



В. Малащенко

## Символическая сфера в произведениях Германа Гессе

**П**роза писателя при внешней ясности и прозрачности символически насыщена и уплотнена, что часто затрудняет постижение ее глубинного смысла читателем. В период 1910-х годов Гессе кардинально трансформирует поэтику своей прозы для того, чтобы максимально точно и полно отразить свое отношение к изменившемуся миру и месту человека в нем. Именно с этого времени писатель максимально широко использует язык символов, ибо «символ, во-первых, есть живое отражение действительности, во-вторых, он подвергается той или иной мыслительной обработке, и, в-третьих, он становится острейшим орудием переделыванием самой действительности» [1, с. 15].

Гессе прекрасно владел языком образов, и это во многом объясняет метафорику и символику его художественного языка, сложность и многозначность художественных образов его произведений. Об этой особенности сам Г. Гессе еще в 1931 году пишет Ф. Абелью: «...рассматривайте мои книги не как произведения литературы, не как выражение неких суждений, но как поэтические творения. ...Поэзия... живет и действует только там, где она *создает символы*. Демиан и его мать представляются мне такими символами, то есть они значат и содержат в себе много больше того, что доступно рациональному рассмотрению, они суть магические заклинания» [2, с. 202] (курсив наш. — В. М.).

Символ полисемантический и никогда до конца не поддается однозначной трактовке, так как «символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковойности... он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого, но и разведенные между собой и порождающие символ» [3, стб. 976].

В «Демиане», «Кляйне и Вагнере», «Последнем лете Клингзора» писателем моделируется особая символическая сфера, которая структурирует весь художественный мир этих произведений — систему образов персонажей, модель их поведения, хронотоп, сюжет и композицию. Мы не пре-

тендуем на исчерпывающее исследование символической сферы, что связано с определенной ограниченностью объема статьи, а стремимся выделить и исследовать наиболее знаковые символы в указанных произведениях Гессе.

По жанру «Демиан» — философско-религиозный, символический, «биографический» роман, в котором повествование разворачивается от лица рассказчика — главного героя Эмиля Синклера, он же автор (роман вышел под псевдонимом Э. Синклера). В «Предисловии» «Демиана» возникает первый и один из важнейших символов романа: «В каждом Дух обретает форму, в каждом страдает тварь, в каждом распинают Спасителя» [4, S. 10], смысл которого заключается в повторении Синклером, а также каждым ищущим человеком пути, пройденного Христом.

В «Демиане» Гессе создает фигуры — символы, соотносимые с юнгианскими «фигурами» бессознательного. Как отмечает А. Гутманис, «образы в романе весьма абстрактны — они скорее воплощения определенных идей, нежели живые люди, в чем и сказалась установка Гессе на предельно обобщенное, символично-философское осмысление проблем современности» [5, с. 28]. Подобная структура сюжета закономерна, так как на первый план у Гессе выступает *пространство субъективной действительности* Синклера.

Количество персонажей романа достаточно ограничено. Все они — Кромер, Демиан, Писториус, Кнауер, фрау Ева, символы духовного становления героя, своеобразные ипостаси, демоны Синклера и, соответственно, внутренние проекции самого писателя.

Отметим важный аспект. Именно Демиан (учитель, вожатый, «двойник», *alter ego* Синклера, воплощающее его стремление к совершенству) вводит героя (через переосмысленные библейские истории, каинову печать, птицу, вылупляющуюся из гнезда...) в религиозно-мифологическую, символическую субъективную реальность. Это своеобразная, *магическая реальность*, существующая наряду с объективным миром. В ходе повествования Синклер, а подчас и читатель, неоднократно путает сон с явью. Действительно происходящее, осознаваемое Синклером, и *мистическое*, представленное символическими фигурами Демиана, Писториуса, фрау Евы и подсознательными инстинктами героя, слито, взаимопереплетено. «Я был как во сне. Его голос имел власть надо мною, воздействовал на меня... Разве не этот голос звучал из сокровенных глубин моего бытия? Он все знал, знал лучше и яснее, чем я сам» [6, с. 217]; «Это было как страшный сон» [6, с. 247]. Демиан вносит сомнения в устоявшиеся религиозные представления героя. Не случайно вторая и третья главы, в которых происходит «посвящение» Синклера и влияние двойника наиболее значимо, названы «Каин» и «Злодей». Именно здесь в светлую душу Синклера заложено Демианом горькое зерно сомнения на пути к познанию.

Обозначим наиболее яркие слагаемые символической сферы романа: онирическая и орнитологическая символика; символы фигуры и свиста Кромера, каиновой печати — избранничества, родительского дома — Рая, Абраксаса, зеркала / отражения, огня, музыки, воды / дождя, дня / ночи, сердца, сада и другие. Например, фигура Кромера — мучителя-демона героя — есть темная часть души и нечистой совести самого Синклера. Кромер призывает к себе героя свистом. *Мотив свиста* — важная символическая деталь, так как в народных представлениях свист ассоциируется с дьяволом, нечистью. А запрет на свист в повседневной жизни указывает, как отмечает А. Плотникова, «на демоническую природу данного звукового феномена» [7, с. 296]. Свист Кромера становится судьбой Синклера и преследует его вплоть до появления Демиана.

Обратимся к наиболее знаковым символам романа. Важнейший из них — *птица*, ястреб-перепелятник. В *орнитологической символике* традиционно птица выступает символом человеческой души, полета, свободы. В поэзии птица константно — символ поэта. Генезис такой традиции берет свое начало еще от Платона, Гёте, Эйхендорфа, Бодлера с его знаменитым стихотворением «Альбатрос». Символ птицы сохраняет у Гессе свое традиционное толкование, о его значении в структуре «Демиана» говорит уже тот факт, что образ птицы, ястреба-перепелятника, появляется в семи главах романа и отсутствует лишь в первой главе «Два мира». Любопытная деталь — практически во всех биографических штудиях о Гессе подчеркивается его ястребиный профиль, об этом свидетельствуют и многочисленные фотографии писателя. Образ ястреба соотносится с этапами становления души главного героя. Во второй и третьей главах, где душа Синклера еще не проснулась, птица *каменная, застывшая, бездвижная* — она изображена на замковом камне над входом в родительский дом. В четвертой главе, когда душа Синклера пробуждается, герой во сне проглатывает птицу и она *оживает*, начинает расти, пожирая героя. Семантика этого сна говорит о пробуждающейся в герое сексуальности. Любопытна трактовка указанного сна в интерпретации трех исследователей, которую приводит в своей монографии Марк Баулби: «Предполагается, что поглощение символизирует "интроверсию" психической энергии для насыщения психики и также, так как ястреб-перепелятник питается животными, это фигура, сублимирующая животные импульсы души (Миддлтон). Предполагается, что этим символизируется процесс единения с богом (Дарендорф), или все это идет не далее, чем сексуальные желания, которые Эмиль еще не способен утвердить и которые поэтому пожирают его внутреннее я (Мациг)» [8, р. 109]. Из трех приведенных мнений наиболее верным нам кажется последнее. Здесь же, в четвертой главе, Эмиль рисует картину с птицей, которая выбирается из яйца. Пятая глава — дальнейшее пробуждение души — о птице, вылупляющейся из яйца,

