

Дифирамбическое просветление через дионисийский экстаз в романе Германа Гессе «Степной волк»

Е. Г. Маргарян

РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ (СЛАВЯНСКИЙ) УНИВЕРСИТЕТ, ЕРЕВАН

Аннотация: Делается попытка «прочтения» романа Германа Гессе «Степной волк» через «Рождение трагедии» Фридриха Ницше. Главный герой романа «кентаврический» герой Гарри Галлер, в котором происходит борение двух начал – аполлонического, рассудочного и вакхического, хтонического. Проводником Гарри по лабиринтам бессознательного выступает «менада» Гермина, которая раскрепощает Гарри, приобщив его к миру современного танца и искусству любви. Однако квинтэссенцией дионисизма в романе выступает джазовый саксофонист, томный красавец Пабло. Как и в еврипидовых «Вакханках» побеждает дионисийское начало: Гарри порывает с мелкобуржуазной, рассудочной, чопорно академичной средой и погружается в мир грез. Однако, согласно канонам дифирамбической драмы, посвящение неопита не может совершиться без жертвоприношения – выполняя просьбу Гермины, Гарри закалывает ее ножом. В конце романа происходит примирение и гармонизация дионисического и аполлонического начал: образ Пабло сливается с образом Моцарта, Гарри перерождается для новой жизни.

Ключевые слова: Аполлонизм, дионисийство, Пенфей, Дионис, вакханки, Гарри Галлер, Пабло, Гермина, Мария, дифирамбическое, оргия, джаз, экстаз, наркотическое опьянение, театр-зазеркалье, анима, смерть, перерождение.

УДК: 808; 811.14; 821.14.

Контактная информация: Армения, Ереван, ул. Овсепя Эмина, 123. РАСУ. Кафедра всемирной истории и зарубежного регионоведения. Тел. +3(7410)366312. E-mail: margar.erv@mail.ru.

Εἰς ὄρος («В горы! в горы!»)¹

Начиная еще с эпохи раннего Ренессанса европейская традиция трактует античное искусство как выражение в своей основе аполлонического, организованного, рассудочного начала, воплощающего порядок и гармонию. В «Эллинизме и пессимизме» Ницше, пожалуй, первым отверг постулат о цельности эллинской души и предпочел рассматривать классическое искусство как антагонистичное самому себе. Отвлекаясь от деталей, отметим некоторые, в первую очередь философские, итоги теории, разработанной Ф. Ницше в «Рождении трагедии». Так, философ-бунтарь утверждал, что античное искусство есть проявление одновременно как аполлонического, светлого начала, так и дионисийской, трагической, опьяненной мифологией души грека [Ницше, 2001]. А сами боги-символы Аполлон и Дионис стали воплощением неких онтологических первопринципов, необходимых для понимания сути античной и немецкой культур, и для осознания собственной индивидуации. При этом Аполлон традиционно воплощает мир пластический и пространственный, характеризуемый понятиями меры, гармонии, рассудка, статичности, а также спокойный артистизм, порождающий пластические искусства (архитектуру, скульптуру, поэзию). Вместе с тем Аполлон, по образному выражению Ницше выступает своего рода зеркалом «для гуманистических самостилизаций, гарантом разумной умеренности и образцово-буржуазной безмятежности»².

Дионис же символизировал художественный мир экстатического разнуданного безумства, сопровождаемый сильным накалом эмоциональных, в том числе эстетических, переживаний и бурным всплеском художественного воображения с последующим «похмельем». Дионисийское начало характеризуется понятиями: «безобразное» и «дисгармоническое», чрезмерное и непропорциональное. Будучи связанным с опьянением, забвением, хаосом, экстатическим растворением идентичности в массе, оно рождает непластические искусства (театр, прозу, музыку). Жизненное содержание этого мира, материального, по сути, выступало в качестве источника музыки и танца (ритма, динамики, пластической текучести). К этому миру мог приобщиться любой человек, и в этом состоянии он достигал «самозабвения», словно растворяясь в единстве рода, и целого потока жизни, а время останавливалось для него, переходя в план вечности. Художественный мир разрастался до принципа разрушения, преодоления индивидуации, и на первый план здесь выходили такие характеристики

