

*Тут опять их логика;
но ведь в логике и всегда тоска.*

Ф. М. Достоевский «Подросток»

♦ В мировом литературоведении, а Томас Манн суть творец мирового масштаба, самый выдающийся немецкий писатель XX века, вопрос познания художника слова всегда принято соотносить с метафизикой, мистикой и интуицией. Здесь достаточно ссылок на Платона, Аристотеля, Канта, Гегеля. Возьмите основной труд любого классика философии: всюду вопрос познания будет одним из центральных: в сократических диалогах Платона, в «Метафизике» Аристотеля, «Критике чистого разума», гегелевской «Науке логики». Но это слишком обще. Рассматривая философские системы новейшего времени, неслучайно встретим попарное упоминание имен Фридриха Ницше и Анри Бергсона. Именно их имена — наиболее громкие в философском ожесточении конца XIX — начала XX вв, когда, наряду с окончательной формулировкой основных положений позитивизма и материализма, происходило бурное возрождение и переоценка ценностей идеалистических и метафизических теорий всевозможных направлений. Последние выставили два боевых знамени в вопросах теории познания: ницшеанство — с его отрицанием истинного познания мира, другое — Бергсоново познание методом мистической интуиции. Все остальные многочисленные философские системы на рубеже веков размещаются между ними, либо группируются «справа» и «слева».

Однако метод мистической интуиции Бергсона в художественном творчестве был предвосхищен за много лет до появления его учения, а именно витал в европейской литературе в идее «поэта-мага» и проявился впервые в «Страданиях юного Вертера» Гёте, во всем творчестве которого так заметна, правда, не совсем оконченная, борьба между идеалистическим и реалистическим мировоззрением. Но законченная идея поэта-мага, живущего, чувствующего и познающего окружающий мир интуитивно-мистически, лежит в основе творчества Новалиса (особенно «Генрих фон Офтердинген» и «Ученики в Саисе»). Но если идея мистической интуиции помогла создать прекрасные образы романтической литературы, то в философском отношении она выглядит неудовлетворительной, своего рода частной стороной теории познания. Ибо здесь рвется естественная и прямая связь ощущения и представления. Последнее постоянно получает подпитку от гипертрофированного интуитивистского механизма.

Философская система Бергсона, как, впрочем, и большинства «поэтических» философий, не представляет той завершенной, исчерпанной в самой себе философской системы, какими были учения Канта, Гегеля, Шопенгауэра. Отсюда и неудовлетворительное объяснение механизма чувственного познания у Бергсона. Но еще художественно величественнее другой аспект Бергсоновой теории: об особой относительно времени; это воплотилось в эпопее Марселя Пруста. Не следует однако забывать,

что прекрасные произведения Новалиса и Пруста обязаны своими качествами в первую очередь высокой степени развития у этих художников творческого познания, в том числе и в его чувственных формах. Ибо когда художник слепо проводит в художественном произведении схему исповедуемой им философской теории, то в итоге он и пишет схему, а не художественное произведение.

Из учения же Ницше трудно сделать однозначный вывод, ибо каждой его фразе в его же наследии всегда можно отыскать исключаящую ее антифразу. Это одна из основных трудностей в изучении Ницше; приходится доискиваться истины между Сциллой и Харибдой этих пар: фраза — антифраза, а по своей пессимистической иронии и доходящей до желчи категоричности они именно есть Сцилла и Харибда. Поэтому-то вся философия Ницше воспринимается чаще всего однобоко, хотя есть попытки осторожного, объективного подхода, например у Л. Шестова. Однако чисто в философском плане Ницше отрицает истинное познание мира. В чем-то он дитя своего времени, а потому и приверженец, значительно ранее Бергсона, интуиции и инстинкта в познании: *«Самую большую долю сознательного мышления следует отнести на счет инстинктивной деятельности, и философы в этом отношении не представляют исключения... Каждый философ в большей доле своего сознательного мышления тайно находится под руководством своих инстинктов, которые и вынуждают его двигаться по определенным путям»*, — пишет он в «По ту сторону добра и зла».

Но есть у Ницше работа, целиком посвященная значению чувственного познания для художественного творчества: «Происхождение трагедии». Разумеется, впоследствии Ницше, оставаясь верным самому себе, опроверг «антифразами» многие положения этой первой его большой и серьезной работы, написанной «со всем жаром молодости», но основное не в этом; в «книге о Греках» Ницше ответил на два вопроса: а) о роли чувственного познания для художественности; б) о связи чувственного и логического познания. Ответ на первый вопрос представляет значительный интерес: чувственное познание исторически и психофизиологически — фундамент художественного творчества человека. Высшее искусство античного мира — греческая трагедия родилась из союза апolloновского духа сновидений, восприятий и представлений, и дионисийской музыки и гармонии жизни — ощущений. Именно в таких терминах сейчас следует понимать эту мысль Ницше в «Происхождении трагедии», если отбросить рассуждения о Шопенгауэровой воле, которой, как Ницше позже сам признавал, он «испортил язык своей книги». Итак: чувственное восприятие музыки (Дионис), пластического мира и представления о нем (Аполлон) — вот основа художественности античного мира: *«В виду невероятной пластической точности и верности их глаза, вместе с их светлым и правильным чувством колорита, нельзя не предположить, к стыду всех позднейших поколений, что и в сновидениях их была та же логическая связь линий и контуров, красок и групп, ряд сцен, напоминающих их лучшие барельефы, совершенство которых и их несравнимая красота, если б можно было сравнение, дали бы нам право назвать грезящих греков Гомерами, а Гомера — грезящим греком: и это имело бы более глубокий смысл, чем если б современный человек по отношению к своим сновидениям рискнул сравнить себя с Шекспиром»*.

Но ответ на второй вопрос представляется сомнительным: не единство чувственного и логического познания увидел он в трагедиях Еврипида, а разрушение сократовской логикой чувственно познанного мира — стержня греческой трагедии. Ницше вводит понятие эстетического сократизма, где *«все должно быть согласно с разумом, чтобы быть прекрасным»*. Именно соединение логического и чувственного начал в познании, по мысли Ницше, губит истинное искусство.* Та же мысль негативно присутствует и в поздних произведениях Ницше («Рихард Вагнер в Байрейте»),

* Характерно, что Сидни Финкелстайн, известный американский литературный критик, не затронул этот вопрос при рассмотрении «Происхождения трагедии» в своей книге об экзистенциализме (русск. пер.— М.: Прогресс, 1967).

«По ту сторону добра и зла», «*Ессе Ното*», «Генеалогия морали», «Так говорил Заратустра»). В приводимых выше цитатах затрагиваются сновидения. Итак, мы сталкиваемся с вопросом: такая форма чувственного познания, как представление, рождает художественное отображение реального мира, складываясь из ощущений, восприятий, работы памяти, активного сознания и подсознания. А сон является освобожденной работой подсознания.

♦ Для разнообразия иллюстраций обратимся к естественно-научному познанию. Люди, которым так или иначе довелось творчески заниматься точными естественными науками (чистая математика, теоретическая физика), пожалуй, согласятся, что решение очень трудной задачи скорее всего приходит не поздним вечером, хотя целый день перед этим был отдан тщательному анализу, но утром по пробуждении. Вполне допустимо, что решение приходит и во сне. Это наглядная иллюстрация «чистой» работы подсознания.

Вообще роль подсознательного (или что то же: бессознательного) исключительно велика в логическом познании. Существуют две замечательные работы, принадлежащие знаменитым французским математикам: Адамару и Пуанкаре, где рассматриваются вопросы о роли бессознательного в творческом математическом процессе. По мнению Адамара и Пуанкаре, подсознание, или краевое сознание, выполняет в случае математического открытия роль ЭВМ, перебирающей миллионы вариантов и выбрасывающей в активное сознание попадающееся ей верное решение. *«Краевое сознание и собственно сознание так близки друг к другу, обмена между ними столь непрерывны и быстры, что кажется почти невозможным различить их роль в столь внезапном явлении, как озарение»*, — пишет Ж. Адамар. Именно эта «внезапность» идеи, озарения и сообщает эффект сверхъестественного работе подсознания, хотя механизм его работы глубоко прост и понятен: *«...Некоторые авторы испытали своего рода страх перед бессознательным и даже отказывались признать его существование. Этот отказ, может быть, реакция на полет воображения, которому были подвержены другие. Тот таинственный характер, который приписывают бессознательному, видимо, отталкивал других исследователей»*.

Но еще нелепее было бы отрицать участие подсознательного мышления в формировании представлений, формы чувственного познания. Даже обычный человек видит изумительно колоритные и гиперболизированные сны, но эти же сны — тысячекратно перевернутый и зеркально отображенный мир — дал творчески одаренного человека.

Предшествующими рассуждениями мы совсем не хотим признать абсолютное первенство в части образования художественных ассоциаций сновидений, подсознательного, просто уравниваем в возможностях и правах активное и краевое сознание в художественном и творческом процессе, как оно уже уравнено и признано в математике. Сон, как представление в области чувственного познания, конечно же не выдуманная напраслина. И проницательные художники прекрасно понимали и понимают роль этой чувственной «субформы» познания и ее роли в творческом процессе. Обычно в литературоведении этот вопрос связывают с творчеством Томаса Манна.* Разговор о «Волшебной горе» особый, но уже в «Иосифе и его братьях» автор постоянно обращается к художественному анализу сновидений; характерные фрагменты из романа:

— сон, как художественное представление реальной жизни: «...Великие и по-

* Уже в древних поэтических памятниках сон, проричание во сне — обычный художественный прием. Смотри толкование вешего сна Святослава в «Слове о полку Игореве»: «Святослав видел мутный сон: «В Киеве на горах, ночью с вечера, одедали вы меня... черным покрывалом на тесовой кровати...».