говорится в записке Демиана: «Птица летит к богу. Имя бога — Абракасас» [6, с. 259]. Синклер видит птицу в огне камина во время разговоров с Писториусом, а несколько позже — в своем седьмом сне, когда он понимает, что может летать. Эмиль делает важное открытие: «...вдохом и выдохом я могу регулировать высоту полета» [6, с. 272], то есть герой постепенно учится управлять своими эмоциями, переживаниями. В шестой главе Писториус раскрывает Синклеру смысл нового божества — Абракасаса. Это очередной важный символ в романе, выражающий гессевский принцип биполярности бытия. Абракасас — мифологическое существо с петушиной головой, телом человека и двумя змеями вместо ног, в правой руке оно держит плеть, в левой — щит; главнейшее божество, верховное существо в гностической философии. Две змеи вместо ног — Нус (Ум) и Логос (Слово), «голова петуха, то есть птицы, олицетворяющей предвидение и бдительность, представляет Фронезис (Разум. — В. М.). Его две руки держат символы Софии и Динамиса — броню мудрости и метлу власти» [9, с. 66]. Для Писториуса и Синклера Абракасас воплощает новое амбивалентное божество, совмещающее два начала — божественное и дьявольское, два мира — светлый и темный. Писториус говорит Синклеру, что новая вера героя пока не окрепла, Абракасас — это вера, «но она еще только родилась. У нее еще не выросли крылья» [6, с. 276] (курсив наш. — В. М.). В седьмой главе, «Фрау Ева», происходит последующее становление, освобождение души Синклера, когда он принят в «Орден избранных». Этому этапу соответствует картина героя с изображением птицы на стене в доме фрау Евы и тринадцатое видение героя. Гигантская птица в небе «вырвалась из темного хаоса и, мощно взмахивая крыльями, исчезла в небесах» [6, с. 311]. В восьмой главе, «Начало конца», образ птицы в финале романа соотносится с очередной метаморфозой души героя и, отвлеченно, всех людей, ее смертью и новым рождением. Душа Синклера «вылетела» на свободу: «Гигантская птица билась, чтобы выломиться из яйца, а яйцо — это мир, и он должен быть разрушен» [6, с. 319].

Практически все символы в романе «работают» в одном направлении и преследуют у Гессе одну цель: в образной, символической, метафорической формах показать мучительный путь становления души героя, трудность зарождения истинной человечности.

*Символика огня.* В огне, очистительном пламени, а с алхимической традицией Гессе был хорошо знаком, будто в герметическом тигле, выплавляя в шлаки все лишнее, выкристаллизовывается и закаляется, возрождается как феникс из пепла душа Эмиля. Когда Синклер наконец после долгого одиночества, выслушивает похвалы Альфонса Бека, происходит следующее — «дух и огонь загорелись во мне» [4, S. 95] (*Geist und Feuer lohte in mir*). На краткое мгновение мир вокруг героя начинает

звучать в унисон с его душой. В это же время Эмиль жил «в огне своих желаний» [6, с. 264]. Синклер пытается восстановить гармонию своей разорванной на части души.

*Символика музыки.* В музыке человек сражается с небом и адом, отказывается от морализаторства, раскрепощает эмоциональную сферу. Музыка призывала «верить голосам моей души» [6, с. 275], так думает герой. Музыка существует вечно, она надморальна, пребывает во вне-временной сфере, транслирует свой зов, звучание и смысл через века в сегодняшний день, когда ее воспринимает реципиент. Рассуждая о сущности музыки, Гессе пишет: «Она, как мне кажется, если сформулировать философски, есть сделанное эстетически воспринимаемым время (*aesthetisch wahrnehmbar gemachte Zeit*). А именно — настоящее. И при этом приходит на ум идентичность мгновения и вечности» [10, с. 132].

*Символика воды / дождя.* Благодаря воде, дождю, который постоянно сопровождает Синклера в предпоследней главе, происходит не столько омовение, сколько очищение героя в доме фрау Евы.

В структуре романа важное место занимает *онирическая, сновидная символика* — видения, сны: пророческие, символические, странные, ужасные. Гессе применяет этот художественный прием, занимающий важное место в его поэтике, в большинстве своих произведений. Сны Синклера помогают ему более глубоко проникнуть в свой внутренний мир. Сны и видения — проводники в бессознательное, так как «спящий создает во сне образ раздирающих его и уравнивающих друг друга инстинктов» [11, с. 111]. Гессе «наделяет» своего героя снами в наиболее переломные жизненные ситуации. Четырнадцать снов и видений являются Синклеру и один вещий сон — Демиану. Причем некоторые сны Эмиль видит по нескольку раз, и они не включаются в общее количество. Например, в пятой главе, «Птица вылупляется из гнезда», Синклер видит сон наяву о возвращении в родительский дом, в котором его встречает мать. Однако когда герой хочет ее обнять, вместо матери его самого обнимает «страстным зловещим объятием» [6, с. 262] какая-то чужая женщина, позже читатель узнает, что это была фрау Ева. В шестой главе, «Битва Иакова», данный сон еще *дважды* дублируется писателем с добавлением небольших подробностей. «В этих снах — а я всегда видел много снов — я жил интенсивней, чем в реальности, тени отнимали у меня жизнь и силы» [6, с. 213]. В основном сны становятся провозвестниками грядущих событий, и Гессе подчеркивает глубинную связь между снами и судьбой. Через онирическую символику преломляется тема пути героя, и в какой-то момент (как подсказывает Эмилю Писториус в шестой главе) Синклер понимает, что сны — это путь в себя, в темную запретную глубину хаоса материнской стихии. Отметим важную деталь: снов нет только в третьей главе романа, где внутреннее *Я* героя полностью подчинено Максиму Демиану.