¹ Гиератические возгласы менад, призывающие женщин принять участие в дифирамбических оргиях, посвященных Дионису. Также символизирует кратковременное бегство от рутины: домашних обязанностей и повседневных хлопот. Выражалось также термином *ἄβω* – мчаться, нестись в безумии, откуда «Фиада», синоним Менады. Это неудержимое стремление, исступленный бег. В этом состоянии женщины были «святы» (*ἁγιάι*). Утрачивая сознание личности, они делались безымянными менадами или казались самим себе превращенными в другие существа.

² <http://www.nietzsche.ru/look/xxb/kentavr/>

человека, как «неразумие»¹. При этом неразумие у Ницше есть наивысшее проявление мудрости. Только через него можно постигнуть суть вещей, то, что сокрыто за видимой статичностью формы, проникнуться глубинным содержанием явлений. Истина блеснула для Ницше как «интуиция пра-боли».

И хотя аполлоническое начало у Ницше противопоставлено дионисийскому, как искусственное противостоит естественному, тем не менее эти два начала неотделимы друг от друга, всегда действуют вместе, дополняя друг друга. По мнению Ницше, эти оба начала борются в художнике как два типа эстетического переживания и всегда присутствуют в любом художественном произведении, как структура и пластика, традиционное и новаторское, академическое и творческое, сохраняющее и разрушающее. В агоне этих двух первоначал с древнейших пор до наших дней рождаются великие произведения.

В качестве характерного примера мы сочли целесообразным проследить агон аполлонического и дионисийского на примере романа Г. Гессе «Степной волк». Влияние философии Ницше на Гессе не вызывает сомнений. Гессе и сам об этом писал². Случайно или осознанно, но роман буквально пропитан реминисценциями из «Рождения трагедии», и является своего рода иллюстрацией к трактату Ницше.

Главное действующее лицо романа, Гарри Галлер, бегущий от мира герой немецкой романтической традиции: в нем философ и мечтатель, любитель музыки уживаются со страдающим раздвоением или размножением личности, убийцей. Вместе с тем этот живущий отшельнической жизнью уже немолодой интеллектualan демонстрирует невероятную зависимость от ненавистного ему мелкобуржуазного общества: «Он сознательно презирал мещанина и гордился тем, что таковым не является. И все же в некоторых отношениях он жил вполне по-мещански: имел текущий счет в банке и помогал бедным родственникам, одевался хоть и небрежно, но прилично и неброско, старался ладить с полицией, налоговым управлением и прочими властями. А кроме того, какая-то сильная, тайная страсть постоянно влекла его к мещанскому миру, к тихим, приличным семейным домам с их опрятными садиками, сверкающими чистотой лестницами, со всей их скромной атмосферой порядка и благопристойности. Ему нравилось иметь свои маленькие пороки и причуды, чувствовать себя посторонним в мещанской среде, каким-то отшельником или гением, но он никогда не жил и не селился в тех, так сказать, провинциях жизни, где мещанства уже не существует» [Гессе, 2003, с. 49].

Сам Гарри называет себя «Степным Волком», однако ничего зловещего в этом персонаже нет. Здесь, скорее, речь идет о расщепленности природы рефлексизирующего интеллигента на человека и волка, но в отличие от других людей, усмиривших в себе зверя и приученных подчиняться, «человек и волк в нем не уживались и уж подавно не помогали друг другу, а всегда находились в

¹ См.: *Слотердайт П.* Мыслитель на сцене. Материализм Ницше / Пер. с нем. Е. Малаховой (глава из кн.: Peter Sloterdijk. Der Denker auf der Buhne. Nietzsches Materialismus. Suhrkamp, 1986) (цит. по: [Ницше, 2001, с. 588]).

² «Я понял, что Галлер – гений страдания, что он, в духе некоторых тезисов Ницше, выработал в себе гениальную, неограниченную, ужасающую способность к страданию» [Гессе, 2003, с. 33].