детски яркие сны снились ее герою, будут здесь сниться сны и другим лицам»;

— сон, как чисто подсознательная работа художника: «Облекать сны в слова и рассказывать их почти невозможно, потому что не так важна самая суть сна,— ее-то именно и можно выразить, как его аромат и флюид, тот непередаваемый дух ужаса или счастья (или того и другого сразу), которым он пропитан и которым порой наполняет душу сновидца еще долгое время спустя»;

— сон, как чувственная форма познания: представление, имеющее своей базой ощущение и восприятия, художественно транслированные краевым сознанием:

«Неверно считать сон свободной и дикой областью, где все, что запрещено днем, всегда может с лихвой взять свое. Того, что совершенно неведомо яви и начисто отрезано от нее, не знает и сон. Граница между этими двумя областями зыбка и проницаема; она неуверенно проходит через одно и то же пространство души, а что пространство это для совести и для гордости неделимо, доказало смущение, доказали стыд и тревога, охватившие Мут не только по пробуждении, но уже и во сне, когда ей ночью впервые приснился Иосиф».

— Прекрасные по глубине проникновения в суть художественные определения природы сновидений... Истинный художник всегда старается отдавать себе отчет: из каких компонентов чувственного и логического познания проистекает развитие и самовыражение его таланта? И, конечно, форма представления, ибо как сказал Райнер Мариа Рильке: *«В этом смысл всего того, что когда-либо было в прошлом; того, что это прошлое не остается мертвым грузом, но возвращается к нам, чудесным образом глубоко в нас воплощаясь»*.

Художнику Томасу Манну, которого всегда глубоко волновал феномен таланта и его живительной почвы: познание мира и его закономерностей, принадлежит одна из книг века — имеется в виду «Доктор Фаустус», литературная биография, история жизни, творчества и гибели несчастного и трагического Фауста прошлого столетия — Фридриха Ницше. Хотя бы в романе и идет речь о музыканте с реальным прототипом — Арнольдом Шёнбергом... Можно спорить и не соглашаться с философской подоплекой *«этой первой и, так сказать, предварительной биографии (выделено нами — А. Я.) дорогого мне человека и гениального музыканта, с которым столь бесощадно обошлась судьба, выиско его вознесшая и затем низринувшая в бездну»** (С. 25), но эта книга — катехизис всякого мыслящего художника, заставляющий его постоянно задумываться об истоках, ближних и дальних последствиях тех методов познания, которые творческий человек избирает в качестве наиболее предпочтительных для себя.

Коль скоро речь зашла о роли подсознательного в творческом познании, то не ловко не вспомнить и еще одно громкое имя второй половины XIX века, о котором тот же Жак Адамар писал: *«Учитывая, что иногда выдвигают причины небесные, мы не должны особенно удивляться, услышав, что привлекаются так же и дьявольские силы. Один дерзкий немецкий философ фон Гартман рассматривает бессознательное как универсальную злую силу, которая действует на вещи и людей пагубным образом; и пессимизм, который порождает в нем страх перед этим ужасным бессознательным, таков, что он советует даже не индивидуальное самоубийство, которое он считает недостаточным, но «самоубийство космическое», надеясь, что мощные разрушительные силы, которые подготовят человечество, позволят ему разрушить единым ударом всю планету — в некотором роде предчувствие того, что теперь стало возможным»*.

Заметим, Гартман*, как эпигон Шопенгауэра, сделал недоброе дело, отбросив

* Томас Манн. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Левверкюна, рассказанная его другом»: Пер. с нем.— М.: «Художественная литература», 1975.— 608 с.

* Надо заметить, что единственно имеющееся издание основного труда Гартмана на русском языке не

часть его учения о разумных идеях. Он усилил, взрастил мистику и инстинктивизм на бесконечно-обширном, говоря языком Гомера, поле мировой, внезаконопланомерной воли в учении Шопенгауэра. У Гартмана всякое чувственное познание оттесняется всемогущим бессознательным инстинктом. Причем Гартман толкует инстинкт как единосущее, общеживотное, бессознательное, не оставляя места чувственному и логическому познанию. Его учение вызывает в памяти прекрасные, но неразумные, как неразумны и прекрасны детские рассказы, трактаты Мориса Метерлинка: «Жизнь пчел» и «Разум цветов». — С тем отличием, что естественно-научные трактаты Метерлинка пронизаны поэзией, как и его лучшие пьесы. «*Что такое юность? Сон. Что такое любовь? Содержание сна*», — заключает сборник своих афоризмов Сёрен Кьеркегор. Истинно таким содержанием, но не только одной лишь юности, а всей жизни человека, считал любовь, точнее ее экстракт — *Libido* — Зигмунд Фрейд, личность, оказавшая на мировую литературу, театр, вообще — искусство, огромное влияние. Фрейдовским психоанализом мы заключаем краткий обзор аспекта подсознательного в формировании чувственных представлений, хотя с него можно было и начинать в очерке, ориентированном на творчество Томаса Манна.

♦ Прежде всего: неформальный интерес представляет вопрос, кто из двух, Ницше или Шопенгауэр, повлиял на выработку мировоззрения Фрейда? — Неправ, очевидно, Сидни Финкелстайн, писавший: «...*Фрейд скорее находился под непосредственным влиянием Шопенгауэра, чем Ницше*». Ибо на этот счет есть запись самого Фрейда: «*Значительные совпадения психоанализа с философией Шопенгауэра — он не только выступал за примат аффективности и первостепенное значение сексуальности, но знал даже и механизм вытеснения — совсем не вытекают из моего знакомства с его учением. Я прочитал Шопенгауэра в очень поздние годы жизни*». Это важный момент, ибо «автономность» фрейдизма от философского учения Шопенгауэра показывает наличие в нем многих рациональных корней; естественно и рационально то, что естественно и независимо от предшественника возрождается не единожды; а время отделило истину в учении психоанализа от гениального, но слепого интуитивизма. Неверна одна из центральных посылок психоанализа: «*Согласно Фрейду, толкование*

является переводом немецкого подлинника; оба тома есть вольное изложение философии Гартмана переводчиком (Козловым). Это плохо хотя бы в том отношении, что не передает прекрасный литературный стиль изложения самых сложных моментов философии, что унаследовали от своего учителя эпигоны Шопенгауэра. Очевидно, неудовольствие от чтения Гартмана в переработке Козлова, сделавшего медвежью услугу русским читателям, разделяли очень многие: Н. В. Крушевский, последователь и ученик знаменитого лингвиста Бодуэна де Куртенэ, в одном из писем своему учителю писал: «...Именно для выяснения этой разницы (речь идет об отличиях идей бессознательного в трактовке де Куртенэ и Гартмана — А. Я.) я принял за время каникул за томительное и нудное изучение философии Гартмана в переработке Козлова».

Кстати, поскольку тематика нашей работы вплотную касается вопросов художественного творчества, а значит и художественности выражения, вполне закономерно немного задержаться на обсуждении литературного стиля работ по философии и психологии. Несомненно, что достаточную роль в привлекательности идей Шопенгауэра сыграла превосходная литературная образность и стиль его сочинений. То же читающие по-немецки и в хороших переводах Гартмана могут сказать и об этом его последователе. Как правило, хороший литературный язык и у большинства философов-экзистенциалистов; имеется в виду не один лишь Сартр, которому сам бог велел писать превосходно литературно. К сожалению, этого не скажешь о русских философах мистической школы: Вяч. Иванове, С. Н. Булгакове, Церетелеве; будучи неплохими писателями, они в смысле стиля сильно перебарщивают в своих теоретических работах. Лишь Льва Шестова трудно упрекнуть в этом. В психоаналитической и психофизиологической школах идет добрая традиция от Фрейда, причем эта традиция сейчас жива, особенно во французской школе лаканистов (но в то же время не характерна для представителей экспериментальной психологии Фресса и Пиаже...). Но, вообще говоря, современности эти добрые литературные традиции настолько чужды, что доходит до парадоксального: к статье С. Леклера, помещенной в коллективной монографии Тбилисского международного симпозиума по проблемам неосознанной психической деятельности (1978), присовокуплено следующее характерное примечание редакции: «Статья С. Леклера, одного из наиболее ярких представителей психоаналитической школы Ж. Лакана, привлекает внимание читателя прежде всего своеобразием манеры изложения, необычностью стиля, в котором она написана. Этот стиль статьи немало затруднит для тех, кто непривычен к литературным традициям лаканистов, понимание ее содержания».

сновидений, так же как и анализ неврозоз, показывает, что законы бессознательной психической активности коренным образом отличаются от законов сознательной активности», — пишет В. Холличер в книге «Человек и агрессия» (М.: Прогресс, 1975) — выше подробно говорилось об этом. Но что дал Фрейд художественному творчеству и чего у него не отнимешь, так это усиленный интерес, а порой и *метод* к высшему, «второму» уровню психологии человека. Уже третья столетие наблюдаем прямое влияние фрейдизма на искусство: более осознанный подход художника к проблеме формирования представлений в сложной, функциональной их связи с изначальными ощущениями и восприятиями в чувственном познании, особенно в области психологии любви. Поэтому вполне можно было эпиграфом к «Поискам утраченного времени» Марселя Пруста в сюжетно-композиционном плане взять слова Фрейда: *«Вся такая цепь патогенных воспоминаний должна была быть восстановлена в памяти в хронологической последовательности и притом в обратном порядке: последняя травма сначала и первая в конце, причем невозможно было перескочить через последующие травмы прямо к первой, часто наиболее действительной»*. Этот подход к художественному формированию представлений — один из ведущих композиционных методов современной литературы.

Во всяком учении должно отделять зерна истины от плевел домысла; в конце концов не эти ли жемчужные зерна и удерживаются в мировой сокровищнице мысли даже в случае частичного неприятия общих теорий их авторов. Обратимся к мифу об Эдипе, а именно в плане темы врожденных представлений — Эдипова комплекса, когда чувственные познания одного человека генетически наследуются всем его родом. Это древнейший мотив философии и искусства. Он присутствует в древних религиозно-философских памятниках: в Ветхом Завете и Евангелие это родовая грех «семижды семи» поколений, в буддизме — это учение о Карме. Фольклорные источники возникновения мифа об Эдипе подробно исследуются у В. Я. Проппа «Эдип в свете фольклора» и так далее.

