Available from: <http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?ar=muz>. (Accessed: 6th March 2017).
15. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg: Iskusstvo. pp. 211–229.
16. Putilov, B.N. (1994) *Fol'klor i narodnaya kul'tura* [Folklore and folk culture]. St. Petersburg: Nauka.
17. Morozov, S. (1975) *Bakh* [Bach]. Moscow: Molodaya gvardiya.
18. Semerenko, L.F. (2000) *Ob inventsiyakh I.S. Bakha* [On I.S. Bach's inventions]. Belgorod: Otchiy kray.
19. Druskin, M.S. (1983) *Istoriya zarubezhnoy muzyki* [History of foreign music]. Issue 4. Moscow: Muzyka.
20. Druskin, M.S. (1982) *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka.
21. The Austrian National Library, Institute for Austrian Music Documentation. (1977) *Hermann Hesse und die Musik: Katalog. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Dichters vom 9. November 1977 bis 31. Jänner 1978* [Hermann Hesse and the music: an exhibition on the 100th birthday of the poet, November 9, 1977, to January 1978]. Vienna: Österreichischen Nationalbibliothek. pp. 7-21.

22. Schäffer, W. (2001) *Der Schriftsteller Hermann Hesse und Bachs "Toccaten der Toccaten"* [The writer Hermann Hesse and Bach's "Toccaten der Toccaten"]. [Online] Available from: [http://www.schwaebische.de/home\\_artikel,-\\_arid,104963.html](http://www.schwaebische.de/home_artikel,-_arid,104963.html). (Accessed: 22<sup>nd</sup> December 2016).
23. Komkov, O. (n.d.) *Perevod iz Germana Gesse. Organ* [Translation from Hermann Hesse. *Vox humanum*]. [Online] Available from: <http://olkomkov.narod.ru/index/0-58>. (Accessed: 20th March 2017).
24. Elkan, O.B. (2017) Fenomen "govoryashchikh" imen sobstvennykh v onomasfere nemetsko-yazychnoy kul'tury XX v. (na primere romana G. Gesse "Igra v biser") [The "telling" proper names in the onomasphere of the German speaking culture of the 20th century (a case study of H. Hesse's "The Glass Bead Game")]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo univ'eristeta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 25. pp. 54–68. DOI: 10.17223/22220836/25/7
25. Bach, J.S. (n.d.) *Toccaten et Fuga. BWV 565* [Toccaten and Fuga. BWV 565]. [Online] Available from: [http://library.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-80446\\_tokkata\\_i\\_fuga\\_re\\_minor\\_dlya\\_organa\\_bwv\\_565.html](http://library.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-80446_tokkata_i_fuga_re_minor_dlya_organa_bwv_565.html). (Accessed: 10th March 2017).