смертельной вражде, и один только изводил другого, а когда в одной душе и в одной крови сходятся два заклятых врага, жизнь никуда не годится» [Гессе, 2003, с. 49].

В начале романа, тягучем как смола, Гессе описывает бессмысленные и изнурительные прогулки героя по городу, похожие на блуждание по лабиринту. Они отражают внутренний кризис Гарри, попытку воссоединить две половинки его по-апдайковски страдающего кентаврического естества [Апдайк, 2009], обрести цельность и внутренний покой. В этой части романа Галлер являет «сократического человека». У Ницше, Сократ – «... человек рассудка, человека знания. Сократ ходит по полису, по агоре и выведывает у людей, что же они знают. Оказывается, что они не знают ничего. Сократ спрашивает у поэтов и художников: “Что вы делаете? Кто такой поэт? Кто такой художник?” Что они могут ему ответить? Вдохновение, музы, бессознательное, боги... Никакого рассудка»¹. Подобно Сократу, Галлер ищет ответы. Попытка найти понимание и поддержку среди себе подобных интеллектуалов заканчивается сильнейшим разочарованием. Встретив однажды на улице знакомого профессора и оказавшись у него в гостях, Гарри окунается в атмосферу интеллектуального мещанства и бюргерской добропорядочности, которыми пропитана вся обстановка. Особенно потряс Гарри прилизанный портрет, своего рода икона Гете. Художник придал «этому демоническому старцу... какое-то не то профессорское, не то актерское выражение сдержанности и добропорядочности и сделал из него в общем-то действительно красивого старого господина, способного украсить любой мещанский дом» [Гессе, 2003, с. 69]. Каждая мелочь в интерьере, каждая фраза, произнесенная академическим интеллектуалом, пропитана аполлоническим началом. «Сторонись чрезмерного!» – вот девиз рассудочного филолога-академиста. Белинский так охарактеризует этот тип интеллектуала: «...собрание людей, живущих по преданию и рассуждающих по авторитету, другими словами – людей, которые

Не могут смочь

Свое суждение иметь.

Такие люди в Германии называются *филистерами*, и пока на русском языке не придется для них учтвого выражения, будем называть их этим именем» [Белинский, 1941, с. 129].

Вырвавшись из этой квазиакадемической западни, взбешенный герой бродит ночью по городу и понимает, что этот эпизод был для него «прощанием с мещанским, нравственным, учёным миром, полной победой степного волка» [Гессе, 2003, с. 74–75] в его сознании. Он хочет уйти из этого мира, но боится смерти. Случайно он забредает в ресторан «Чёрный орёл». «В ресторане шла ночная жизнь – шум, толчея, дым, винные пары и крики, в заднем зале танцевали, там и бушевала музыка» [Там же, с. 73]. Насколько это созвучно еврипидовскому описанию вакханалий:

«124 Там Корибанты обруч

125 Звонкой одели кожей.

126 Дико тимпан загудел:

¹ <http://m-introduction.livejournal.com/477175.html>

127 С сладкими звуками слиться хотел
 128 Фригийских флейт; тимпан вручили Рее,
 129 Но стали петь под гул его вакханки» [Еврипид, 1999].

В ресторане, у стойки бара, Гарри знакомится с девушкой по имени Гермина. У них завязывается нечто вроде романа, хотя, скорее, это родство двух одиноких душ. Гермина, открывает перед Гарри новый мир, приобщив его к ночным кафе и ресторанам, к джазу. Гермина, словно Беатриче для Данте, становится наставником и проводником Галлера в новом мире, мире грез, подталкивает его, учит ходить, придерживая под локоть, словно очнувшегося после долгого летаргического сна пациента: безжалостно выдавливает из него профессорскую рассудочность, мещанские предрассудки.

«– погоди, – воскликнула она, – погоди! Значит, ты не умеешь танцевать? Вообще не умеешь? Даже уанстеп?...