В седьмой главе, «Фрау Ева», Синклер узнает на фотографии матери Демиана символический образ чужой женщины из своих снов. Она становится для героя «как мать, как возлюбленная» [6, с. 302], как его судьба. Художественное пространство романа отныне занимает небесное пространство вертикали. Его главным воплощением выступает «Мать всего сущего» [6, с. 303] — фрау Ева (Анима), персонификация юнговского архетипа Праматери, Великой матери. Любовь к ней, вобравшая в себя инстинктивные стремления юного Синклера и первую любовь к Беатриче, выразилась на новом витке как сознательный отказ от детства и обретение гармонии в себе: «...это вовсе не она, а символическое воплощение моего собственного внутреннего мира, который должен мне помочь еще глубже вникнуть в себя самого» [6, с. 309]. По мере взросления Синклера, осознания собственного психологического универсума, приходят в упорядоченное равновесие сексуальность героя, душевные порывы, поступки. Подобное состояние кардинально меняет характер снов. Выраженные в аллегорических образах они неспешны, пластичны: «Она являлась морем, куда я впадал потоком. Она была звездой, и я был также звездой... мы... оставались рядом для того, чтобы в блаженстве вечно вращаться в соседних сферах» [6, с. 309]. Эти аллегорические сны, одиннадцатый и двенадцатый по общему счету, символически замыкают цикл снов и видений Эмиля, соотнося их через символику воды и воздуха с самым первым детским, безоблачным и *райским* сном десятилетнего мальчика. «Мне снилось, что мы плывем в лодке — родители, сестры и я, — а вокруг спокойствие и радость праздничного дня» [6, с. 203]. В аналитической психологии вода (*символика воды*) выступает символом бессознательного, а плавание на лодке «есть наиболее простое средство введения героя в мир бессознательного и вместе с тем оно, как образ, воплощающий персональное начало, указывает на ограниченность и беспомощность сознательной личности перед океаном бессознательного» [12, с. 416]. Отметим явную параллель с повестью «Кляйн и Вагнер», где в финале произведения Кляйн садится в лодку, отплывает от берега и погружается затем в воду горного озера. Символику последнего сна Синклера можно интерпретировать как возвращение героя в материнское лоно, первоначало, как обретение естества, целостности, гармонии утраченного детства, но уже на новой ступени развития героя. Характерно, что перед последним сном Эмиля фрау Ева рассказывает ему две сказки о любви. Мораль первой сводится к следующему. Юноша, любивший звезду, всего лишь на миг усомнился, что его чувства преодолеют любые преграды, — и это стоило ему жизни. Вторая — о молодом человеке, страдающем от безответной любви. Но сила его чувства была настолько мощной, всеобъемлющей, что прекрасная женщина подчинилась ей. Придя к юноше, любимая воплотила и вобрала в себя весь мир, дотоле отвергаемый им. «В любви он нашел

самого себя» [6, с. 308]. Обе сказки (особенно вторая) символически воплощают весь жизненный путь юного Синклера. А последняя — подчеркивает его силу воли, правильность и преданность избранному пути.

*Символика зеркала / отражения.* В ней явно прослеживается игра в двойничество — мир образов, в котором живет герой, как и мир персонажей романа, есть зеркальное отражение его внутреннего Я. Как вещь зеркало упомянуто в первой главе. На всем протяжении повествования отражением внутреннего мира Синклера выступают сны. Путь героя является *отражением пути* Христа и Ницше. И это не нонсенс, не парадокс, а важный элемент творческого метода писателя, опирающегося на биполярность бытия, на восприятие мира в полярных категориях, когда два эти образа в сознании героя уравниваются. Герой «страдал вместе с ним (с Ницше. — В. М.) и был счастлив, когда понял, что существовал человек, который так неумолимо прошел свой путь» [6, с. 294]. Подобная символическая параллель судьбы героя с судьбой философа будет впоследствии продолжена и прослежена писателем в «Кляйне и Вагнере».

Отражением внутреннего мира героя являются и два написанные им символических автопортрета. На первом изображено лицо Беатриче / Демиана / Синклера, на втором — «полуженский-полумужской образ моего демона», образ из сна Синклера, лик фрау Евы и одновременно «некое высшее воплощение меня самого» [6, с. 285]. Два символических автопортрета, воплощающие внутреннее Я личности, будут созданы героем-художником новеллы «Последнее лето Клингзора».

*Символика отражения* проявляется также через глаза героев, особенно через глаза, взгляд Демиана, который подсказывает путь, ведет Синклера. В седьмой главе, «Фрау Ева», Синклер видит образ чужой женщины из снов как отражение реальной фрау Евы вначале на ее фотографии. И, наконец, в финале романа, в последнем предложении возникает символический образ темного, черного зеркала, в котором Синклер видит свое лицо, «совсем такое же, как у него, моего друга, моего учителя» [6, с. 321]. Герой находится на пороге нового пути, что подтверждает «открытость» финала, а указанный образ опять дифференцирует уже воссоединенное на внешнее и внутреннее, ибо зеркало безвозвратно разделяет плоть и душу.

Максимально насыщен символикой, зыбкой атмосферой театральности, иллюзорности, зеркальности, сновидений, декораций, игры и художественный мир повести «Кляйн и Вагнер».

Хронотоп повести, как в «Демиане» и «Последнем лете Клингзора», структурирован на реальное, объективное и ирреальное, символическое пространство и время внутреннего Я главного героя. В «Кляйне и Вагнере» возникает особое театральное пространство юга (настоящего времени), декларативно симультанное, так как происходит четкая дифферен-

циация на «сценическую» и «закулисную» части. Сценической является физическое, реальное, линейное пространство и время, а закулисной — череда хаотичных воспоминаний, рефлексий героя, своеобразное «пространство духа», пространство памяти Кляйна.