Фрейд же нормализует Эдипов комплекс на стадии идентификации ребенка, когда под посылками чувственных ощущений формируется искаженное детским умом и потому неправильное восприятие. Проявление же Эдипова комплекса у людей со сформировавшимся сознанием надо мыслить как патологию, а по законам первобытного общества человек с патологией становится изгоем — в античном мире подвергался остракизму, а род его уничтожается во избежание генетической передачи патологии. Очевидно, так следует понимать природу Эдипова комплекса и причину «наследственного» греха, хотя подобное толкование в категорической форме утверждения редко встречается в литературе. Может дело в самих литераторах? С точки зрения чувственного познания это выглядит следующим образом: когда Эдипов комплекс из нормализованного, детского состояния переходит в патологию зрелого ума, то наличие такого примера искажает нормальный процесс формирования восприятий и представлений на основании ощущений органов человека; тем самым формирование представлений становится болезненно-фантастическим, приобретает художественно-вымышленный характер, потому-то Фрейд и считает всякого яркого талантливого художника патологизированной личностью, ищущей освобождения («вытеснения» — по его терминологии) в творческом самовыражении. Здесь можно сравнить с известной книгой Чезаре Ломброзо «Гениальность и помешательство».

Но мы уже приблизились к тому разделу фрейдизма, где наиболее непримеримы защитники и противники психоанализа. Нас же интересует чисто творческий аспект; так вот, если говорить о нем, то среди легиона посредственных писателей-фрейдистов вроде «наивного фрейдиста» Дэвида Лоуренса, строившего романы по «дичайшим фрейдистским схемам», найдем немало великих талантов: Джеймса Джойса, Томаса Манна, Юджина О'Нила, Фрэнка Ведекинда. Действительно, фрейдовское толкование чувственного восприятия, представления и их патогенных норм

мы встречаем в «Улиссе» Джойса: Леопольд Блум — главный герой — типичная жертва либидинозной недостаточности, как пишет и довольно аргументировано об этом А. Старцев: *«Внутренний монолог Блума, отражающий его личность, в полувывказанной, невысказанной, едва зародившейся и еще только формирующейся мысли, хоть и шит кое-где белыми нитками, не лишен смысла. Это тягостный, однако же правдоподобный этюд патологического сознания».*

Известно, что в процессе развития своего учения о психоанализе Фрейд произвел фундаментальные изменения: первоначальную борьбу между либидо и влечением к самосохранению он впоследствии заменил борьбой между Эросом и Танатосом: сексуальным влечением и влечением к смерти. Последняя мотивация поведения и была положена Томасом Манном в основу «Волшебной горы». Здесь, в интересующем нас аспекте художественной роли чувственного познания, находкой автора является взаимосвязь чувственных ощущений и восприятий двух противоположностей: картин разрушительной смерти и неумирающей, даже на Волшебной горе, в туберкулезном санатории, любви, — и резულიрующие от них представления. В итоге — глубочайший психологизм, не достижимый при использовании иного приема.

Трилогия Юджина О'Нила «Траур — участь Электры», современная «Орестея», отмеченная не меньшим искусством трагизма, является одной из вершин драматургии XX века. Эта пьеса общепризнанно считается «художественной иллюстрацией» учения Фрейда. Но сам О'Нил дает разгадку, сообщая, что он *«достаточно знал женщин и мужчин, чтобы написать «Траур — участь Электры» и обойтись без Фрейда, Юнга и любого другого».* Ни О'Нил, ни Джойс, ни кто-либо другой из талантливых художников, кроме, быть может, Томаса Манна, да и то взявшего из психоанализа лишь общее положение, — не думал писать по фрейдистским схемам, и даже многие из них не читали и не знали теорий психоанализа, просто законы диалектики изначальны и никто не в силах их преломить, а суть чувственного познания человека не изменяется при изобретении или забвении всевозможных теорий. Художник, чувственно познавая окружающий *реальный мир*, дополняя скомбинированные сознанием и подсознанием представления работой логики ума, художественно воссоздает, по принципу кибернетической обратной связи, в своих творениях этот реальный мир. Так что зритель, читатель, слушатель благодарит за полученное им наслаждение не основателей психологических и философских систем, а универсальный мир — Природу, давшую всему свое место и назначение. Но это только в случае, когда мир отображается художником, а не схематиком-апологетом, неблагодарным мучеником породившей его воображение теории.

♦ Коль скоро речь пошла о глобальных категориях: Мире, Природе, то всякий сразу сообразит: речь пойдет о сотрясателе гегелевской системы, младшем друге Иммануила Канта, творце воли и франкфуртском затворнике Артуре Шопенгауэре, которому автор одной брошюры о нем поставил эпитафией из Шекспира: *«У всякого безумца есть своя логика».* Дай нам, бог, всем быть такими безумцами... *«То, что все познает и никем не познается, это — субъект. Он, следовательно, носитель мира, общее и всегда предполагаемое условие всех явлений, всякого объекта: ибо только для субъекта существует все, что существует, таким субъектом каждый находит самого себя, но лишь поскольку он познает, а не поскольку он — объект познания»*, — позиция Шопенгауэра в вопросах познания и познающего субъекта.

Ни один мыслитель не облакал своих теорий в такой предельно ясный, конкретный, литературно прекрасный вид. Его учение предельно законченно и помещено на некоем удаленном от сборищ пьедестале и покрыто чарующим, манящим и таинственным покрывалом Майи. А об итоговом впечатлении от учения Шопенгауэра можно сказать: отрицательный результат есть тоже результат. Для него предельно верно замечание наиболее знаменитого из последователей — Ницше: *«Всякий выдающийся человек инстинктивно стремится замкнуться в себя, уйти в свои тайники,*

где он оказывается освобожденным от толпы». Поэтому мир Шопенгауэра — прибежище тех, кто не смог остаться в реальном, шумном и некрасивом мире и ищет для себя мир абсолютной гармонии — мир, живущий дирижированием единой и всеопределяющей Воли. Недаром Федор Сологуб, этот «провинциальный Шопенгауэр из подвала», как его окрестили еще при жизни, писал, что в философии Воли его более всего привлекает — хоть и искусственная, но все же замкнутая в самом себе гармония мира. Замкнутость и гармония — притягательность покровы Майи.

Поскольку философия Шопенгауэра противоположна учению материализма, кроме, быть может, истолкования «мира разумных идей», то нет основания для критики одного из разделов этой философии — теории чувственного познания, ибо основание для критики есть наличие хотя бы ближних точек соприкосновения, а их у материализма, философии мировых закономерностей, и шопенгауэрианства, философии единого, замкнутого в себе «Я», нет. Познание шопенгауэровского человека, в том числе и чувственное, — не более как одно из бесконечных представлений-спектаклей мировой Воли. Это — хаос в пределах рамок, соблюдаемых Волей, а человек, пользуясь уже заезженной цитатой из Шопенгауэра, — утлый челн в бушующем хаосе мирового моря — Воли. Эта безотносительность человека и его познания породила огромный пласт в художественном творчестве; о нем речь уже шла выше, ибо идея Шопенгауэра распалась на учения Фрейда, Кьеркегора, Ницше, Гартмана. Идея «человека в бушующем море неизвестности судьбы» постоянно присутствует в мировой литературе. Это и Апулеев «Золотой осел», и все бесчисленные приключения и мытарства Вертера, Фауста, героев Достоевского. *Очевидно, лишь Томас Манн эту идею воплотил изначально осознанно в «Иосифе и его братьях» и в «Приключениях авантюриста Феликса Круля».*

На теории Шопенгауэра закончим рассмотрение «чувственно-познавательных» разделов тех учений, или авторов, которые ныне притча во языцех в современном, особенно западном, литературоведении, искусствоведении. Анализ этих своеобразных теорий совмещается с отбором того истинно ценного, что они привнесли в объяснение художественных моментов в познавательной деятельности человека.

Философскими предыстоками идеалистической теории познания были: агностицизм Юма с его принципиальным отрицанием познаваемости мира; «вещь в себе» Канта, которая вызывает наши ощущения, но тоже, как у Юма, принципиально недоступна человеческому познанию. Сюда следует отнести и методологический позитивизм Огюста Конта, и многие другие учения XVIII—XIX веков, в XX веке возродившиеся в несколько иной терминологической окраске. Самое интересное, что недоверие к ощущениям, их априорности, высказывали не только философы, но и ученые-естественники: физиолог Иоганн Мюллер полагал, на основе ошибочного вывода из опытов, что ощущения передают только состояние наших органов чувств, а не характеристику вещей вне нас. Сомневался в показаниях органов чувств и такой крупный ученый, как Герман Гельмгольц. В своей основополагающей работе о теории зрения он пишет: *«Одно только допущение не приводит ни к каким противоречиям, — допущение, рассматривающее все представления о пространстве, как основанные на опыте, и полагающее, что и локальные знаки наших зрительных ощущений, и качества их сами по себе суть только знаки, значение коих мы должны научиться понимать, мы и научаемся их понимать, сравнивая их с результатами наших движений и теми изменениями, которые происходят вследствие их во внешнем мире».* Объективно-идеалистическая идея в теории познания исторически начинается Платоном и венчается в системе объективного идеализма Гегелем. Познание же, «являющееся отражением мистической идеи», настолько толковано-перетолковано, что лишний раз пересказывать не имеет смысла. Смотрите «Эстетику» Гегеля.

Материализм на ранних ступенях развития, до теории Маркса, в особенности работ Энгельса, утверждал познаваемость мира, но это был метафизический материализм.

лизм — не диалектический, не принимавший истину как результат развития познания. Само познание сводилось к наблюдению, в смысле созерцания, природы, а человек полагался неким абстрактным наблюдателем, как, например, в теории относительности вводится «идеальный наблюдатель». Особой «антидиалектичностью» отличалось учение вульгарного материализма. Классические представители его Бюхнер, Мошешотт, Фогт и другие, преимущественно естественники, медики, в 50—60-х гг. XIX века сделали шаг назад даже по сравнению с французскими материалистами восемнадцатого века. «Мысль — это секрет мозга», причем в натуральном понятии: некоторая мыслительная жидкость. Это знаменитое изречение Карла Фогта цитирует его последователь и единомышленник Людвиг Бюхнер: *«Поводом к этой главе служит известное, вызвавшее столько издевательств изречение Карла Фогта: «Мысли находятся в тех же отношениях к мозгу, как желчь к печени, или моча к почкам».* Воздержимся от критики познавательного раздела философии Фогта и Бюхнера, хотя чтение их трудов — занимательное дело, когда имеешь перед глазами вольнообоснованную фантазию.