– Это из-за моих родителей, – оправдался я, – они заставляли меня учить латынь и греческий и тому подобное. А учиться танцевать они мне не велели, у нас это не было принято, сами родители никогда не танцевали...

– Не бранитесь! – попросил я. – Я же знаю, что я сумасшедший.

...

– Да ну, не морочь мне голову! Ты вовсе не сумасшедший, господин профессор, по мне, ты даже слишком несумасшедший! Ты, мне кажется, как-то по-глупому рассудителен, совсем по-профессорски» [Гессе, 2003, с. 74–75].

Погружение в вакхический мир Гермины для Галлера начинается с приобщения к танцу. И это не случайно, ведь дионисийство – это движение, скольжение, в то время как аполлоническое начало воплощает равновесие и статичность. Герой, который прежде никогда не танцевал, считая это недостойным занятием, оказавшись на танцевальном паркете одного из отелей, ощущает небывалый прилив сил.

«185 ...Я столько силы
 186 В себе почувствовал, что день и ночь
 187 Готов стучать о землю тирсом Вакха:
 188 Веселье нам снимает годы с плеч...» –

восторженно восклицает престарелый Кадм, в еврипидовых «Вакханках» [Еврипид, 1999].

Характерно, что приобщение к миру танца для Гарри начинается не с классических венских бальных танцев, а с зажигательного фокстрота. Во время танцев Гарри знакомится со странными друзьями Гермины: мягкой и податливой, чувственной и соблазнительной Марией и саксофонистом Пабло, «смуглым, красивым молодым человеком испанского или южноамериканского происхождения, который, как она сказала, умел играть на всех инструментах и говорить на всех языках мира» [Гессе, 2003, с. 97]. Поначалу сам Пабло и исполняемая им полупервобытная музыка, горячая кровь, вызывает у Гарри презрительное отторжение: «...нельзя ставить на одну ступень Моцарта и новейший фокстрот. И не одно и то же – играть людям божественную и вечную музыку или дешевые однодневки» [Там же, с. 105]. Любителю и тонкому ценителю венского классицизма с его осмысленной, ясной, стройной и изящной гармонией импровизационная вакхическая музыка, исполняемая Пабло, кажется дикой, необузданной и варварской. Моцарт в начале романа Гессе пред-

ставлен как квинтэссенция аполлонического начала ¹, в то время как звучащие в ночных задымлённых клубах регги и джаз, да еще исполняемые таким воистину «хтоническим» существом, как Пабло, – воплощенным дионисийством. Пабло и сам напоминает Диониса: «Его темные красивые креольские глаза, его черные кудри не таили никакой романтики, никаких проблем, никаких мыслей – с близкого расстояния этот экзотический красавец-полубог был веселым, несколько избалованным мальчишкой, только и всего» [Там же, с. 99]. Этот элегантный брюнет не расстается со своим саксофоном, как Дионис с тирсом. В его руках этот напоминающий фаллический символ инструмент, словно магический жезл, преобразует мир.

Однако превращение Гарри происходит медленно и мучительно. «Бедняга, бедняга. Посмотри на его глаза! Неспособен смеяться» [Там же], – говорит Пабло Гермине. Рассудок немецкого интеллектуала-рационалиста по-прежнему отвергает крайние проявления дионисизма, особенно в музыке. Гарри пытается вызвать Пабло на интеллектуальную дуэль, дискуссию по поводу исполняемой молодым креолом музыки. Гарри осыпает ироничного Пабло трюизмами, пытаясь убедить в своей правоте не столько его, сколько себя самого. Диалог Гарри и Пабло напоминает агон Диониса и Пенфея в «Вакханках», где мудрствования образованного молодого фиванского царя кажутся разумными, но совсем не убедительными. Зря мудрый старец Кадм и слепой прорицатель Тиресий предупреждают бедолагу Пенфея:

«266 Когда умен оратор, и предмет
267 Искусно выбран им, не диво речью
268 Ему пленить сердца. Но ты, Пенфей,
269 На бойкость языка все возложил надежды:
270 Твоим речам недостает ума».

