Автор: словарь
21.10.2008 10:47 -

МАНН (Mann) Томас (1875—1955) — немецкий писатель, работавший в жанре философского романа. За "Волшебную гору" М. в 1929 была присуждена Нобелевская премия. В 1933 М. был вынужден эмигрировать из Германии в Швейцарию, а в 1938 — в США. Основные произведения: "Будденброки" (т. 1—2, 1901), &quot

;Тристан" (1903), "Волшебная гора" (1924), "Марио и волшебник" (1930), "Иосиф и его братья" (1933—1943), "Лотта в Веймаре" (1939), "Доктор Фаустус" (1947) и др. Вместе с Гессе М. является крупнейшим представителем немецкого философского романа, в котором тесно переплетается литература с философией. [Единственное отличие философии, как литературного жанра, от такого романа состоит в форме изображения "истории идеи".

Если в философском трактате экспликация и разворачивание идеи всецело подчинены форме выражения абстрактной мысли, то в немецком философском романе раскрытие идеи отображается человеческим характером, его судьбой, его конкретными экзистенциальными переживаниями и размышлениями. Первой переходной ступенью между чистой литературой и чистой философией можно назвать произведения Ницше. Он первым стал рассматривать идею как своеобразную коммуникативную ситуацию, например, в "Так говорил Заратустра" идеи ("старые ценности", "новые ценности", "вечное возвращение", "сверхчеловек", "последний человек" и т.д.) — это конкретные встречи, диалог с вещами и людьми Заратустры. В соответствии уже только с этим, основоположником жанра немецкого философского романа, его провозвестником можно смело считать Ницше.] Именно поэтому М. и Гессе непосредственно обращаются к творческому наследию этого философа, хотя идейное наследие, имплицитно отразившееся у М., скорее принадлежит Канту, а у Гессе — Гегелю.

Как же оказалось возможным такое совпадение мыслительного содержания литературы и философии?

В свое время Гейне писал о том, что в Германии "философия стала национальным делом", при этом произошло совмещение теологического и философского знания: "со времен Лютера перестали различать истину теологическую и философскую". На выходе этого процесса, некогда заложенного протестантским движением, немецкая культура стала на удивление симметричной: одни феномены культуры могли быть с легкостью переведены на язык других феноменов.

Представителем же, атомом этой культуры явился "немецкий человек", или, по словам того же Гейне, "абсолютный человек, в котором нераздельны дух и материя". Итак, своеобразие немецкого философского романа обусловлено уже самой возможностью перевода философии на язык литературы, которую предоставила постлютеровская культура.

Принципиально общее мыслительное содержание с содержанием философии, такая же, по содержанию, экспликация и такое же разворачивание идей — это и есть узкий критерий выделения жанра чисто немецкого философского романа. Правомерность данного определения жанра можно подтвердить на примере интерпретации "Доктора Фаустуса" — центрального произведения М. В качестве поворотных моментов сюжета данного произведения автор использует, как прототип, действительно имевшие место события из биографии Ницше, даже выбор автором для главного героя, Адриана Леверкюна, призвания музыканта, а также связываемый М. с этим трагический конец героя, детерминированный философскими идеями Ницше. Под воздействием этих идей складывается общий характер произведения. Следуя утверждению Ницше, Манн соглашается с тем, что трагическая судьба есть оплотнившаяся в мифе музыка. "Способность музыки рождать миф... это как раз миф трагический, миф, говорящий языком аллегории о дионисийском познании, т.е. о таком познании эстетического закона, которое, уничтожая конкретных индивидов, растворяет нас в единой природе". Отсюда трагический конец Леверкюна, с учетом процитированной выше идеи, изначально закладывается в самом факте его призвания.

Поэтапное раскрытие в нем музыкального таланта должно было сопровождаться становлением трагического мифа. Трагический характер мифа определяется тем, что в его истории фиксируется изоморфным образом замена старой "аполлоновской меры" (старого эстетического закона) на новую, — в итоге изображается "распад естества".

Данная идея "самораспада естества", его самоизменения, идея перехода от одной "аполлоновской меры" через "дионисийское начало" к другой у позднего Ницше получила название "вечное возвращение". Итак, общее философскоэстетическое положение о единстве музыки, мифа и трагедии, почерпнутое из идей молодого Ницше, явилось основным мировоззренческим принципом "Доктора Фаустуса".

