//Научно-культурологический журнал RELGA. - 2013, № 14 (270). – 22.10.13.

М.И. Ненашев

«Волшебная гора» Томаса Манна: опыт феноменологического прочтения

Автор анализирует фрагменты романа Томаса Манна «Волшебная гора», используя феноменологический метод. Это позволяет обнаружить художественный прием, на котором строятся эти фрагменты, и смысл романа в целом.

Ключевые слова: акт чтения, феноменология, избыточность, приключение, свобода.

В этой работе я попытаюсь описать опыт своего восприятия романа Томаса Манна «Волшебной горы». Сразу признаюсь, что такое предприятие оказывается довольно скользким делом – в смысле опасности соскальзывания в анализ самого романа. Собираешься разобраться с собственным восприятием романа, а на деле разбираешься с его сюжетными линиями, персонажами, авторской философией, проступающей сквозь диалоги, описание природы и любви к женщине. Речь идет об опасности quid pro quo – подмены анализа восприятия романа анализом самого романа.

Правда, сам способ разбора романа уже будет так или иначе характеризовать мое собственное восприятие. Ведь другой читатель выделит в тех же диалогах и в описаниях несколько иное. Даже в простом пересказе романа будет присутствовать субъективность читателя. Таким образом, проблема вроде бы решается автоматически. Но такое решение оборачивается появлением новой проблемы.

Представим, что роман разбирает Юрий Лотман. И вот мы говорим, что в разборе вот *этой* главы перед нами предстает прежде всего способ прочтения Юрия Лотмана, и в разборе *той* главы также предстает способ прочтения Юрия Лотмана. Но позвольте, Лотман то надеялся, что мы через его разбор романа поймем что-то в самом романе! А мы вместо лотмановского *разбора романа* усматриваем всего лишь *лотмановский* разбор романа, то есть опять совершаем quid pro quo.

Решение проблемы, думается, может состоять в следующем: попробовать разбирать не сам роман, а ряд более или менее целостных, самодостаточных фрагментов, обращая внимание лишь на то, что раскрывается в них в ходе самого акта чтения. Будем двигаться от одного фрагмента к другому, не переходя ни к чему другому, кроме очередного фрагмента. Попробуем принимать фрагмент таким, каким он сам себя дает, не привнося от себя ничего сверх того, что действительно есть в данном куске текста. При этом будем абстрагироваться от того, что мог бы сообщить литературовед, филолог, специалист по романам данного автора, то есть будем заключать в скобки все, что выделила бы в данном фрагменте филологическая наука. Конечно, это не означает, что все это вообще не имеет значения [1]. Просто в данном случае мы попытаемся рассматривать тексты бесхитростным взглядом просто читателя.

Предлагаемый подход соответствует тому, что в философии получило название феноменологического метода. В работе «Бытие и время» Мартин Хайдеггер пишет о том, что феноменология означает максиму, которая может быть сформулирована: «к самим вещам!». Эта максима выступает «против всех свободно парящих конструкций, случайных находок, против заимствования любых лишь мнимо доказанных концепций, против мнимых вопросов, которые часто на протяжении поколений выпячиваются как «проблемы» [2]. Далее он определяет феноменологию как способ «... дать увидеть то, что себя кажет, из него самого так, как оно себя от самого себя кажет» [3], а феномен определяет как «себя-в-себе-самом-показывание» [4]. В более ранней работе Хайдеггер пишет, что «феномен» означает то, каким образом нам встречается сущее (то есть то, что есть. – М.Н.) само по себе, как оно показывает само себя [5].

Следуя хайдеггеровской стилистике, уточним нашу задачу: усматривать и описывать во фрагментах текста «Волшебной горы» лишь то, что в этих фрагментах само себя обнаруживает и показывает в ходе непосредственного акта чтения.

Обращаясь к роману Томаса Манна «Волшебная гора», начнем вот с такого фрагмента.

«"Какой он, оказывается, ветреник", – подумал Ганс Касторп и не изменил своего мнения, даже когда, после галантной атаки на девицу, итальянец снова пустился в рассуждения. Главным образом прохаживался он насчет Беренса, язвил по поводу его ножищ и остановился затем на его звании, будто бы дарованном ему каким-то принцем, страдавшим туберкулезом мозга. О скандальном образе жизни этого принца до сих пор еще судачит вся округа. Но Радамант закрывает на это глаза, оба глаза, ведь он получил гофрата» [6].

Следуя приему – оставлять все, что можно, за скобками, мы не будем выяснять, о каком итальянце, пустившемся в рассуждения, идет речь, и кто такой Беренс, он же Радамант, он же гофрат. Наше внимание привлекает предложение: «Радамант закрывает на это глаза, оба глаза, ведь он получил гофрата». Здесь бросается в глаза избыточность уточнения «оба глаза». Ведь когда мы говорим «закрывать глаза», то очевидно, что речь итак идет об обоих глазах.