♦ Существует распространенное мнение, что художник есть некая исполнительная машина в руках ниспосылающей благодать озарения Природы. Вот мнение Хайдеггера: *«Художник для произведения есть нечто безразличное, можно даже сказать, что он, уничтожая себя в процессе творчества, способствует возвышению произведения искусства».* В том же смысле выражает свое понимание личности художника модернизатор учения Фрейда Карл Густав Юнг. Он пишет в своей книге *«Психология и литература»:* *«Искусство — род врожденного стимула, который охватывает человеческое существо и делает своим инструментом. Художник — это не личность, одаренная свободной волей, которая стремится к своим собственным целям, но тот, кто позволяет через себя искусству реализовать его цели; как человеческое существо, он может иметь определенное расположение духа, волю и личные цели, но как художник, он — человек в более высоком смысле, — он «коллективный человек», тот, кто выражает и формирует бессознательную психическую жизнь человечества... Всякий раз, когда творческая сила доминирует, человеческая жизнь направляется и формируется подсознательным против активной воли, и сознательное «я» уносится подземным потоком, будучи не чем иным, как беспомощным наблюдателем событий. Произведение в итоге становится судьбой поэта и определяет его психическое развитие. Не Гёте создал Фауста, но Фауст создал Гёте...».* Есть в этих словах истина, есть и заблуждение, типичное для интуитивистов. И понять, что все-таки есть художник, — в этом поможет исследование определения соотношения чувственного познания и художественного творчества.

Художник и ощущения. Общеизвестно, что у одаренного человека наблюдается более значительное развитие органов ощущения: слух у музыканта, зрение у живописца, к зрению прибавляется особая, чаще — вырабатываемая, чувствительность кожи пальцев — у скульптора, у поэта, а поэтом называем по старым канонам любого литератора, обострены все его органы восприятия: слух, зрение, осязание, обоняние, вкус... Это понятно: ощущения — база для построения восприятий и представлений. Но нелепо понимать, что человек рождается художником, если у него обоняние ищeyки, осязание парапсихологического медиума, глаз сокола. Этого может не быть за исключением: музыкальному таланту обязательно сопутствует развитый слух, живописцу — зрение. Был бы, как говорится, талант. Но любой талантливый индивидум стремится доразвить, если это в человеческих силах, органы, дающие приток ощущений, разумеется, не в физиологическом смысле доразвить слух, зрение, а доразвить методом комбинированного ощущения; например, если слух его несовершенен, то он старается компенсировать, где возможно — зрением, осязанием, вкусом. И сама человеческая природа идет тем же путем; поэтому-то у глухонемых от рождения развито сильно зрение и обоняние, у слепых — после угасания зрения

даже в немолодом возрасте улучшается слух. Природа даже в крайних ситуациях старается поддержать в человеке некий средний минимум уровня ощущений. Неутолимое желание художника жадно воспринимать отражения предметов окружающего мира — само за себя говорит о роли ощущений, *как базы художественного творчества, базы материальной.*

В формировании восприятий участвуют все органы чувств; акт восприятия — полная информация о предмете из реального мира, представленная в ощущениях человека всеми своими имеющимися качествами: звуком, внешним видом, цветом, объемом, формами, запахом, вкусом. Художнику необходимо как можно более полное восприятие; поэт интересуют все качества предмета, живописца — его пространственно-цветовые характеристики, музыканта — звуки. На стадии восприятия важно уже преобладание ощущений, доставляющих информацию необходимого художнику характера. Таким образом, выявляются две непреложные истины: а) чувственное познание — есть материальная база художественного творчества; б) род врожденного таланта художника определяет преимущественную необходимость в соответствующих типах ощущений.

Отметим особенное положение художника в области музыки. Музыкант стоит особняком в среде носителей искры божьей. Ему достаточно одних звуковых ощущений. Музыка — искусство, наиболее непосредственно воздействующее на человека, но в то же время — она имеет наиболее сокровенную тайну своего рождения. Не зря Шопенгауэр считал музыку непосредственной — в человеке — объективацией Воли, языком, которым Воля говорит в откровении с человеком. Если отбросить субъективно-идеалистическую терминологию философии скептицизма, то так оно и получается: музыка — воплощение мировой гармонии, а музыкант — Орган мировой гармонии. Этим мы в определенном смысле предвараем рассмотрение «Доктора Фаустуса» Томаса Манна.

Завершим сравнительно общие рассуждения о природе чувственного познания и его роли в художественном творчестве: отдельные эвристические моменты в этой части. Далее большее внимание будет уделяться достаточно специальным вопросам роли чувственного познания в формировании личности художника и создании им произведений и иллюстрации выдвигаемых положений.

♦ Непререкаемым образцом, нет — вершиной! — такой художественной личности и созданных им произведений в XX веке стал Томас Манн. И выше, что называется подспудно подводя к теме очерка, обосновывая с общефилософских и литературоведческих позиций <самодовлеющую> роль метафизики, интуиции, отчасти и мистики, в творческом познании, мы обращались к его произведениям: «Волшебная гора», «Иосиф и его братья», «Доктор Фаустус» и незаконченный роман «Признания авантюриста Феликса Круля» (1954 г.).

В отличие от своего старшего брата Генриха Манна, безусловно высокоталантливого писателя, избранного президентом Академии искусств ГДР (но не успевшего вступить в эту должность, поскольку скончался в США накануне возвращения на родину...), Томас Манн — автор лишь пяти романов, включая незаконченные «Признания...», хотя бы «Иосифа и его братьев» иногда называют циклом романов. Но если во второй половине XX века читатели помнили (в этом веке читателей романов и вовсе нет...) Генриха Манна, по преимуществу, лишь как автора историко-литературной дилогии о короле Генрихе IV (1935 и 1937 гг.), то Томас Манн уже при своей жизни стал признанным явлением мировой литературы. И пусть не смущает тот факт, что Нобелевская премия была присуждена ему в 1929 году за самый первый его, в значительной степени автобиографический, роман-хронику «Будденброки», написанный двадцатипятилетним писателем (1901 — год издания), хотя бы уже была создана «Волшебная гора» (1924). Но ведь впереди еще были «Иосиф и его братья» (1933—43), знаковая повесть «Лотта в Веймаре» и вершина творчества — «Доктор

Фаустус» (1947). ...Так часто бывает, ибо по статусу Нобелевская премия вручается только живущим лауреатам, в данном случае — писателям. А значит и творчески работающим, ибо подлинный писатель-творец «пенсии не знает». Более того, Томасу Манну выпал удачный удел: премия за почти-что юношеские «Будденброки» стала для него, для его признания, тем счастливым авансом, что позволил, употребим такое определение, писателю в возрасте максимума творческой зрелости «художественно раскрепоститься», создать «Иосифа и его братьев», а главное — «Доктора Фаустуса», в которых Томас Манн в достижимой для литературного творчества полноте обосновал и реализовал свое кредо, которое мы сформулируем следующим — в современной терминологии.

*Творческая и социальная эволюции человечества в период цивилизации и культуры движутся по оси исторического времени контекстно и корреляционно. Вектор социальной эволюции (в терминах точных наук — оператор) коллинеарен оси исторического времени и имеет своим операторным действием коллективизацию социума, в пределе — что есть прерогатива нашего с вами, уважаемые читатели, времени — переходящую в глобальный человекин (термин А. А. Зиновьева) с полным расчеловечиванием *homo sapiens*, превращением его в винтик машины глобализма. Творческая эволюция, в целом коррелируя с эволюцией социума, то есть проходя этапы возникновения → становления → апофеоза «великих творческих эпох» (название цикла книг Романа Роллана) → «предувядание» от окончания XIX века до последней четверти XX века → глобализации и... см. выше, в части <суммы> искусств движется от метафизических и интуитивных <античных> начал через гармонию, олицетворяющую единство Храма природы и художественности мышления человека, к предельной материализации художественного творчества, что есть утилизация и упразднение самих искусств.*

Такое свое кредо Томас Манн литературно обосновал — в терминах и литературном языке своего времени — в «Докторе Фаустусе», для художественной выразительности и объективной реалистичности выбрав конкретный вид искусства — музыкальное творчество.

...Практически все литературоведческие исследования творчества Томаса Манна отмечают удивительный, «многослойный», как бы мы уточнили, параллелизм Гёте и Манна, хотя и разделенных по времени творческой жизни полутора веками. Оба яркие представители немецкой культуры, но понимаемой ими в неразрывном единстве с культурой европейской, а значит и мировой. Главные произведения обоих суть фаустиады, написанные на закате жизни своих создателей, значит, вершины их творчества. Отсюда, учитывая «позднее» создание главных своих произведений, при жизни Гёте ассоциировался с его «Вертером», а Томас Манн с первым своим романом «Будденброки», каковую «привязку» закрепила и Нобелевская премия (см. выше). И только по окончании их жизненного пути при упоминании имени Гёте тотчас следует в памяти его «Фауст», а для Томаса Манна «Доктор Фаустус». Такие вот любопытные литературные реминисценции, такова «избирательно-короткая» память человеческая. И чем дальше по времени, тем более творение великого художника, в данном случае писателя, «округляется» до одного названия. Сейчас однозначно тот же Сервантес полагается лишь автором «Дон-Кихота», а почти про сотню других его романов знают только «узкие» специалисты-литературоведы, исследователи творчества Сервантеса.

Мы несколько отвлеклись, впрочем — в контексте темы. Но перейдем к «Доктору Фаустусу».

♦ ...И в русской литературе последних двух веков тема фаустиады (немцы и французы суть наши главные учителя европейской традиции!) одна из наиболее популярных. Вспомним хотя бы А. Н. Толстого с его «Невзоровым», а в XIX и вовсе многие имена в памяти сразу всплывут. Источник: прочтение «Фауста» Гёте. И мы,

ничтоже сумняшеся, свой роман о советском Фаусте сочинили на досуге.* Отдали, так сказать, долг вечной теме.