Мелкий чиновник Фридрих Кляйн реализует свою давнюю мечту и бежит на юг, оставив жену, детей и опостылевший ему утилитарный образ жизни. Однако для осуществления мечты он вынужден совершить кражу казенных денег и скрываться под новым именем-маской — Вагнер. Герой кошунствует, отказываясь от своей фамилии. «Разве в этом не было глубокого смысла, иносказанья, символа? Он больше не маленький, не младенец и не даст собой управлять» [6, с. 487]. При помощи маски «Вагнера» герой физически присутствует, существует в сценическом пространстве, а в закулисном пространстве «широко распахивая крылья, летела душа Клейна через сферы его внутреннего мира, его знания» [6, с. 508]. И если сценическое пространство является в повести замкнутым, малым, то закулисное — разомкнутым, великим. Сценическое пространство — это пространство иллюзии, закулисное — пространство реальности героя.

Отмеченный образ полета души героя помогает читателю глубже проникнуть в ее суть и стремления и явно перекликается с *символическим образом птицы*, доминирующим в «Демьяне» и дважды встречающимся в «Кляйне и Вагнере». В самом начале первой главы, когда Кляйн думает о спасении от преследования за границей, он осознает, что это всего лишь химера, так как «эта славная мысль была как мертвая птица, которой дует в крылья ребенок» [6, с. 466]. А в третьей главе, сливаясь с мотивом пути, *образ птенца, выпавшего из гнезда*, символически воплощает и положение, и цель Кляйна в форме яркой метафоры: «...после долгих лет добропорядочной и трудовой жизни я... выпал из гнезда. ...И теперь мне придется либо погибнуть, либо научиться летать» [6, с. 503].

Во второй главе мы встречаемся с интереснейшим символом — остановившимся, застывшим временем. После чтения в своем номере Шопенгауэра и «Эгмонта» Гёте Кляйн «положил книгу, взглянул на карманные часы, обнаружил, что они не заведены и остановились, встал, посмотрел в окно, дело шло, по-видимому, к вечеру» [6, с. 489]. Характерно, что свои часы герой так и не заводит. Остановившиеся часы могли бы символизировать смерть, но время, наоборот, начинает набирать обороты, показывая, насколько интенсивна и насыщена внутренняя жизнь героя. С *символом часов*, стрелки которых начинают бешено нестись вперед, мы встречаемся и в новелле «Последнее лето Клингзора», когда герой сжигает свою жизнь в огне творчества.

Обрести некоторую часть желаемой свободы, выйти из замкнутого круга помогает Кляйну *важнейший символ* повести, *театр «Вагнер»*, предтеча будущего «Магического театра» «Степного волка». Театр «Вагнер» — это



зеркало внутреннего мира, волшебное зеркало души, истинная сущность Кляйна. А сам герой — «Лоэнгрин, странствующий рыцарь с таинственной целью, у которого нельзя спрашивать его имя» [6, с. 519]. Как отмечает Р. Каралашвили, «Клейну предстает в сновидении его внутренний мир в образе театра "Вагнер"» [13, с. 408]. Гессе использует в повести характерный прием театра в театре, перспективы, уходящей в бесконечность. Это символический сон Кляйна о театре с названием «Вагнер», в котором «высвечивается» внутренний мир героя — своеобразное зеркало души. По сути дела, Гессе выстраивает рассуждения Кляйна в форме солилоковия, погружая читателя в бессознательную часть психики героя. Возникает в произведении и очевидная параллель между театром «Вагнер» и казино в Кастильоне. Оба эти «заведения» сближает атмосфера игры.

*Онирическая символика* — сны, фантазии, видения, кошмары, грезы наяву — выполняет в повествовании знаковую роль, являясь, как и в романе «Демиян», важным *художественным приемом*, и показывает персонажу хаос, раздробленность его внутреннего мира, то есть хаос бессознательной стороны личности. Сны и видения выступают символами, эмблемами, ценностными ориентирами, своеобразными точками отсчета на пути героя к своему внутреннему Я. Обозначим наиболее значимые: сон о самостоятельном вождении автомобиля; видение четырехкратного убийства; видение, греза наяву кровавого самоуничтожения; сон об убийстве героем одной женщины в театре «Вагнер» и о нападении на Кляйна другой, которая пыталась его задушить. Эти сны, видения, грезы наяву помогают читателю понять душу и сердце героя более полно, раскрывая ее тайные смыслы и желания. В психоанализе сновидение применяют «как провозвестника бессознательного; оно должно поведать нам тайны, скрытые от сознания, и делает это с удивительной полнотой» [14, с. 49]. Во сне с вождением автомобиля, который Кляйн потом еще раз вспоминает и анализирует, он, ударив водителя в живот и вырвав у него руль, берет управление машиной в свои руки. В данном сне автомобилем сначала управляет маска, лицо же берет управление на себя как во сне, так и наяву.

Процесс расщепления и идентификации героя помогает раскрыть *символ зеркала / отражения*. В зеркале Кляйн видит маски, которые «применяет» на себя. «Это было новое лицо, однажды уже оно перед ним возникло в зеркале оконного стекла, когда-то в суматошном спектакле этих безумных дней» [6, с. 474]. В хронотопической плоскости метафора зеркальности проявляется в виде дихотомии «образа частного пространства, включающего в себя игру двух устойчивых видимостей, между которыми невозможно сделать выбор: актуальной и виртуальной» [14, с. 84]. Зеркало наиболее зримо, образно и полно раскрывает тему расщепленности сознания Кляйна и используется у Гессе многофункционально. Оно воспроизводит неправильное, «перевернутое» пространственное отражение,

делая правое левым и наоборот. Одновременно возникает параллель с неким таинственным, потусторонним миром. Зеркало также тесно связано с рефлексией и самосознанием. Возникающее в финале повести отражение в горном озере небесного свода тоже достаточно любопытно, если учесть, что водное зеркало «обладает "глубиной", т. е. у него есть свое специфическое "зазеркалье"; оно горизонтально, отражает небо (которое как бы опрокидывается в глубину) и ориентирует мир в соответствии с оппозицией верх / низ, контаминируя члены этой оппозиции» [15, с. 563].