Однако в данном случае выражение «закрывать на что-то глаза» является метафорой [7]. Потому что невозможно увидеть глазами «скандальный образ жизни» упомянутого принца, ведь «скандальный» – это оценка, а не физическое явление. Но уточнение «оба глаза» превращает метафору в выражение, имеющее буквальный смысл.

Мне как читателю интересно вот это: уточнение, которое возвращает метафоре исходный смысл и в то же время сохраняет ее в качестве метафоры. И самое интересное здесь то, что без уточнения про «оба глаза» фраза получилась бы тривиальной: «Но Радамант закрывает на это глаза, ... ведь он получил гофрата».

Итак, мы выделили в данном фрагменте выражение, которое предстает на первый взгляд избыточным. Однако на самом деле это выражение породило словесную игру, без которой фраза оказалась бы тривиальной. Можно сказать, что здесь применима формула «да, но не так уж и да»: избыточно, но не так уж и избыточно.

Рассмотрим более пространный фрагмент.

«Виновницей оказалась дама, вот она идет через зал, молодая женщина, скорее молодая девушка, в белом свитере и пестрой юбке, рыжевато-белокурые волосы просто заплетены в косы и уложены вокруг головы. Гансу Касторпу почти не удалось рассмотреть ее профиль. Неслышно, словно крадущейся походкой, что странно противоречило ее шумному появлению, и слегка вытянув вперед шею, направлялась она к крайнему столу слева, стоявшему перпендикулярно к двери на веранду: это был так называемый "хороший" русский стол; одну руку она держала в кармане вязаной кофточки, обтягивающей ее фигуру, а другую, поправляя волосы и как бы поддерживая их, поднесла к затылку. Ганс Касторп взглянул на эту руку. Он знал толк в человеческих руках, относился к ним требовательно и со вниманием и, знакомясь с новыми людьми, прежде всего смотрел на их руки. Эта рука, поддерживавшая волосы на затылке, была не очень-то дамской, не такая холеная и изысканная, как руки женщин из тех общественных кругов, в которых вращался Ганс Касторп; в этой руке, довольно широкой, с короткими пальцами, чувствовалось что-то наивное, детское, что-то напоминавшее руку школьницы; кое-как подстриженные ногти, видимо, не знали маникюра, они были тоже как у школьницы, а вокруг них кожа чуть шершавилась, и можно было заподозрить, что их владелица страдает невинным пороком – грызет заусенцы. Впрочем, Ганс Касторп мог об этом только догадываться – дама была от него все же слишком далеко» [6, т. 3, с. 109].

Описывается молодая женщина, и теперь уже нет никаких метафор, все пронизано телесностью и зримостью. Говорится о ее шумном появлении (речь идет о привычке не придерживать за собой хлопающую стеклянную дверь), указана одежда: белый свитер и пестрая юбка. Представлена походка: неслышная и крадущаяся, с вытянутой шеей. Дальше идет описание руки, которое прямо-таки смакует ее нехоленость и неухоженность, следует намек на привычку грызть заусенцы.

Если брать данное описание буквально, то очевидно, что рисуется образ не очень привлекательной женщины. Тем более что образ представлен через восприятие Ганса Касторпа, который, как сказано, «знал толк в человеческих руках, относился к ним требовательно и со вниманием».

И в то же время через это подчеркивание небрежности и непривлекательности героини проступает ее женственность: крадущаяся походка оборачивается грациозностью, а рука, поддерживающая волосы на затылке, акцентирует внимание на уложенные вокруг головы косы. Таким образом, возникающий образ противоречит буквальному описанию, посредством которого этот образ строится.

Как это получается? Перечитаем текст еще раз, присматриваясь к деталям. Выясняется, что на самом деле у женщины не крадущаяся, а *словно* крадущаяся походка, и движется она не вытянув шею, а *слегка* вытянув шею. Да и невозможно идти, по-настоящему вытянув шею и одновременно поддерживая рукой косы на затылке.

Эта рука, поддерживавшая волосы на затылке, была не очень-то дамской, но выше было уточнение: молодая женщина, скорее *молодая девушка*. Значит, рука и не обязана была выглядеть очень дамской. Рука не такая холеная и изысканная, как руки женщин из кругов, в которых вращался Ганс Касторп, но все же не сказано, что вообще не холеная и не изысканная. Рука довольно широкая и с короткими пальцами, но тут же следует уточнение: наивное и детское, напоминающее руку школьницы. Перед нами текст, включающий серию уточнений, которые сводят на нет то, что говорится буквально. Описание снова соответствует правилу: да, но не так уж и да. Кое-как подстриженные ногти, но все же подстриженные.

А деталь про привычку грызть заусенцы представлена вообще через воображение Ганса Касторпа – он мог об этом только догадываться: экстраполяция, выдающая бессознательное неравнодушие к предмету описания.