Однако своеобразие немецкого философского романа заключается как раз в поверхностном значении произвольно выбранного общего положения, им детерминируется скорее литературная форма. Идеи Ницше — только внешний контекст произведения, повлиявший исключительно на формальный характер сюжетной линии.

Развитие основного ментального содержания образа главного героя увязывается Манном с тезисом, что "музыка" и "богословие" (в немецкой культуре богословием называлась философия, а философией — богословие), являются "родственными сферами".

Этот тезис коррелирует с признанием ранним Ницше "таинственного единства немецкой музыки и немецкой философии". Музыкальное "образование" Леверкюна сопровождалось "образованием" философским, начала которого были посеяны еще его отцом. Прямая же связь леверкюновской музыки (ее реальный прототип — музыка Шенберга) и его теологических убеждений, его особой моральной позиции обнаруживается в университете, когда Леверкюн с особым интересом слушает лекции приватдоцента Шлепфуса. "Богословие этого мэтра больше напоминало "демонологию"...

Он, если можно так выразиться, диалектически включал кощунственное отрицание в самое понятие божественного, преисподнюю — в эмпиреи, и признавал нечестивость неотъемлемым спутником святости, а святость — предметом неустанного сатанинского искушения, почти непреодолимым призывом к осквернению святыни". На этом этапе Леверкюн воплощает в себе идеал чистого разума (см. Трансцендентальный субъект), лекции Шлепфуса — пока только пример интеллектуальной игры; такая же игра — изучение, под руководством Кречмара, бетховенской композиции.

Однако любое чистое сверхчеловеческое знание напоминает мудрость змеиискусительницы, мудрость "маленькой приватдоцентки, за 6 тысяч лет до рождения Гегеля излагавшей всю гегелеву философию" (Гейне). В чем же заключается получившее впоследствии свое развитие особое теологическое убеждение Леверкюна? Для ответа на вопрос необходимо вспомнить одно противоречие этической системы Канта, вспомнить понятие радикального зла. Моральный закон выводится не из какоголибо предмета воли, а — в соответствии с кантовским требованием автономии морали — из самой "воли", т.е. из чистого сверхчеловеческого разума.

По причине нравственной самотождественности идеального субъекта, все моральное поведение сводится исключительно к императиву, согласно которому необходимо поступать из максимы своей чистой воли так, чтобы она мыслилась для себя вечным законом. Ницше развивает мысль Канта следующим образом. —

Всяческое долженствование, прививаемое от чегото внешнего по отношению к воле, иначе говоря, как бы наследуемое от "Духа Тяжести", запечатлевает себя в

тяжелых словах "добро" и "зло" и, отныне, должно быть заменено на положительное "хотение" идеального субъекта, который только и обладает действительным знанием (волением) добра и зла. Свобода "сверхчеловека" продуцирует из себя любую мораль и тем самым делает (благодаря императиву) из субъективного поступок необходимый. Данная свобода заключается в любви к самому себе, но эта любовь открывается перед миром лишь в качестве голого разума чистого субъекта, который принуждает быть "мыслимым всему сущему".

Итак, тотальное доверие чистому разуму, чистой интеллектуальной игре таит в себе семя радикального зла, на что обратил внимание Кант. Ведь добродетель (следование императивам чистого разума) практически никогда не совпадает со счастьем. Между ощущением счастья и состоянием внутреннего бытия, достойным того, чтобы его испытать, зияет тьма, вдыхающая в мир всякое зло, поэтому выполнение требований долга всегда соприкасается с прямой зависимостью от природного стремления к счастью (от неморального мотива).

Так изначальное отчуждение заслуженного воздаяния от морального поведения обращает автономию морали в автономию зла. Отсюда любое знание (от рождения несчастное) произрастает лишь в союзе со злой совестью (нежеланием быть счастливым): по словам Ницше, "для лучшего в Сверхчеловеке необходимо самое злое", ибо только "последние люди" могут лепетать о том, что они "открыли счастье".

Леверкюн впервые "напустил" на себя радикальное зло, посетив публичный дом, куда его завел рассыльный, "здорово похожий на Шлепфуса". Этап интеллектуальных игр только подготовил Адриана, очистив его от всего человеческого. "Высокомерие духа болезненно столкнулось с бездушным инстинктом. Адриан не мог не вернуться туда, куда звал его обманщик".