Обратим внимание на важнейшую роль, которую в идейно-тематическом аспекте повести выполняет образ горного озера, воды. *Символика и семантика воды* у Гессе ориентирована как на западно-европейскую, так и на даосскую мифологическую и философскую традиции. Еще в греческой натурфилософии вода считалась одним из главных первоэлементов в структуре космоса. Например, в философии Эмпедокла (V в. до н. э.), в поэме «О Природе», она наряду с огнем, воздухом и землей выступает корнем всех вещей. А. Ф. Лосев отмечает: «Вода играет колоссальную роль в античном сознании, как всепорождающее лоно» [16, с. 751]. Вода, представляя из себя женское начало, выступает символом материнского лона. Она является источником, символом жизни, физического и духовного очищения. А в психоанализе вода в сновидениях — символ, архетип бессознательного. В даосской философии вода также первоисточник сущего, она соотносится с Инь, женским началом, с Дао, это кровь и пневма земли.

Практически все упомянутые значения синтезируются писателем в повести в символе воды. Кроме того, «вода у Г. Гессе выполняет еще и роль ворот в другой мир, отраженный в галлюцинациях, снах. Зеркало тоже часто выступает у писателя в подобной роли» [17, с. 42]. Вода у Гессе — первооснова, основополагающая стихия, материнское лоно, символ бессознательного. Очищение Кляйна в последней главе начинается уже тогда, когда герой ночью под дождем идет к горному озеру: «Он запрокинул лицо, подставив дождю лоб и щеки» [6, с. 534]. Здесь у Кляйна уже нет маски, он наконец-то обретает истинное лицо, которое и омывает вода, падающая с неба. Очень точно о семантике очищения, омовения говорит С. С. Аверинцев: «С мотивом воды как первоначала соотносится значение воды для акта омовения, возвращающего человека к исходной чистоте. Ритуальное омовение — как бы второе рождение, новый выход из материнской утробы» [18, с. 240]. Далее герой отплывает на лодке от берега и «только серость, чернота и дождь остались на свете, серое озеро, мокрое озеро, серое озеро, мокрое небо, все без конца» [6, с. 534]. Кляйн соскальзывает с борта лодки в воду, ложится на спину и «в серой пелене дождя над ночным озером утопавший видел отраженную картину игры мироздания» [6, с. 534].

В финале повести Гессе создает символический образ единения Кляйна с миром именно через не-деяние героя, посредством жизненной энергии, праны, которая воплощена в бинарной оппозиции вдоха и выдоха. Гессе моделирует эмблематический образ движения вселенского потока как дыхания — «не останавливался вселенский поток форм, вбираемый в себя Богом, и другой, встречный, выдыхаемый» [6, с. 539]. В долгой игре превращений последняя метаморфоза героя венчает повесть. Кляйн поет «новым, сильным, звонким, звучным голосом... хвалу Богу» (курсив наш. — В. М.), и его голос вливается в «музыку вселенского хора» [6, с. 539].

В открытом финале повести отказ от маски и процесс идентификации героя символизируют последнюю *метаморфозу* Кляйна, его духовное возрождение через смерть на пути к гармонии.

В новелле «Последнее лето Клингзора», опираясь на символистскую эстетику, творя в экспрессивной манере, Гессе видит мир в хаотическом столкновении, беспокойном движении, враждебном естественному человеку. Писатель переносит акцент на передачу субъективности восприятия, создает яростную экспрессию, обостренно-контрастное, трагическое видение мира.

Герой — художник Клингзор, «экспрессионист, великий колорист» [19, с. 449], использует контрастность цвета, утонченную колористику, символическую деформированность пространства для передачи нюансов человеческих состояний: «Вот конус горы с густыми тенями скал; он сделал ее очень похожей на гримасу, гора, казалось, кричала, выла от боли. Вот маленький каменный колодец, полукругом на склоне горы, изгиб кладки наполнен дочерна тенями, над ним кровавое пламя цветущего граната» [19, с. 426].

Центральное место в новелле занимает символ смерти / возрождения. Гессе рассматривает отношение к смерти как биологическую, психологическую, историко-религиозную проблему. В последней главе («Автопортрет») на полотне, созданном Клингзором, находится место и для «старого бородатого Бога, могучего и глупого», здесь же возникает «на самом заднем плане, на краю хаоса — смерть, серый призрак, вонзивший в мозг написанного Клингзора маленькое, как иголка, копье» [19, с. 466]. Путь к гармонии возможен для героя через искусство. Он создает не просто автопортрет, а свой внутренний, многогранный, *символический образ* («зверь и мудрец» [19, с. 465]), написанный по памяти, вмещающий сотни лиц и объемлющий бытие в целом. Р. Каралашвили, анализируя «заключительные портреты-символы, эти "картины в картине"», очень точно отмечает, что они «призваны воссоздать всю многогранность человеческой души, показать, что за видимым единством внешнего проявления личности скрывается целый хаос форм, задатков и состояний, наследственности и возможностей. Они как бы проникают по ту сторону телесного

единства, как бы взрывают мнимую целостность "я", функцию единого лица, единого характера и показывают бесконечное многообразие форм, содержащееся за этим "единством"» [20, с. 156].

Развернутая в новелле широкая панорама присутствия смерти важна для писателя также потому, что он уподобляет гибель Клингзора гибели старой Европы, его судьбу — судьбе западноевропейского человека вообще. «Ведь закат Европы будет, возможно, разыгрываться лишь внутри, лишь в душевных недрах поколения, лишь в переименовании устаревших символов, в переоценке душевных ценностей» [11, с. 112], — пишет Гессе в 1919 году.

Важнейший элемент поэтики писателя — максимальная *символическая уплотненность* повествования. Жаклин и Мишель Сенэс подчеркивают, что для Гессе как на странице, так и на полотне реальность есть «лишь своего рода трамплин для взлета в область символа» [21, с. 207]. Обозначим *основные символы* в новелле по мере их появления, помня о том, что семантика символа включает два плана — мир идей и мир впечатлений, и они неисчерпаемы. Итак:

- сад — жизнь;
- крик птицы (павлина, совы) — тревога, предчувствие беды;
- десять жизней Клингзора — физическая стойкость и выносливость;
- огонь — обновление, возрождение;
- свеча, горящая с обоих концов, — максимальное творческое ускорение жизни;
- гора — восхождение;
- цвет, краска — борьба со смертью;
- светло-розовый флажок в картине Луи Жестокого — выражение искусством жизненной сути;
- бронзовые фигуры Гёте и Шиллера — косность творчества, искусства;
- птица (Луи, Клингзор) — изменение, творческая свобода;
- цветущий голубой цветок — достижение идеала;
- изумрудный зонтик Эрсилии — покой, гармония, природа;
- Царица Гор Фатьма — тайна, новая любовь, изменение героя;
- вино — ключ к мечтам, воспоминаниям, свободе поведения;
- карусель — бесконечное вращение жизни;
- разлаженный часовой механизм, спешащие часы — быстротечность творческой и физической жизни;
- автопортрет Клингзора — универсальное, всепобеждающее искусство, вновь созданный мир, символический образ внутреннего Я художника.