Точно так же Пабло, нимало не раздражаясь, не мудрствуя лукаво, пытается втолковать Гарри очевидные истины:

«Ведь вы же были совершенно правы во всем, что вы говорили. Но, видите ли, я музыкант, а не ученый, и я не думаю, что в музыке правота чего-то стоит. Ведь в музыке важно не то, что ты прав, что у тебя есть вкус и образование, и все такое прочее.

– Ну да. Но что же важно?

– Важно играть, господин Галлер, играть как можно лучше, как можно больше и как можно сильнее! Вот в чем штука, мосье. Если я держу в голове все произведения Баха и Гайдна и могу сказать о них самые умные вещи, то от этого нет еще никому никакой пользы. А если я возьму свою трубу и сыграю модное шимми, то это шимми, хорошее ли, плохое ли, все равно доставит людям радость, ударит им в ноги и в кровь. Только это и важно. Взгляните как-нибудь на балу на лица в тот момент, когда после долгого перерыва опять раздается музыка, – как тут сверкают глаза, вздрагивают ноги, начинают смеяться лица! Вот для чего и играешь.

– Отлично, господин Пабло. Но, кроме чувственной, есть еще и духовная музыка. Кроме той музыки, которую играют в данный момент, есть еще и бес-

¹ И по сей день искусствоведы продолжают именовать Моцарта «золотым мальчиком», «солнечным Аполлоном».

смертная музыка, которая продолжает жить, даже если ее и не играют в данный момент. Можно лежать в одиночестве у себя в постели и мысленно повторять какую-нибудь мелодию из “Волшебной флейты” или из “Страстей по Матфею”, и тогда музыка состоится без всякого прикосновения к флейте или скрипке.

– Конечно, господин Галлер. И “Томление”, и “Валенсию” тоже каждую ночь, молча, воспроизводит множество одиноких мечтателей. Самая бедная машинисточка вспоминает у себя в конторе последний уанстеп и отстукивает на своих клавишах его такт. Вы правы, пускай у всех этих одиноких людей будет своя немая музыка, “Томление” ли, “Волшебная флейта” или “Валенсия”! Но откуда же берут эти люди свою одинокую, немую музыку? Они получают ее у нас, у музыкантов, сначала ее нужно сыграть и услышать, сначала она должна войти в кровь, а потом уже можно думать и мечтать о ней дома, в своей камерке.

...Я, вздохнув, сдался. Этого человека нельзя было пронять» [Гессе, 2003, с. 105–106].

Спор Гарри и Пабло даже во внешних проявлениях напоминает знаменитый агон еврипидовской драмы. Гарри, подобно Пенфею, горячится и срывается, в то время как изящный денди Пабло, артистично поигрывая тросточкой, словно Дионис тирсом, спокойно и иронично, парирует выпады Галлера, забавляясь с ним, как кошка с мышкой. За его наигранной простотой, мягкой улыбкой и вкрадчивым голосом скрывается многоликий Бассарей.

«200 Да, перед богом нечего мудрить:

201 Предания отцов, как время, стары,

202 И где та речь, что опровергнет их,

203 Пусть в высях разума мудрец витает?» [Еврипид, 1999].

Конечно, не случайно основной агон между Гарри и Пабло разгорелся вокруг музыки. Для Гессе, как и для Ницше, музыка первична. Еще у Шопенгауэра воля, которая похожа на кантовскую вещь в себе, являет себя через тело и музыку. Именно из нее рождается дифирамбическая трагедия. При этом Гессе вслед за Ницше отличает два типа музыки – возвышенную, идущую от головы, и дионисийскую, идущую из недр человеческого естества. Не будучи снобом, Галлер, тем не менее, считает аполлоническую музыку элитной, а дионисийские джазовые эскапады низменными и варварскими.

«– Согласен, – сказал я холодно. – И все-таки.

Заметив волнение в моем голосе, Пабло тотчас же состроил самую милую физиономию, ласково погладил меня по плечу и придал своему голосу невероятную мягкость.