Другими словами, идеальный субъект (Цейтблом, автор повествования, называет Леверкюна чуть ли не святым) сталкивается с животным желанием быть счастливым, впервые он сталкивается с неморальным мотивом, чтобы навсегда затем оттолкнуть его от себя. Но теперь, идя на поводу этого мотива, он разыскивает "Эсмеральду" и, отклоняя ее же предостережения, заболевает венерическим менингитом. Так Леверкюн получает "хмельную инъекцию", нарушая субординацию между моральными и неморальными мотивами, радикальное зло ("союз с дьяволом") полностью овладевает душой и телом Адриана. По определению Канта, если субъект принимает неморальные мотивы ("мотивы чувственности") в свою максиму как сами по себе достаточные для определения произвола (позитивного хотения чистой

воли), не обращая внимания на моральный закон, существующей в нем, то он будет радикально злым.

Нарушение субординации мотивов, при котором неморальный мотив делается условием мотива морального и выражает состояние такого радикального зла. Отныне у Леверкюна переворачиваются все ценности, "целомудрие теперь идет не от этики чистоты, а от патетики скверны". — "Тот, кому от природы дано якшаться с искусителем, всегда не в ладу с людскими чувствами, его всегда подмывает смеяться, когда другие плачут, и плакать, когда они смеются". Дьявол запретил Леверкюну то, что не является ни моральным, ни неморальным мотивом. Благодаря этому чувству Адриан мог бы из ледяного чистого субъекта вновь стать человеком, в этом случае радикальное зло должно было бы его оставить. Итак, по М., радикальное зло пребывает там, где действует идеальный субъект.

Осознание этого тезиса и явилось теологическим убеждением Леверкюна. Именно этот тезис оказался ключевым для понимания феномена леверкюновской музыки, ее "квазицерковный", "культовый" характер — специфическое отражение извращенной субординации радикально злой воли.

Музыкальные произведения "Чудеса Вселенной", "Apocalypsis cum figurus", "Плач доктора Фаустуса" — вес это яркие свидетельства "союза с дьяволом". Например, в "Апокалипсисе" диссонанс выражает все высшее, благочестивое, духовное, тогда как гармоническое — мир ада, толкуемый как мир банальности и общепринятости (такое же толкование добра и зла как "тяжелых слов" у Ницше). Музыка Леверкюна соединяет "кровавое варварство" с "бескровной интеллектуальностью", т.е. постоянно вводит в горизонт чистого субъекта неправильно субординированные неморальные мотивы. Жизнь Леверкюна М., устами Цейтблома, называет "обобщением отечественного национального опыта".

Любопытно, что дьявол говорит о себе как о "природном немце" с характером космополита. Только немцы обладают божественно глубоким содержанием и дьявольски точной формой одновременно. "У европейцев есть форма, у русских — содержание, а у немцев и то, и другое", — говорит один из героев произведения.

Особый параллелизм судьбы Германии в период Второй мировой войны и творческой жизни Леверкюна не случаен. ("Фаустовская воля к власти", т.е. радикальное зло немецкой культуры, — это, по Шпенглеру, страшная "воля к мировому господству в военном, хозяйственном и интеллектуальном смысле".) Идея "немецкой Европы", проистекающая из лекверкюнова

"одиночества", сверхчеловеческого интеллектуализма немецкого духа, есть особым образом трактуемый "космополитизм", а именно — желание слиться с Европой через ее подчинение это как раз тот "космополитизм", который приписывает себе с долей иронии дьявол и который относится к Леверкюну. Трагический конец Адриана следует интерпретировать, исходя из параллели, — с точки зрения поражения Германии в войне. "Все, что жило на немецкой земле, отныне вызывает дрожь отвращения, служит примером беспросветного зла". Рациональное утверждение, что власть должна принадлежать "целому" или, другими словами, что противоположностью буржуазной культуре и ее сменой является коллектив, не способно приносить плоды, т.к. в одночасье рожденный радикально злой идеальный субъект обречен на исчезновение.

В "Докторе Фаустусе", кстати, идею о высшей миссии "коллектива" с явно националсоциалистическим смыслом поддерживают, помимо Леверкюна, также Фоглер, Унруэ, Хольцшуэр, Брейзахср и др. — "люди науки, ученые, профессора". Итак, фаустовская тема как тема радикального зла представляет собой основную идею, которую эксплицирует и разворачивает М. в "Докторе Фаустусе". Вся постлютеровская немецкая культура — это монолит трансцендентальной сверхфилософии и трансцендентальной сверхкультуры, необозримое сооружение которого открывается в фаустовской теме М.

А.Н. Шуман