Обратимся к *важнейшим символам* новеллы: *цвету / краскам и огню / горению*, которые отсылают нас к теме искусства. Искусство Клингзора — это попытка максимально реализовать себя в творчестве, остановить, запечатлеть мгновение — мир «кричит, требует, я снова и снова выбегаю и ух-

ватываю кусочек его, крошечный кусочек» [19, с. 462], желание трансформировать объективную реальность, приведя ее в гармоническое сочетание со своим внутренним миром. Творчество важно для Клингзора так же, как и для Гессе потому, что, во-первых, «искусство позволяет забыть «"противоположный мир" как проблему действительности — если она соответственно преобразует мир в своем изложении» [22, S. 141], и, во-вторых, потому, что *vita brevis est, ars longa* (жизнь коротка, искусство вечно). *Цветовая символика*, краски выступают в новелле как одушевленные существа: «Пурпур был отрицанием смерти, киноварь была насмешкой над тлением» [19, с. 449], они выражают торжество, победу Клингзора над смертью. Цветовая палитра была для героя «утешением, его башней, его арсеналом, его молитвенником, его пушкой, из которой он стрелял в злобную смерть» [19, с. 449]. Приведем пример поразительного совпадения этого действия с мироощущением А. Дерена, одного из представителей фовизма (течения постимпрессионизма): «Фовизм был для нас испытанием огнем... Краски становились патронами с порохом. Они буквально взрывались от света» [23, с. 267]. Краски Клингзора осязаемы, имеют определенную плотность, фактуру, они живые. Данный образ отсылает нас к натурфилософской традиции материально-духовного единства бытия в живописи Ф.О. Рунге: «Краска сама по себе подвижна, сама по себе есть природная энергия, относящаяся к пластической форме, как звук к слову... Это целый мир, заключающий в себе чудесную полноту жизни» [24, с. 480]. Явная параллель прослеживается между Клингзором и Ван Гогом, образ которого, как, впрочем, и его живописная техника, воспроизведен в новелле. Дружба Клингзора с Луи Жестокиим отсылает к дружбе Ван Гога с Полем Гогеном и совместной работе последних жаркой осенью 1887 года в Арле. Несмотря на большое количество пейзажных работ и их «трагический пантеизм», Ван Гог всегда мечтал писать людей, портреты. Художник хотел вложить в них «что-то от вечности, символом которой был некогда нимб, от вечности, которую мы ищем теперь в сиянии, в вибрации самого колорита» [25, с. 390]. В течение пяти лет Ван Гог создал более сорока автопортретов.

*Символика цвета, красок* уводит нас в алхимию с ее магическими задачами и сакральными целями. Две наиболее часто используемые Клингзором краски — киноварь (ярко-алая) и *caput mortuum* (красная / светло-фиолетовая). Киноварь — это философский камень; даосские алхимики считали, что из нее можно добыть золото. *Caput mortuum* кроме основного значения (мертвая голова) включает следующее: голая форма. Упомнутый символ изумрудного / бирюзового зонтика Эрсилии вызывает ассоциации с двумя работами Клода Моне 1886 года «Этюд фигуры на открытом воздухе» (лицом влево / вправо).

*Символика огня / горения* эксплицитно выражает в новелле неумную, неугасимую жажду творчества, самоотдачи, самовыражения и смерти ху-

дожника, а имплицитно — обновление, воскрешение Клингзора в самой чистой духовной стихии. Символические образы *огня / горения* являются символами творческого процесса, искусства. Герой не просто сжигает, а осознанно испепеляет себя в его пламени. Огонь горит в сердце Клингзора, плодотворные периоды творчества сравниваются им с огнем, пламенем, творческим горением. Саму жизнь художника Гессе описывает как периоды мучительного горения, полную самоотдачу искусству через череду *изменений, метаморфоз* героя. Но затем «наступало воскресение, начинался новый пожар, новый взрыв подземного огня, начинались новые жгучие труды, новая блестящая опьяненность жизнью» [19, с. 425]. В диалоге с Луи Жестокий о сущности искусства Клингзор в духе восточной философии объясняет другу ценность, равнозначность как чувственного, так и духовного начала в человеке. Он говорит: «Обнимать женщину и писать стихи — одно и то же. Было бы только главное — любовь, горение, одержимость искусством» [19, с. 431].

Отметим еще один важный смысл образа огня в новелле. Фигура героя символически соотносится писателем с образом Прометея. Клингзор — представитель нового экспрессионистического течения в искусстве. Своей пылающей жизнью он, как Прометей, освещает путь людям, выступая своеобразным маяком, ориентиром в пропаганде нового искусства, которое способно победить даже смерть. Как отмечает В. Седельник, «Клингзор — художник нашел выход в искусстве, Клингзор — человек потерпел крушение» [26, с. 46].

*Символика зеркала / отражения* занимает центральное место в новелле. Автопортрет героя — символическое отражение его внутреннего Я. Р. Каралашвили, говоря о «магических» портретах в «Демиане» и «Клингзоре», отмечает важную деталь: «Мы имеем дело с портретами, точнее — автопортретами, в прямом смысле слова — герои сами пишут свои внутренние образы» [27, с. 154]. Зеркало появляется в новелле и как реальный физический предмет. В последней главе, например, создавая свой автопортрет, Клингзор пишет по памяти, но изредка изучает свое отражение в зеркале, которое висело на «северной стене». Герой «вытягивал шею, тарачил глаза, гримасничал» [19, с. 464]. Но, конечно, наиболее полно семантика отражения возникает в художественных образах во время творческого процесса, так как картины Клингзора — это не что иное, как отражение реального мира, преломленного через сознание героя. Персонаж вбирает, впитывает в себя окружающий мир, чтобы затем наиболее точно, ярко его воспроизвести, отразить, запечатлеть как на полотне, так и в памяти. Любуясь Царицей Гор, он рассуждает: «Тем лучше зато вопьет тебя мой глаз, стройная ракета, и будет помнить о тебе, когда ты давно для меня потухнешь» [19, с. 441]. Через семантику отражения писатель изображает и путь души героя. Когда Клингзор находится в состоянии легкой

дремоты, «душа его шествовала по зеркальному залу его жизни, где все картины, умножаясь, встречались каждый раз с новым лицом и новым значением» [19, с. 429]. Этот образ явно перекликается с полетом души Кляйна в повести «Кляйн и Вагнер».