Каждая из национальных литератур, вошедших в мировой культурный ареал, имеет наиболее характерный для нее исторический праобраз. Наш образованный читатель и без намека тотчас выделит таковой для французской, английской, итальянской, испанской литературных традиций. И для сравнительно молодой русской — тоже без сомнения. Для немецкой литературы таковой праобраз, конечно же, доктор Фауст. Он у Гёте и Томаса Манна стал образом-обобщением, мировым явлением, но и до Гёте немецкая литература не раз обращалась к Фаусту**, а Фридрих Максимилиан Клинггер*** и вовсе современник великого поэта, ученого-естественника и веймарского премьер-министра, с которым то дружил, то ссорился (об этом чуть ниже).

Как, а главное — почему, возник, и именно в Германии, праобраз такой оригинальной национальной формы о человеке, продавшем свою бессмертную душу в обмен на свободу: телесную и творческую, не стесняемую окружающим социумом? Прежде всего, Фауст — лицо сугубо историческое; в первой половине XVI века, как следует из литературно-исторических источников, о нем свидетельствуют многочисленные, сами вошедшие в мировую известность, современники, прежде всего из круга общения Ульриха фон Гуттена, Мартина Лютера и Франца фон Зиккингена. А это непререкаемые исторические авторитеты.

Кем был исторически достоверный Фауст? — Источники свидетельствуют: ученый шарлатан, алхимик и астролог Георг Фауст, умерший в 1540 году, но оставивший после себя разросшуюся народную легенду. В книге «Легенда о докторе Фаусте», см. сноску выше, представлены характерные литературные тексты: «Исторические и легендарные свидетельства о докторе Фаусте», «Народная книга <о Фаусте>», «Свидетельства о постановке народной драмы и кукольной комедии», кукольные комедии «Доктор Иоганн Фауст», «Доктор Фауст или Великий Негромант», «Иоганнес Фауст», а также «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло и отрывки из недошедшей до нас трагедии «Фауст» Лессинга. Именно Лессинг в своих «Письмах о новейшей литературе» (1758 г.) первым указал на огромный творческий потенциал праобраза-легенды о докторе**** Фаусте в части его, если позволительно так выразиться, «художественной идеологии». Заметим, что сам Лессинг, много лет работая над трагедией о Фаусте, пожалуй, единственный из авторов фаустиады, кто отошел от стержневого сюжета народной легенды, а именно: «своим пером» он спасает Фауста, тем самым оправдывая дерзость попытки *познать неведомое* ценою продажи своей бессмертной души дьяволу — Князю тьмы. И еще Лессинг указывает на *всемирность* праобраза Фауста для европейской литературы; в семнадцатом письме (из названного выше цикла «Писем»; цит. по книге «Легенда...», см. ссылку выше) он пишет: «То, что в наших старых пьесах было действительно много английского, я мог бы обстоятельно доказать без особого труда. Стоит назвать хотя бы самую известную из них: «Доктора Фауста» — пьесу, содержащую множество сцен, которые могли быть под силу только шекспировскому гению. И как влюблена была Германия, да и сейчас еще отчасти влюблена, в своего «Доктора Фауста»! (С. 246).

...Но «линия Лессинга» в литературе продолжения не получила, что и закрепил в

* Яшин А. А. Историк и его История: Авантюрный роман в 3-х частях.— Тула: «Гриф и К», 2004.— 481 с., ил. (В электронной форме см. на сайте www.pz.tula.ru).

** Легенда о докторе Фаусте: Пер. с нем. 2-е изд. / Подгот. В. М. Жирмунским.— М.: Наука, 1978.— 423 с., ил. (Серия «Литературные памятники»).

*** Клинггер Ф. М. Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад: Пер. с нем. / Под ред. О. А. Смолян.— М.—Л.: ГИХЛ, 1961.— 227 с.

**** Признанные кинопочитатели, немцы исторически уважают звание доктора. Отсюда и подчеркивание: от доктора Фауста до... доктора Геббельса, тоже продавшего свою душу дьяволу...

своим гениальным «Фаусте» Гёте, работавший над главным своим произведением большую часть своей творческой жизни (1790—1831 гг.).

Раз обещали еще раз упомянуть о «Фаусте...» Ф. М. Клингера, то и исполним. Во-первых, в отличие от множества фаустиад до него и после, Клингер строго придерживался сюжетной основы народной книги о Фаусте (см. выше). Кстати говоря, в образ своего Фауста он ввел многие черты Иоганнеса Фуста, как бы сейчас сказали, «компаньона» первопечатника Иоганна Геннсфляйша Гутенберга. Здесь, и опять к делу, вспомним известное высказывание Льва Толстого, которое понятнее будет передать словами не абы кого, но... Льва Давидовича Троцкого, не только ленинского «Иудушки», но и блестящего публициста, а именно: *«Толстой когда-то сказал, что изобретение книгопечатания создало самое могущественное орудие распространения невежества. Не в е ж е с т в а (здесь и далее выд. Л. Д. Троцким.— А. Я.) — это, пожалуй, слишком сурово, но д и л е н т а н т и з м а — это несомненно»* («Литература и революция», 1923).

То есть и Клингер, равно как намного позже Толстой, введением в образ своего Фауста характерных черт первопечатника Фуста (символизм созвучия имен!) неоднозначно оценивал сам факт книгопечатания: «знания в массы», говоря лозунгово, таят в себе нечто от дьявола, но явно проявившееся лишь сейчас: глобализация и глобальное же расчеловечивание... Не слишком ли мудро дальновиден был Клингер?

Во-вторых, имя Клингера очень тесно соотнесено в истории с Россией. Будучи студентом, но по причине нищеты бросил Гисенский университет и перебрался в Веймар — тогдашний литературный центр Германии под теплой и дружеской эгидой Гёте. Именно так великий поэт и опекал молодого литератора. Но Гёте все рос и рос в чинах веймарского правительства, и Клингер, как страстный последователь движения *«Sturm und Drang»* («Буря и натиск»), то собиравшийся в Америку воевать против англичан-колонизаторов, то с разными резкими инициативами выступавший, вскоре получил у Гёте «холодную отставку». Через несколько лет скитаний, нищеты и службы в австрийской армии Клингер попадает в Россию и поступает на военную службу, успехи в которой теперь и созвучны с литературным «ростом», в том числе созданием своего «Фауста» (намного раньше Гёте!). А с вступлением на престол Александра I Клингер и вовсе входит в придворный либеральный круг Сперанского, Новосильцева и возвращенного из вечной ссылки Радищева.

От либеральных друзей царь скоро избавился, но практичный немец Клингер пошел по линии министерства просвещения, со временем став генерал-лейтенантом Федором Ивановичем (вместо Фридриха Максимилиана...) Клингером, он занял многие вельможные должности — одновременно, — в том числе директора Первого кадетского корпуса и главноначальствующего Пажеским корпусом.

♦ ... Мы не только из-за «обрусения» Клингера остановили на нем внимание попристальнее — среди многих авторов фаустиад, — но именно по причине его трактовки образа Фауста с намеком на книгопечатание. Это не просто чисто сюжетная, художественная конкретизация праобраза Фауста, но, как нами не без основания предполагается, даже в чем-то более акцентированная по сравнению с «Фаустом» Гёте идейно-философская трактовка вечной темы: решимся и такое сказать. И именно от «книгопечатания» у Клингера суть магистральный путь к «композиторству» Томаса Манна в «Докторе Фаустусе». Но — к сущности таковой связи вернемся далее. Сейчас же вкратце завершим рассуждения о причинности появления праобраза Фауста и особой «любви» к нему в Германии (см. выше слова Лессинга).

Собственно любые легендарные сюжеты о договоре человека с дьяволом имеют теодицейные корни — дуализм христианского вероучения в соотношении добра и зла. Носителем первого выступает во всех своих деяниях бог; ему «во зле воинствующем» противостоит дьявол — мятежный ангел, отпавший от бога, сопротивляющийся ему в соревновательности добра и зла в пользу последнего. Согласно догматам

христианства, дьявол не властен в социальном ареале, но может овладеть бессмертной душой отдельного человека. Зло, то есть соблазны дьявола, в каноническом христианстве определено в <первом> послании Иоанна Богослова: *«Не любите мира, ни того, что в мире: кто любит мир, в том нет любви Отчей; ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира (сего)»* (гл. 1, ст. 15, 16).

Таким образом, догматы исходного христианства — от Нагорной проповеди Христа и заповедей блаженств Нового Завета — принципиально расставляют добро и зло по своим местам: добро от бога — истинная жизнь социального христианина, зло от дьявола — индивидуальная жизнь преступившего Заветы человека. В этом, кстати говоря, кардинальное отличие христианства от зороастризма и сект наподобие манихейских, где добро и зло суть равносоставительны...

Опять же — прямой путь от первородного христианства к современному коммунистическому воззрению.*

После прощания «темных средних веков», опять же после изобретения книгопечатания, то есть с началом европейского литературного процесса, тема магов-поборников дьявола становится наиважнейшей: с одной (церковной) стороны — «Молот ведьм», с другой, более широкой, как народной, так и антиклерикальной — легенды с праобразом магов, коими становятся продавшие дьяволу свою душу люди; как правило — незаурядные личности.

Но вот феномен Фауста и именно в Германии? — А здесь припомним, хотя бы из курса школьной истории, каким было это время — первая половина, даже первая треть, XVI века, когда и появился реальный доктор Фауст и легенда о нем (см. выше). Правильно — в немецких землях объявился другой доктор — по части богословия, — доктор Мартин Лютер, грандиозные деяния которого и породили доктора Фауста. Конечно, попутно породили, как следствие сдвига мотива на цель, выражаясь в терминах науки психологии.

Реформация — великий раскол западно-христианской, католической церкви — ударил «с севера» оплот католицизма в тогдашней Европе — Священную римскую империю германской нации (ее официальное название) именно в тот момент, когда Османская империя «с юга» объявила газават Европе, создав пиковую опасность для Германии, понимаемой расширенно. Войска султана Сулеймана I Кануни захватили Буду (тогда Пешт был еще отдельным городом) и сделали Венгрию своим вассалом, а затем вплотную подошли к Вене. Правда, штурм Вены и захват Рима не удался.