– Ах, дорогой мой, насчет ступеней вы, наверно, целиком правы. Я решительно ничего не имею против того, чтобы вы ставили и Моцарта, и Гайдна, и “Валенсию” на какие вам угодно ступени! Мне это совершенно безразлично, определять ступени – не мое дело, меня об этом не спрашивают. Моцарта, возможно, будут играть и через сто лет, а “Валенсию” не будут, – это, я думаю, мы можем спокойно предоставить Господу Богу. Он справедлив и ведает сроками, которые суждено прожить нам всем, а также каждому вальсу и каждому фокстроту. Он наверняка поступит правильно. Мы же, музыканты, должны делать свое дело, выполнять свои обязанности и задачи: мы должны

играть то, чего как раз в данный момент хочется людям, и играть мы это должны как только можно лучше, красивей и энергичней» [Гессе, 2003, с. 105–106].

Как это переключается с дискуссией Пенфея и Диониса об эллинских и варварских обычаях:

«Пенфей

481 Умом слабее эллинов они.

Дионис

482 Как в чем, – но в этом варвар выше грека.

Пенфей

483 Служите вы ночью или днем?

Дионис

484 Ночь лучше. Мрак имеет обаянье.

Пенфей

485 Ловушка, чтобы женщин развращать...» [Еврипид, 1999].

Однако благодаря терпению Гермину под влиянием вакхической музыки и танцев Гарри трансформируется. Пройдя все этапы инициации, он, наконец, оказывается готов обрести свою *аниму*, для этого он должен окончательно избавиться прежнего естества, убить в себе Степного волка, своего рода тотемное животное. Однако, как и любое мистериальное действие, перерождение Гарри сопровождается искупительной жертвой. В качестве жертвы в романе выступает сама Гермина, которая настаивает на том, чтобы Гарри убил ее, когда будет к этому готов. При этом главное мистериальное действие, как и положено, происходит в театре. Не в мещанском театре с академическими постановками, куда по субботам ходят сытые бюргеры со своими густо надушенными по поводу выхода в свет женами, а в театре вакхическом, диком и оргиастическом, каким он был во времена изначальные: во времена, когда из Передней Азии в Европу в сопровождении исступленных менад явился молодой бог с хмельной поволокой в черных глазах. Он привез вино – кровь каменной азиатской земли, и приобщил греков к вакхическому экстазу. Экстазис – выход из своих границ, во время которого нарушается принцип индивидуации. Ницше связывает экстаз с дионисийским буйством, опьянением, но опьянением в расширенном смысле, а не только в алкогольном. Танец, сексуальный акт, мистерия – это все экстатические состояния, во время которых личность растворяется в священном празднике, сливаясь с единой бесформенной массой опьяненных экстатических тел.

Поэтому, для завершения своего превращения герой оказывается на балу-маскараде, где погружается в стихию эротики и джаза. Это происходит в «магическом театре» («вход только для сумасшедших»), куда Галлер попадает в поисках своей подруги, наставницы Гермину, переодетой юношей и побеждающей женщин «лесбийским волшебством». Режиссирует театральное действие Дионис-Пабло, знаток наркотических трав и еще много другого. Он направляет Гарри в подвальный этаж ресторана – «ад», где играют черти-музыканты. Атмосфера маскарада напоминает герою Вальпургиеву ночь в «Фаусте» Гете (маски чертей, волшебников, время суток – полночь) и гофмановские сказочные видения, воспринимающиеся уже как пародия на гофманиану, где добро и зло, грех и добродетель неразличимы: «...хмельной хоровод масок стал посте-

пенно каким-то безумным, фантастическим раем, один за другим соблазняли меня лепестки своим ароматом... змеи обольстительно глядели на меня из зелёной тени листвы, цветок лотоса парил над чёрной трясиной, жар-птицы на ветках манили меня...» [Гессе, 2003, с. 130]. Однако все эти образы являют собой не только реминисценцию гетевских и гофмановских фантазмагорий, это и прямая цитата еврипидовской драмы. Черты символизируют сатиров с тимпанами и свирелями, разнузданные женщины – менад. Сам же Дионис символизирует жизнь через смерть.