*Онирическая, сновидная символика* представлена писателем двумя детально «выведенными» снами, хотя герой видит «тысячи снов» [19, с. 428]. В сравнении с «Демьяном» и «Кляйном и Вагнером», ткань повествования которых максимально насыщена онирической символикой, это число значительно меньше, однако следует учитывать и объем новеллы. Данные сны Клигзора выполняют ту же роль, что и в двух предыдущих произведениях — они раскрывают более полно внутренний мир героя, предвещают будущие события, передают и иллюстрируют процесс развития мыслей художника.

Оба сна композиционно и символически охватывают в своеобразное кольцо весь «корпус» новеллы. В главе «Клигзор» первый сон потрясает героя. Это яростная драка, кровавая война между женщинами художника из-за него, многих из которых «он знал и называл по имени — Нина, Германа, Элизабет, Джина, Эдит, Берта». Клигзор пытается образумить, остановить их: «Не друг друга должны вы терзать, а меня, меня!» [19, с. 429]. В первом сне символически преломляется тема искусства, несовместимого с упорядоченной супружеской жизнью обычного бюргера, ведь все женщины, кроме Джина, оставлены Клигзором. Одновременно в нем звучит присущая Клигзору тоска по настоящей любви, выраженная в образной метафорической форме, ведь «сновидение... мыслит преимущественно образами» [28, с. 63]. В девятой главе, «Автопортрет», *тема искусства* достигает своего апогея. Все усилия героя, все его мысли и желания направлены на создание символического автопортрета, который выразит не только сущность нового экспрессивного искусства, «как его венец и вершина» [19, с. 463], но и самого художника. Примечательно, что герой создает свой автопортрет сначала во сне: «...ему приснилось, что его пытаются, вбивают гвозди в глаза, разрывают крюками ноздри, и он нарисовал это казнимое лицо с гвоздями в глазах углем на обложке лежавшей под рукой книги» [19, с. 465]. Следовательно, герой пишет *два автопортрета*, причем первый не является наброском, это самостоятельное произведение. На данную важную художественную деталь никто из отечественных критиков, насколько нам известно, никогда не обращал внимания. В приведенном сне символически изображен смертельно трудный, кровавый, до полного отказа от себя во имя искусства процесс творчества, ведь, как пишет в «Дневнике» Франц Кафка, «только так можно писать, только в таком состоянии, при такой полнейшей обнаженности души и тела» [29, с. 491]. В этом сне Клигзор не предаёт своих идеалов даже под пыткой и сознательно идет на смерть (очевидная параллель с

распятием Христа). Показательная деталь — героя ослепляют, то есть его лишают зрения, единственного «инструмента» художника, которым он воспринимает мир, что говорит и о физической усталости Клингзора, напряженном, изматывающем творческом процессе, ведь он не только страдает от боли в глазах, но и уже «сожжено много света глаз» [19, с. 425]. Как пишет З. Фрейд, «бывают сновидения, образовавшиеся почти без всякого смещения и являющиеся в то же время вполне осмысленными и понятными, каковы, например, незамаскированные *исполнения желаний* в сновидении» [30, с. 325] (курсив наш. — В. М.). Именно свое желание, пускай и через пытку, смерть, осуществляет герой сначала во сне, создавая свой автопортрет, а затем и в реальности.

*Флоральная символика* представлена в новелле тоже достаточно полно. Семантика цветов «включает» в повествование стремление героя к гармонии, единению с природой, чувствами естественного, не испорченного цивилизацией человека. Это находит отражение в технике письма художника, который создает свои экспрессивные, но «все-таки тихие, мечтательно-тихие картины с изогнутыми деревьями и похожими на растения домами» [19, с. 423]. Флоральная символика декларативно и мощно задана писателем в самом начале новеллы в топосе сада. Гессе, великолепный пейзажист, создает фантастический образ благоухающего ночного южного сада, с которым в унисон звучит душа Клингзора.

Живопись Клингзора — это его своеобразная тайнопись, «торопливо-жадная запись мгновения, поспешно схваченная память о каждой минуте, когда *природа и сердце* по-новому и громко звучали в лад» [19, с. 426] (курсив наш. — В. М.). В третьей главе, «День Карено», возникает главный символ флоральной сферы — *голубой цветок*, в котором явно «прорисовывается» аллюзия на знаменитый голубой цветок из романа Новалиса «Гейнрих фон Оффтердинген» как символ стремления к идеалу, гармонии. Старый волшебник Клингзор, находясь в поэтическом настроении, восклицает: «Сегодня цветет цветок, этот сказочный цветок, он *голубой* и цветет один раз в жизни, и кто его сорвет, тот обретет высшее счастье» (Heut blüht eine Blume, die ist eine Märchenblume, die ist blau und blüht nur einmalim Leben, und wer sie pflückt, der hat die Seligkeit) [31, S. 225]. Молодая дама, незнакомка, Царица Гор, как называет ее Клингзор, Фатма воспринимается героем и описывается писателем через цветочные образы. Она «красный цветок... дикая гвоздика» [19, с. 441]. Интересно, что образ Царицы Гор возвращает героя к прошлому, к таинственной и чудесной стране детства.