Таким образом, прибывшие Мартином Лютером 31-го октября 1517-го года к дверям Виттенбергского собора своих девятю пяти тезисов против индульгенций, что и было символическим началом Реформации, во многом подвигли и скорую Крестьянскую войну в Германии (1524—25), вождем и идеологом которой Томас Мюнцер активно поддерживал Реформацию. Фр. Энгельс особо подчеркивал, что в своей направленности Крестьянская война вместе с Реформацией и свершили первую из трех (другие в Англии и Франции) великих европейских буржуазных революций. А итоги ее, как социальные, так и религиозные — отпадение от папской власти (со временем) почти всей Германии и Северной Европы, от Англии до Скандинавии и Прибалтики, — во многом «обязаны» натиску османов на Европу и именно в ареале Священной империи. Вот и говори после этого, что История чуждается фольклора, дескать, мил черт одному сатане...

Итак, на фоне беспокойной жизни в немецких землях первой половины XVI века, когда теснейше переплелись все коллизии, противостояния в религиозной, социаль-

* См.: Яшин А. А. Феноменология ноосферы: Апология христианства: монография «Живая материя и феноменология ноосферы». Т. 15 / Предисл. А. И. Субетто: РАЕН, ПАНИ, НОАН.— М.: «Московский Парнас», 2018.— 506 с., ил. (в электронной форме на сайте www.pz.tula.ru).

ной и экономической ипостасях, как черт из табакерки, вполне своевременно и явился праобраз Фауста. В многочисленных и многомудрых исследованиях о происхождении народной книги (легенды) акценты ставятся различные, порой и прямо противоположные: вроде как реакция вновь возникшего протестантизма на старую римско-католическую власть, продавшую душу дьяволу, от царства небесного через власть — и корыстолюбие пап и кардиналов — перешедшую к телесному, земному устройению. Проще говоря, вместо церкви божьей устроившей *status in statu*, государство в государстве, слившейся с властью земной. И обратное мнение присутствует в таковых комментариях фаустиад: дескать, Фауст, поскольку он всегда (за исключением такового у Лессинга, см. выше) терпит поражение в своем богоборчестве, есть реакция-образ «догмата» на «апокриф», говоря языком церкви.

Имея свое мнение — не потому что все идут не в ногу и пр. — во главу поставим все же реалии немецкой буржуазной революции с религией нового, буржуазного класса — Лютеровым (далее — и в особенности! — добавился Кальвин) протестантизма. Праобраз Фауста как раз попал в прокрустово ложе двух реалий протестантизма: первоначальная религия души, но не церкви-учреждения (римское католичество), и явно противоречащая ей практика «освобожденного человека» в первоначальном накоплении капитала; как сейчас принято говорить: ничего личного, только бизнес! То есть это ложе между <первоначальным> лютеранством и кальвинизмом — истинной религией-идеологией буржуазной формации. И праобраз Фауста, таким образом, явился двояким литературным символом: а) в исторически-временной конкретизации — «человек нового времени» (как нынешний «новорусский»...), решивший освободиться, даже с помощью дьявола, от религиозно-феодальных «пут совести и морали», надеясь в своем индивидуализме обрести полное знание, с которым он пока не знает — ведь идет только созревание буржуазности! — что делать? б) в устоявшейся исторически-временной литературно-философской традиции праобраз Фауста был определен выше в сформулированном «кредо» Томаса Манна в «Докторе Фаустусе».

Итак, круг определенный замкнулся, для чего нам и понадобилось столь пространно остановиться на символизации Фауста и его исторической обусловленности.

Отметив самоочевидное, что величайшим по философской образности Фаустом в мировой литературе стал Великий инквизитор из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского, перейдем-таки к «Доктору Фаустусу».

♦ Если в «Фаусте» Клингера, как уже было замечено выше, сюжет и фабула индифферентно соотносены с книгопечатанием (см. выше высказывание Льва Толстого в интерпретации Л. Д. Троцкого), то у Томаса Манна уже безо всякого «намёка» они объективированы на музыкальном творчестве. Подзаголовок книги прямо говорит об этом, как и ее 600-страничное содержание. Более того, после первого издания книги чуть ли не с судебным иском к автору «Доктора Фаустуса» обратился известный теоретик музыки, создатель двенадцатитоновой (додекафонической — отсюда обидная «какофония» и пр.) системы композиции Арнольд Шёнберг с обвинением в интеллектуальном воровстве — плагиате по принятой политкорректности. Действительно, вся глава XXII романа посвящена — в форме беседы двух персонажей — литературно-адаптированному изложению сущности двенадцатитоновой системы, причем без единого <во всей книге> упоминания имени ее автора. Более того, на всем поле действия романа из жизни музыканта, композитора импульс его творчества и развития своего композиторского Я базируется на теории Шёнберга. Но Томасу Манну удалось изящно-ловко, но в то же время совершенно искренне, «отбиться» от тяжкого обвинения. В понятной речи это звучит так: да, уважаемый Арнольд, для романной конкретности я взял вашу, не менее уважаемую, систему... фонии, но не мог же я упоминать вашу достославную фамилию, коль скоро именно использование такой системы моим персонажем и было условием его договора с дьяволом (!) Словом, по

русской поговорке: кто зла отлучится, тот никого не боится... Но, не будя лихо, пока оно тихо, во всех последующих изданиях <и на русском языке тож> Томас Манн на последней странице романа указывает на первоавторство Шёнберга в создании додекафонии.

Перед каждым, кто пишет о «Докторе Фаустусе», вполне резонно встает вопрос, занимающий и автора этого очерка. Предыстория здесь следующая. Первое мое чтение романа пришлось на время инженерной молодости, чуть ли не в год поступления в Литературный институт им. А.М. Горького Союза писателей СССР (так он тогда официально именовался). И с тех пор, по сей день включительно, во многом специально заводя разговор о великом романе, не встретил *ни одного* читавшего «Доктора Фаустуса» (?) А разные собеседники попадались: однокашники по Литинституту, сплошь в советское время читающая молодая <и не очень> инженерная братия, представители самых разных профессий и увлечений, конечно же, и братия пишущая — и не без успеха пишущая! Понятно, что здесь можно было и не упоминать литинститутских однокашников, ибо на рубеже 70—80-х годов они подчеркнuto гордились «от-сохи-происхождением» (даже если и имели степень кандидата наук — не редкость на заочном отделении), а хорошим тоном полагалось читать только и исключительно «шестидесятников» и «деревенщиков». А поэты и вовсе берегли зрение («чукча не читатель, чука — писатель» — из знаменитого литанекдота). Но остальных-то в разы больше встречалось!

...Чтобы не было обидно за «Доктора Фаустуса», добавлю: не встречал и читавших «Волшебную гору» и «Иосифа и его братьев». Нобелевских «Будденброков» тож. Уже и не помышляю говорить о Марселе Прусте и «Улиссе» Джойса.* И это мы говорим о времени «самой читающей в мире страны», что и было правдой. О нынешнем времени — в этой, равно как и в других частях — грустно промолчим.

А все сказанное о «резонном вопросе» к тому, что пишущий о «Докторе Фаустусе» рискует попасть в ситуацию разговора... впрочем, следуя нынешней архитолерантности и мегаполиткорректности, не будем всеу помянуть людей с дефектами слуха и зрения. Словом — такого вот разговора. Но и мы, не хуже чем Томас Манн перед Арнольдом Шёнбергом, вывернемся перед <не> читателем «Доктора Фаустуса», сосредоточив все внимание на современной, двадцатого века, фаугстиаде и раскрытию Томасом Манном ее содержания в терминах (речь идет о широком, не специализированном понимании этого слова) метафизики, интуиции и мистики, без которых традиционно и по сути никакая праобраз-фаугстиада состояться по определению не может...

♦ Если все же по ходу изложения нельзя не коснуться сюжетно-фабульной организации романа, то только по той причине, что она многопланова — в отличие от всех предшествующих фаугстиад.

Первый план (in primitive), сугубо реалистический, суть жизненный путь композитора Адриана Леверкюна, рассказываемый — это и есть сюжетное содержание романа — его <единственным на всю жизнь> другом Серенусом Цейтбломом, добропорядочным по немецким меркам гимназическим учителем-латинистом, человеком традиций и своей семьи, хорошо — если не глубоко, и так можно сказать — чувствующим и понимающим классическую музыку. Оба дружески знакомы со школьных лет, проведенных в своих бюргерских семьях в старинном средневерхненемецком (и сам Томас Манн из тех земель, из ганзейского «вольного города» Любека) городке Кайзерсашерне — название вымышленное, — который и на пороге XX века выглядит как

* Обычная отговорка (до начала массового «книгопечатания» в 90-е годы), что-де «В поисках утраченного времени» и «Улисса» «коммуняки запрещали печатать», — это для ленивых. В любой библиотеке статуса областной имелись и тома Пруста, выходявшие в 30-е годы, и готовые подшивки журнала «Интернациональная литература» (предшественник послевоенной «иностранки»), в номерах которой за 1934—35 гг. печатался «Улисс». Никто их не сжигал и в спецхран не упрятывал...

и во времена Реформации и Крестьянской войны. Цейтблом не оставляет свою дружбу с Леверкюном и после окончания (он на два года раньше выпустился) гимназии: «пересекается» с ним в университете Галле, в других местах Германии и Швейцарии, а последние почти два десятка лет жизни композитора в деревушке близ Мюнхена часто его навещает. И насыщенная их переписка. Время жизни Леверкюна — последнее десятилетие XIX века и еще сорок лет в последующем столетии, из них завершающие десятилетие без небольшого — полностью клиническое, но не буйное, в домашних условиях, отъединение от реальной жизни. Естественно и от музыки. Значит время действия: созданная Бисмарком Германская империя, Веймарская республика и Третий Рейх, то есть от «железного канцлера» до бесноватого канцлера-фюрера.