Наконец в этом безумном вертепе Гарри находит Гермину, и они воссоединяются. Часто внутреннюю сущность Галлера Степного Волка ассоциируют с тем, что Юнг называл Тенью, в то время как Гермину ассоциируют с анимой. Тело нашло свою аниму. Познав Гермину, Гарри познает высшую истину. Для Гарри открывается новая реальность, но, чтобы остаться в ней, необходимо пожертвовать собственным Эго. Только избавившись от своего Эго, или «уважаемой личности», как ее едко называет Пабло, можно периодически возвращаться в это зазеркалье, чтобы однажды остаться в нем навсегда:

«– В моем театрике столько лож, сколько вы пожелаете, десять, сто, тысяча, и за каждой дверью вас ждет то, чего вы как раз ищете. Это славная картинная галерея, дорогой друг, но вам не было бы никакой пользы осматривать ее таким, как вы есть. Вы были бы скованы и ослеплены тем, что вы привыкли называть своей личностью. Вы, несомненно, давно догадались, что преодоление времени, освобождение от действительности и как бы там еще ни именовали вы вашу тоску, означают не что иное, как желание избавиться от своей так называемой личности. Она – тюрьма, в которой вы сидите. И войдите вы в театр таким, как вы есть, вы увидите бы все глазами Гарри, сквозь старые очки Степного волка. Поэтому вас приглашают избавиться от этих очков и соблагovolить сдать эту глубокоуважаемую личность в здешний гардероб, где она будет к вашим услугам в любое время. Прелестный бал, в котором вы участвовали, трактат о Степном волке, наконец, маленькое возбуждающее средство, которое мы только что приняли, пожалуй, достаточно вас подготовили. Сдав свою уважаемую личность, Гарри, вы получите в свое распоряжение левую сторону театра, а Гермину – правую, встретиться вы можете внутри в любое время. Гермину, будь добра, зайди пока за портьеру, я хотел бы сначала провести Гарри» [Там же, с. 135].

В конце романа фантастика и реальность сливаются. Галлер убивает Гермину – не то блудницу, не то свою музу. Гарри и Гермину, подобно Прометею и Кентавру, обмениваются сущностями¹.

Моцарт раскрывает Галеру смысл жизни – её не надо воспринимать слишком серьезно: «Вы должны жить и должны научиться смеяться... должны

¹ «...в общей свалке Хирон, ни в чем не повинный, был ранен отравленной стрелой. Терзаемый неотступной болью, без надежды на исцеление, бессмертный кентавр жаждал умереть и молил богов поразить его вместо Прометея. Боги вняли этой мольбе и избавили его от страданий и от бессмертия. Он окончил свои дни как простой смертный, уставший от жизни, и Зевс вознес его на небо сияющим Стрельцом меж созвездий» («Мифы Древней Греции в пересказе Джозефины Престон Пибоди», 1897 г.).

научиться слушать проклятую радиомузыку жизни... и смеяться над её суматошностью» [Гессе, 2003, с. 163]. Эта фраза перекликается с еврипидовской:

«395 Да и мудрость не в мудрость, когда

396 Человек выше смертного смотрит:

397 Век проходит, и время не ждет,

398 А ты счастье роняешь из рук,

399 За мечтою гоняясь!

400 Нет, мудрецы мне такие всегда

401 Кажутся или больными, иль просто глупцами» [Еврипид, 1999].

Затем Моцарт превращается в Пабло, и тот убеждает героя, что жизнь тождественна игре, правила которой надо строго соблюдать. Герой утешается тем, что когда-нибудь сможет сыграть ещё раз. Слияние образов Пабло и Моцарта, символизирует примирение и гармонию дионисийского и аполлонического начал в душе Гарри, то, к чему призывали и Еврипид, и Ницше: «И пока он говорил это и протягивал мне папиросу, каким-то волшебством извлеченную им из кармана жилетки, он вдруг перестал быть Моцартом: он тепло смотрел на меня темными, чужеземными глазами и был моим другом Пабло и одновременно походил, как близнец, на того человека, который научил меня игре фигурками.

Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше. Когда-нибудь я научусь смеяться. Пабло ждал меня. Моцарт ждал меня» [Гессе, 2003, с. 164].

Завершим сакраментальной фразой Ницше: «Да помилуй Бог моих филологов, если они теперь не захотят ничему научиться»¹, – пишет он в сопроводительном письме к посвященному Вагнеру экземпляру своей книги в январе 1872 года.

Литература

Андайк Дж. Кентавр. М.: АСТ, 2009. 320 с.

Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова: Рец. // Белинский В. Г. М. Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1941.

Гессе Г. Степной волк. Игра в бисер. Паломничество в Страну Востока / Пер. с нем. С. Апта, С. Аверинцева; коммент. С. Аверинцева. М.: ОЛМА-ПРЕСС; Звездный мир, 2003. 603 с.

Еврипид. Трагедии: В 2 т. / Пер. И. Анненского; изд. подгот. М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо; под ред. Л. Гаспарова. М.: Наука; Ладомир, 1999. Т. 2.

Ницше Ф. Рождение трагедии / Сост., общ. ред., коммент. и вступ. ст. А. А. Россиуса. М.: Ad Marginem, 2001.

Article metadata

Title: Dithyrambic enlightenment through Dionysian ecstasy in Hermann Hesse's novel «Der Steppenwolf».

Author: E.G. Margaryan.

¹ См.: *Слотердайк П.* Мыслитель на сцене. Материализм Ницше (цит. по: [Ницше, 2001, с. 53]).

Author's e-mail: margar.erv@mail.ru.

Author affiliation: Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

Abstract: An attempt to «reading» Hermann Hesse's novel «Steppenwolf» through «The Birth of Tragedy» Friedrich Nietzsche. The protagonist of the novel «centaurical» hero Harry Haller, in which the agon of two principles – the Apollonian, rational and Bacchic, chthonic. Guide Harry through the maze of the unconscious acts «maenad» Hermine, which loosens Harry, attach it to the world of contemporary dance and the art of love. However Dionysianism quintessential novel stands jazz saxophonist, languid, handsome Pablo. As in Euripidic «Bacchae» Dionysian wins Top: Harry breaks with petty-bourgeois, rational, stiffly academic environment and into the world of dreams. However, according to the canons of dithyrambic drama, dedication neophyte can not be accomplished without sacrifice – fulfilling the request Hermine, Harry stabs her with a knife. At the end of the novel takes place reconciliation and harmonization of the Dionysian and Apollonian started: Pablo image merged with the image of Mozart, Harry is reborn to a new life.

Key terms: Apollonian and Dionysian principle, Pentheus, Dionysus, Bacchante, Harry Haller, Pablo, Hermine, Maria, dithyrambic, orgy, jazz, ecstasy, drug intoxication, Looking Glass Theatre, anima, death, rebirth.

Reference literature (in transliteration):

Updike J. Kentavr. M.: AST, 2009.

Belinskij V. G. Stihotvorenija M. Lermontova: Rec. // Belinskij V. G. M. Ju. Lermontov: Stat'i i recenzii. L.: Gos. izd-vo hudozh. lit., 1941.

Hesse H. Stepnoj volk. Igra v biser. Palomnichestvo v Stranu Vostoka / Per. s nem. S. Apta, S. Averintseva; komment. S. Averintseva. M.: OLMA-PRESS; Zvezdnyj mir, 2003.

Euripides. Tragedii: V 2 t. / Per. I. Annenskogo; izd. podgot. M. L. Gasparov, V. N. Jarho; pod red. L. Gasparova. M.: Nauka; Lodomir, 1999. T. 2.

Nietzsche F. Rozhdenie tragedii / Sost., obshh. red., komment. i vstup. st. A. A. Rossiusa. M.: Ad Marginem, 2001.