*Символический образ птицы (орнитологическая символика)*, о котором подробно шла речь выше, как символ души, символ поэта, творческой свободы возникает и здесь. Друг Клингзора художник Луи Жестокий (своеобразный «двойник» героя, его *alter ego*) постоянно сравнивается



героем с «перелетной птицей» [19, с. 434]. Луи обладает «сердцем птицы» [19, с. 432]. Фигура Луи Жестокого с его постоянными приездами, «прилетами» и внезапными отъездами символически обозначает трудный поиск души. В облике и образе жизни самого Клингзора явно прослеживаются птичьи черты и повадки. У него «ястребиная голова» [19, с. 436]. Для своей возлюбленной, Джини, он также «был лишь какой-то редкой и странной птицей, каким-то знаменитым художником-чужеземцем» [19, с. 437]. В самой поэтически-вдохновенной, символической, «сказочной», «магической» третьей главе, «День Карено», когда Клингзор вместе с друзьями поднимается в гости (в «Рай» [19, с. 437]) к Царице Гор Фатьме, их путь в гору сопровождает пение сказочной птицы. В гостях у Фатьмы герой рассказывает друзьям выдуманную фантастическую историю о своей любви к принцессе Юго-востока Кюль-Калюа. Это утопическая история о рае на земле, куда стремится улететь, хотя бы в мечтах, душа Клингзора, история об острове попугаев, на котором Клингзор «в компании Гогена и Робинзона... основал республику Блаженных Островов» [19, с. 445]. В этой же главе писатель символически «объединяет» своих героев, опьяненных вином, в целое. Они оба творцы, оба стремятся к свободе, оба полностью отдаются творчеству: «Высоко *парили* они на качелях над пропастью мира и ночи, *птицы в золотой клетке*, без родного дома, без тяжести, лицом к звездам. Они пели, *птицы*, пели экзотические песни, из хмельных сердец бросали они свои фантазии в ночь, в небо, в лес, в сомнительный, очарованный космос» [19, с. 444] (курсив наш. — В. М.). Здесь интересен и образ золотой клетки, который символизирует пока еще только потенциальную свободу героев.

Во многих символических образах, как и в образах персонажей новеллы, явно прослеживается у Гессе влияние *ориенталистской* и, в особенности, *древне-китайской даосской философии и культуры*. Выделим наиболее знаковые моменты. Например, символическое «растворение» героя в его картинах — один из мотивов прозы Древнего Китая; символические, фантастические, «магические» топосы, возникающие в видениях Клингзора: «Привет тебе, Индия! Привет вам, Африка, Япония!» [19, с. 439]; символические образы двух легендарных поэтов и друзей Древнего Китая — Ли Бо (701—762) и его младшего современника Ду Фу (712—770), с которыми Клингзор постоянно сравнивает себя и поэта Германа; изображение художественного мира новеллы в символическом единстве фундаментальных бинарных оппозиций инь / ян (во взаимодействии которых писатель видел воплощение гармонии) с очевидным тяготением Клингзора к тайной, темной, материнской, женской стихии инь.

В образе Клингзора Гессе символически изобразил трагическое существование человека в первой трети XX века, экзистенциальное одиночество и безысходность. По мысли писателя, только искусство способно пре-

образовать этот мир, сняв трагическое ощущение смерти, ибо главная ценность игры, игры со смертью, в том и состоит, что она позволяет обмануть, переиграть время, преодолеть смерть, пусть не в физической, так в эстетической сфере. Клингзор побеждает смерть.

Подчеркнем особо следующий важный момент. Рассмотренные символические образы, как в этой новелле, так и в «Демияне» и «Кляйне и Вагнере», обладают также значимой сюжетно-композиционной ролью, выступая постоянными устойчивыми единицами повествования — *мотивами*. Повторяемость мотивов свидетельствует о художественном приеме писателя, который сознательно использует в своей прозе, как в исследуемом нами периоде, так и впоследствии, *технику лейтмотивного повествования*.

### Список литературы

1. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995.
2. Гессе Г. Господину Ф. Абелю, в настоящий момент // Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 200—202.
3. Аверинцев С. С. Символ // Литературная энциклопедия символов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2003. Стб. 976—978.
4. Hesse H. Demian. Memmingen, 1969.
5. Гутманис А. Э. Путь Г. Гессе к созданию концепции совершенной личности // Вестник моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1987. № 6. С. 27—31.
6. Гессе Г. Демиян // Гессе Г. Собр. соч.: в 4 т. СПб., 1994. Т. 1.
7. Плотникова А. А. О символике свиста // Мир звучащий и мир молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999. С. 296.
8. Boulby M. Demian // Boulby M. H. Hesse: his mind and art. Ithaca; N. Y., 1967.
9. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1993.
10. Мориц Ю. Парадоксальная двойственность или музыкальная одновременность (к «музыкальному сюжету» у Г. Гессе) // Филологические записки: вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 2002. Вып. 18. С. 126—134.
11. Гессе Г. Братья Карамазовы, или Закат Европы // Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 104—115.
12. Каралашвили Р. Г. Комментарий // Гессе Г. Избранное: сб. / сост. С. С. Аверинцев; на нем. языке. М., 1981. С. 389—429.
13. Каралашвили Р. Комментарий // Гессе Г. Собр. соч.: в 4 т. СПб., 1994. Т. 2. С. 399—414.
14. Подорога В. Выражение и смысл / Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М., 1995.
15. Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
16. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996.

17. *Бондарева Л. М., Салма В. В.* Символика воды в языковой картине мира Г. Гессе // Проблемы филологических наук: матер. постоянных науч. семинаров. Калининград, 2002. С. 41—45.
18. *Аверинцев С. С.* Вода // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 240.
19. *Гессе Г.* Последнее лето Клингзора // Гессе Г. Собр. соч.: в 8 т. М.; Харьков, 1994. Т. 2.
20. *Каралашвили Р. Г.* Мир романа Г. Гессе. Тбилиси, 1984.
21. *Сенэс Ж., Сенэс М.* Герман Гессе, или Жизнь Мага. М., 2004.
22. *Seckendorff K. von.* H. Hesses propagandistische Prosa: Selbsterstörer. Bonn, 1982.
23. *Власов В. Г., Лукина Н. Ю.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. СПб., 2005.
24. *Рунге Ф.* Из писем // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 480.
25. *Ван Гог В.* Письма. Л.; М., 1966.
26. *Седельник В. Д.* Г. Гессе и швейцарская литература. М., 1970.
27. *Каралашвили Р. Г.* Мир романа Г. Гессе. Тбилиси, 1984.
28. *Фрейд З.* Толкование сновидений. СПб., 1997.
29. *Кафка Ф.* Америка. Процесс. Из дневников. М., 1991.
30. *Фрейд З.* Психология бессознательного: сб. произведений. М., 1989.
31. *Hesse H.* Meistererzählungen. Fankfurt a/M, 1977.