Сопоставительным является второй план: Цейтблом («руками и головой» Томаса Манна) пишет свои воспоминания-биографию Адриана Леверкюна, уволенным от гимназической своей должности в тридцатые годы (за какие грехи? — не сообщается), во время Второй мировой войны, ближе к ее окончанию и завершает повествование падением Берлина. Суть сопоставления — от первой до последней главы романа — фаустиада Адриана Леверкюна, завершающаяся полным его безумием, и фаустиада гитлеровской Германии, понятной чем заканчивающаяся.

Метафизический план, не отделимый существенно от интуитивного, есть художественное исследование сущности праобраза Фауста, не важно, проявляющегося ли в сугубом индивидууме (Адриан Леверкюн), в социуме (Третий Рейх), в искусстве (музыка и композиторство Леверкюна), в иных сторонах социумной и индивидуальной жизни (это от главы к главе романа при чтении следует проследживать).

Мы вовсе не «для красного словца» в начале очерка неоднократно обращались к мистике, ибо она есть непрменный атрибут фаустиад и движитель сюжетно-фабульной линии подспудно. Это как шлюпка (извините, как человек военно-морского воспитания, не употребляю слова «лодка»...) с гребцами, движущаяся к тому же по течению: гребцы двигают веслами сюжетно-фабульное содержание романа, а <с берега зрителями> не замечаемое течение еще более мощно несет своими водами содержание к поставленной автором художественной сверхзадаче.

Итак, мистический план выполняет роль течения даже в столь объективно-реальном произведении, каковым является роман Томаса Манна. Мистическим является и само идейно-смысловое построение романа по типу «матрешки»: реалистическое произведение, использующее праобраз легендарного Фауста для художественного обобщения философии Ницше (не упоминая ее в романе) с ее «распадом на афоризмы» и только, причем таковое обобщение в сюжете и фабуле проводится через образ композитора, <создающего в романе и> использующего музыкальную систему Шёнберга (не упоминая его в книге). Точно, мистическая «матрешка»!

...Кстати, возвращаясь — по сути дела! — к сказанному выше о <не> читателей «Доктора Фауста». Здесь еще одна обычная оговорка: музыкальная специфичность романа — и как ее читать без принадлежности к этой форме искусства? — Грубова-тое возражение: а детективы с описанием хитроумных убийств читаете «на раз-два», будучи мирнейшими любителями диванно-кухонного уюта? А если серьезно, то для чтения романа вполне достаточно школьных, во всяком случае советского периода, уроков музыки, конечно, при условии, что к таковым имелся познавательный интерес, а также не быть профаном в части классической музыки — слушать ее по жизни, а прочтя в «Докторе Фаустусе» о сравнении творчеств Римского-Корсакова и Брамса, на досуге все же прослушать по паре опусов того и другого, придя к определенному выводу. Как, например, мы это делаем в сопоставлении Вагнер — Бородин, и Чайковский — Григ. Однако, вернемся к мистике, пронизывающей внешне сугубо реалистический роман Томаса Манна.

♦ Даже сам «акт» соглашения Адриана Леверкюна с дьявольской силой представ-

лен — как бы поизящнее выразиться? — в форме «мистического реализма», есть бред наяву композитора, мозг которого уже в полной мере поражен — при норме внешней, физиологической и сохранении (более того — взлете!) творческой жизни. Этот разговор с дьяволом имеет в литературе во многом схожего предшественника: глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского. Надеемся, что у Достоевского-то поболее читателей...

В беседе Леверкюна с дьяволом мистическое его содержание передается реально: как болезнь мозга, так и содержание этой «беседы» — оба, Леверкюн и вызванный им силою болезненного воображения дьявол, подшучивают даже над мистикой фаустиад. Дескать, прошли те славные времена, когда наши с тобой предшественники скрепляли договор о продаже бессмертной души распиской кровью на пергаменте. И даже легкую перебранку меж собой устраивают: Леверкюн подсмеивается над *vis-à-vis*, мол, это мой <большой> мозг тебя сконструировал, так что не воображай себя моим хозяином! Итак далее — все в оболочке реальности, даже тяготеющей от субъективности к объективизации.

Столь же реален (куда еще реальнее, куда денешься от *Geschlechtskrankheiten* — дурной болезни, как бы сказали немцы?) и источник главной мистической линии, договора Леверкюна с дьяволом. Как и Ницше — уже в полной реальности, — Леверкюн в молодые годы случайно (козни дьявола) попадает в бордель, но тотчас в ужасе бежит из него, запомнив лишь проститутку, что дотронулась до его плеча. Так возникает мистический лейтмотив договора с дьяволом, который Леверкюн обозначает образом *Hetaera esmeralda**. И отныне во всех его произведениях Гетера Эсмеральда в буквенном символе *heae es*, представляемом в додекафонической системе <гармонии и контрапункта>, обозначает факт договора Фауста — Леверкюна с дьяволом.

Начинающий композитор сам стремится в объятия дьявола, разыскивая ту Эсмеральду, находит ее в другом городе и, несмотря на ее предупреждение, заражается сифилисом. В мистическом плане это и есть начало действия договора с дьяволом. А последний всяческими, но реалистически убедительными (смерть одного врача-венеролога, арест другого) средствами препятствует излечению уже *своего пациента*, быстренько — все же недолгим общением Леверкюна с врачами — заглушая первичные признаки сифилиса, «проскакивая» вторичную стадию и загоняя болезнь в мозг — третичная фаза, вяло текущий, но с годами набирающий разрушительную мощь сифилитический менингит. Итак, дьявол — до полного безумия *своего пациента* — дарует Леверкюну двадцать четыре года полной, ничем не стесненной творческой жизни, а в обмен тот создает свою двенадцатитоновую систему музыкальной композиции, создает величественные и страшные произведения, в итоге... разрушающие саму музыку. — В том ее вселенском, надчеловеческом качестве, как ее определил Шопенгауэр (см. выше).

Мистический дьявол «опекает» Леверкюна все эти двадцать четыре года, не давая тому ни на йоту отвлечься в обычных мирских делах и чувствах от «стратегии дьявола»: руками выдающегося композитора разрушить феномен музыки. Понятно, вся эта «опека» суть сплошная реальность жизни: нелепо, из-за женской ревности, погибает его единственный (речь не о Серенусе Цейтблуме — тот просто *по жизни* единственный друг) друг в сфере музыкальной; так же нелепо он не может соединить свою жизнь (в третичной форме сифилис не заразен) с единственной женщиной, которую он полюбил. Последний удар: в пятилетнем возрасте от детского менингита (созвучие болезней!) умирает его племянник Непомук («Эхо» — как сам себя называл малыш, и музыкальное эхо становится доминирующим в симфонических произ-

* Классификационное название (лат.) большой тропической бабочки; буквально «Изумрудно-зеленая блудница».

ведениях Леверкюна...), к которому композитор единственный раз в жизни почувствовал отцовскую привязанность. Леверкюну теперь остается только его вершина творчества, оно же разрушение музыки, и полное безумие: ни людей, ни нот, ни звуков он более не узнает.

♦ Еще в юные годы Адриан Леверкюн ставит перед собой задачу, уже осознавая свою полную принадлежность к грядущему музыкальному творчеству: создать систему композиции, органично объединяющую вокал и инструмент, гармонию, контрапункт и полифонию, вершиной практического воплощения которой у него, у Леверкюна, станет создание произведения, равного, или даже превосходящего, Девятую симфонию Бетховена с ее вокальным окончанием «Ода к радости».

В романе означены этапы продвижения Леверкюна к цели жизни. Укрупненно они обозначены созданием знаковых произведений: «Апокалипсис» с его возвратом от гармонии к полифонии; «Чудеса Вселенной», в котором <перечисляемые в романе> цифры космоса, космологические константы, как принято говорить в астрономии, отображены в точной, математически рассчитанной композиции*; наконец, вершина творчества Леверкюна — симфоническая кантата «Плач доктора Фаустуса».

Творческий метод Леверкюна поясняется на примере «Апокалипсиса»: *«Хор и оркестр не противопоставлены друг другу четко, как человеческое и вещественное,— они растворены друг в друге: хор инструментирован, оркестр же вокализован до такой степени, что фактически грань между человеком и вещью как бы стирается; это сделано намеренно и, несомненно, способствует художественной цельности, хотя — для меня во всяком случае — здесь есть что-то тягостное, опасное, недоброе»* (выд. нами.— А. Я.) (С. 430—431; здесь и далее цит. по изданию «Доктора Фаустуса», означенному в сноске выше). Это Серенус Цейтблом говорит о своем восприятии произведения своего друга.

Музыка — время — дьявольское искушение; сказано откровенно: *«В наш век не пройти правым путем и смиренномудрому; искусству же и вовсе не бывает поощрения дьявола (выд. нами.— А. Я.), без адова огня под котлом. Поистине, в том, что искусство завязло, отяжелело и само глумится над собой, что все стало так непосильно и горемычный человек не знает, куда ж ему податься,— в том, други и братья, виною время»* (С. 567).— Это уже исповедь Леверкюна за считанные минуты до его внезапного, полного и окончательного безумия. Исповедь перед созданными им в свою деревушку близ Мюнхена (опять подчеркнуто — Мюнхен, город, где фюрер подписал свой договор с дьяволом — это в плане сопоставительном; см. выше) гостями, всеми теми, с кем жизнь его так или иначе сталкивала. Созванными для прослушивания его нового произведения, имя которому — разрушение музыки, ибо после насторожившей всех исповеди Леверкюн успел только тронуть пару клавиш рояля — и был унесен дьяволом в небытие безумия...

Потому-то вершиной творчества Леверкюна остается симфоническая кантата «Плач доктора Фаустуса», написанная как антипод Девятой симфонии Бетховена. Именно — антипод, хотя в своей жизненной (двадцать четыре года по договору с дьяволом) программе он предполагал лишь соревновательность с главным произведением Бетховена. И «Оде к радости» он противопоставил музыкальную вокализацию «Оды к гибели и распаду», как это можно назвать. И Цейтблом, завершая свою книгу воспоминаний о друге и композиторе Адриане Леверкюна, пишет о «Плаче доктора Фаустуса» под грохот последних дней войны, ассоциируя эту симфоническую кантату с гибелью той национальной идеи, которую Германия (не в одиночку же Гитлер шесть лет воевал со всем миром?) избрала, подписав кровавый договор с дьяволом. *«Эти слова: «Гибну как дурной, но добрый христианин»,— составляют*

* Литературный аналог такого «оцифровывания» — композиция «Улисса» Джеймса Джойса, где все линии развертывания сюжета этого романа, по объему лишь малость уступающего Библии, строго математически рассчитаны...

главную тему вариационного творения Левверкюна. Двенадцать слогов в этой фразе. Им соответствуют все двенадцать (выд. нами.— А. Я.) тонов хроматической шкалы; в ней применены и использованы всевозможные интервалы.

...Эхо тождества уже не знает ничего нетематического, в нем тотально господствует порядок материала, так что внутри его идея фуги становится чем-то бессмысленным: все равно ни одной свободной ноты уже не существует. Но этот порядок отныне служит более высокой цели, ибо — о чудо, о сатанинская шутка! — именно благодаря абсолютности формы музыка как языковое выражение обретает полнейшую свободу» (С. 554, 555).

Но полнейшая свобода, как категория на стыке метафизики, интуиции и мистики, как идея, доведенная до совершенства, суть абсурд и разбивается о логику, хотя и «скучную» (см. эпиграф к очерку), Гегелевой диалектики, где свобода есть осознанная необходимость. Этот логико-философский приговор «идеи Фауста» сам Левверкюн проводит лейтмотивом *heae es — Hetaera esmeralda* в своей музыке — символом договора Фауста с дьяволом. Сам фон, окружение Левверкюна оттеняют мрачный итог жизни композитора — с преобладанием темы безумия и самоубийств.* «Ландшафтность» (в широком понимании) развертывания сюжета «Доктора Фаустуса» заставляет вспомнить специфику генофенотипики Томаса Манна: отец его, купец-сенатор из вольного (ганзейского) города Любека с особым типом немецкого характера, а мать с бразильскими корнями. Не отсюда ли отзвуки сугубо латиноамериканского магического реализма? — Сопоставьте с романом Маркеса «Сто лет одиночества»...

♦ Для принятой краткости очерк озаглавлен как «новое прочтение вечной темы», но таковое <название>, *a fortiori* (исходя из более весомого, лат.), не отражает глубинную сущность романа Томаса Манна. Определение «новое прочтение», имманентное фаустиадам Клингера, Кристофера Марло и Лессинга (о его трагедии «Фауст» можно судить только по дошедшим до нашего времени отрывкам), не совсем уместно по отношению к «Фаусту» Гёте и «Доктору Фаустусу» Томаса Манна — особенно последнему. Если у Гёте достигнута высшая степень философского обобщения, то у Манна таковое перетекает за пределы метафизического — в диалектику социумного человеческого бытия и за полстолетия с лишком *интуитивно* предугадывает наше текущее время перехода биосферы Земли в ее новое биогеохимическое (по акад. В. И. Вернадскому) качество *ноосферы* с неизбежным этапом *глобализации*. Это сейчас все на слуху, что называется, посмотри в окошко... а там тебе не лукошко дадут, но услышите тяжелую, железную поступь Великого глобализатора, старшего брата уже кажущегося безобидным шалуном Великого инквизитора из «Братьев Карамазовых» нашего величайшего провидца Ф. М. Достоевского... Ноосферизация и глобализация суть завершающая эпоху человека биологического грандиозная фаустиада, но это за пределами темы настоящего очерка.** Мы же остановимся в его завершении на таком факторе глобализации, как всеобщее *оцифровывание* мышления человека, *замена знания информацией*. Здесь прямая связь с «Доктором Фаустусом», коль скоро разработанная Левверкюном (то есть Арнольдом Шёнбергом и далее британским теоретиком музыки Теодором Адорно) двенадцатитоновая музыкальная система композиции и доведенная им в своих позднейших произведениях, особенно в «Плаче доктора Фаустуса», до полного совершенства, «полнейшей свободы» (см.

* Явно перенос фактов своей биографии: две сестры Томаса Манна покончили жизнь самоубийством; видимо таковые недуги в семье Маннов шли по женской линии, не коснувшись трех братьев, из которых два стали выдающимися писателями.

** Развертыванию ноосферы и этапу глобализации посвящена наша серия монографий (на сегодняшний день издано 16 томов) «Живая материя и феноменология ноосферы» — различные издательства Москвы, Твери и Тулы; в электронной форме см. на различных сайтах (trinitas.ru; pz.tula.ru и др.) по поисковику.

цит. выше), есть *оцифровывание музыки*. Прimitивная аналогия: это как периодически, в двадцатые, в пятидесятые и пр. годы прошлого века, вспыхивал в нашей стране любительский интерес к научению игры на гитаре «по цифровой системе». Даже популярные пособия и публикации в молодежных изданиях на эту тему появлялись. То есть полностью лишенный музыкального слуха человек, совершенно не знающий нотной грамоты, глядя в таблицу цифр, имитирует аккорды и в их последовательности мелодию... Равно как современный же автолюбитель производит починку своего авто, совершенно не разбираясь в его конструкции (да это ему и не требуется!), пользуясь видеофильмом в поэтапным показом последовательности и операций починки на экране своего планшета или смартфона. Это и есть глобальное оцифровывание, замена знания и мышления сугубой информацией, а в итоге — *расчеловечивание* человека и всего социума. Таковое содержание процесса глобализации вовсе и не скрывается его тайными (тайными ли?) мировыми вершителями. Один рекламный девиз «От слова к цифре» все объясняет...

Оцифровывание музыки, то есть ее формализация, идет в параллель с навязыванием такого же качества остальным видам искусства: абстрактная живопись, сценические искусства с упрощением антуража навроде Отелло в «одежде О'Нил» на фоне вкаченного на сцену «мерса» рекламируемой в сезоне модели... а про литературу читающие этот очерк и сами все знают без подсказки.

Понятно, что процесс глобализации с его расчеловечиванием, в искусстве тем более, не на пустом месте зиждется, не включился где-то на рубеже 80—90-х годов прошлого века таким релейным щелчком, но, согласно законам биоэволюции и вообще эволюции, готовился исподволь. Просто эволюционное движение следует экспоненциальному закону возрастания <любого> качества, то есть столетние, даже тысячелетние медленные, не осознаваемые изменения качества с эффектом внезапности «вдруг» в считанные десятилетия, а далее и годы, неимоверно возрастают — далее «срабатывает» диалектический закон перехода количества в качество.

Также и с оцифровыванием, то есть формализацией, музыки. Без привязки к системе Шёнберга — Адорно в отечественном музыкальном искусстве достаточно указать линию: Стравинский → Шостакович → Шнитке (при всем уважении к их творческой индивидуальности...) — и все становится понятным.

Формализуемая, оцифровываемая музыка есть существенный элемент в расчеловечивании. Цейтблом в «Докторе Фаустусе», анализируя композиторство Адриана Леверкюна, постоянно отмечает все большее возрастание ощущения слушателем невольного страха. Действительно, в современной (называть ее «серьезной», «классической» — язык не поворачивается... скорее всего — серийной) музыке подбором — рассчитанных «по цифрам» — тонов, ритмики, «вокализированной инструментировки» (в романе), особенностей контрапункта, использованием инфранизких частот и пр. не сложно достичь эффекта пугающего, страшного для уха человека. Сразу вспоминаются «временно раскрепощенные» девятностые годы, в каковые на телеэкранах часто показывали особый вид фильмов, как правило, скандинавского, североевропейского производства, обычно для контрастного подчеркивания снятых в черно-белом варианте. Сюжеты таковых, убийства, доля извращенчества, психопатология и пр., как раз и сопровождалась описанной выше «страшной музыкой», подавляющей в зрителе-слушателе традиционные морально-этические чувствования. И если хрестоматийного Владимира Ильича расслабляла, отвлекала от задач революции «Лунная соната», то современная серийная, оцифрованная, формализованная музыка прямо, целенаправленно, главное — санкционировано, расчеловечивает. И это все суть содержание «Доктора Фаустуса», сдвинутое в наши дни. На примере продажи бесмертной души дьяволу за двадцать четыре года «полнейшей свободы» композиторства с расплатой в виде полного безумия.

Итак, глобализация с ее оцифровыванием и расчеловечиванием есть свершающая

ся на наших (увы! — нет ни одного поколения без катаклизмов...) глазах грандиозная фаустиада. Томас Манн о таком масштабе еще не помышлял, справедливо — для его времени жизни и творчества — полагая, что национал-социалистическая идея, воспринятая Германией и есть величайший в истории договор с дьяволом. Но на примере формализации музыки он предугадал нынешнюю нашу глобализацию — хотя бы пока и в ареале искусства.

Глобализация и последующая ноосферизация есть завершение эволюции человека биологического, после чего произойдет его виртуализация — царство автоматов, а знание и мышление перейдут в «чистую» информацию. Таково завершение фаустиады человечества, которое на заре своего оразумления «подписало» договор с... неудобно социальную эволюцию оттождествлять с дьяволом. Согласно ему, человечеству отведено десять тысяч лет эпохи цивилизации и культуры, в которую человек, то есть самоосознающее себя мышление, заключенное в биологическую оболочку, достигнет вершины разума и знания. Но — неумолима расплата за такой щедрый дар, и, согласно римскому праву, неизбежен *judicium imputans* (вменяющее суждение, приговор, лат.) — переход от человека биологического к его виртуальному «слепку». И все это есть сугубое следование необсуждаемым законам эволюции. Социальной эволюции в частности. Увы, мавр сделал свое дело, но вселенская эволюция неостановима.

... Д. С. Мережковский сто с лишним лет назад писал в своем знаменитом трактате «Л. Толстой и Достоевский»: *«... Человек... и есть по преимуществу живое, замершее, не остановившееся, легко и естественно преобразующееся... вместе с тем предчувствует, что он, человек,— не последняя достигнутая цель, не последний неподвижный венец природы, а только путь, только переход, только временно через бездну переброшенный мост от дочеловеческого к сверхчеловеческому, от Зверя к Богу».*

На этом поставим *point sur les «i»* в нашем видении великого произведения Тома-са Манна.