Если мы уберем мысленно характеристики, которые нейтрализуются уточнениями, то остаются косы на затылке, которые приходится поддерживать рукой, далее подчеркивание молодости – похожа больше на девушку, непосредственность – рука, небрежно засунутая в карман кофточки, обтягивающей фигуру, неслышная, словно крадущаяся походка – указание на грациозность. Кошечка, как назовет ее гофрат.

Но если бы в тексте было только это, то получилось бы банальное описание красивой молодой женщины. Однако в сумме с характеристиками, которые мы только что попытались мысленно убрать, и их уточнениями, нейтрализующими их буквальность, получился живой и объемный образ женщины, раздражающей своей свободой и небрежностью и этим запоминающейся и пленительной. Причем для Ганса Касторпа оказавшейся пленительной в буквальном смысле, а именно – забравшей в плен его воображение.

Итак, снова речь идет об избыточных деталях, которые на деле оказываются не такими уж избыточными, а с другой стороны сами детали строятся на нейтрализующих уточнениях. Таким образом, мы имеем теперь уже двойное использование правила «да, но не так уж и да». В результате достигается эффект непосредственного физического восприятия – читаем текст, но видим все вживую.

Проверим действие обнаруженного нами правила на еще одном случайно выбранном фрагменте, взятом из последней части романа.

 «Все затихали, улыбаясь смотрели на него, ждали, кое-кто с улыбкой ободряюще кивал ему. А он начинал довольно тихо:

– Господа... Хорошо. Кон-чено. Однако имейте в виду, и... ни на мгновенье не забывайте... что... Впрочем, об этом молчу. То, что мне следует высказать, и не столько это, сколько прежде всего главное, что мы обязаны... к нам обращено несокрушимое... повторяю и хочу всячески подчеркнуть это слово... *несокрушимое требование*... Нет, нет, господа, не то! Не то, чтобы, скажем я... было бы большой ошибкой думать, что я... Кон-чено, господа! Я уверен, что мы все единодушны... итак, приступим к делу!

В сущности, он ничего не сказал, но голова его была настолько внушительна, мимика и жесты до такой степени категоричны, проникновенны и выразительны, что слушателям, в том числе и Гансу Касторпу, казалось, будто они узнали нечто чрезвычайно важное, а те, кто понял, что в конце концов все же ничего конкретного и ясно выраженного в словах не последовало, не пожалели об этом» [6, т. 4, с. 293].

В этом фрагменте вроде бы нет ничего интригующего. Бессвязная речь, а впечатление важности сказанного создается способом, каким это было сказано: внушительность, категоричность, проникновенность и выразительность. Но в таком случае, зачем вообще давать саму речь, проще было прямо сообщить, что она была бессвязна, и показать, за счет чего создается впечатление, что сказано нечто чрезвычайно важное.

Зачем тратить целый абзац на прямую демонстрацию бессвязности речи, если можно обойтись без этой демонстрации? Однако если присмотреться, то оказывается, на самом деле речь не такая уж бессвязная, она обладает структурой. Есть вступление тихим голосом, далее попытка перехода к некой теме, по поводу которой сказано «впрочем, об этом молчу». В связи с этим «молчу», именно в связи, а ни с того, ни с чего, начинается новая тема, и здесь, опять-таки в связи с этим подчеркивается некое «несокрушимое требование», затем начинается заход на еще одну тему, где говорится, что было бы большой ошибкой думать... Есть концовка выступления с призывом приступить к делу.

Правда, в дальнейшем оказывается, что дело, к которому необходимо приступить, состоит в просьбе к карлице-официантке принести рюмку пшеничной водки.

Но важно то, что вроде бы бессвязная речь оказывается весьма структурированным выступлением, а следовательно не такой уж бессвязной. Здесь снова мы видим действие правила: «да, но не так уж и да»: бессвязная, но не такая уж и бессвязная. Именно эта особенность речи вкупе с категоричными и проникновенными мимикой и жестами создает впечатление важности сказанного. Само по себе описание мимики и жестов не породили бы такого впечатления. И в результате – снова создается физически зримый образ. Смотрим в текст, но видим перед собой живую индивидуальность.

Мы переходим к чтению фрагмента в главке «Вальпургиева ночь», который можно считать центральной частью всего романа. Здесь герой объясняется в любви Клавдии Шоша и добивается, – если использовать истертое выражение – взаимности.

«– Может быть, у *тебя* найдется карандаш?

Он был смертельно бледен, как в тот день, когда, измазанный кровью, вернулся со своей прогулки в одиночестве и явился на лекцию Кроковского. Реакция нервно-сосудистой системы вызвала полный отлив крови от его молодого лица, оно похолодело, кожа натянулась, нос заострился, под глазами легли свинцовые тени, как у покойника. А симпатический нерв вызвал такое сердцебиение, что о ровном дыхании не могло быть и речи, его сотрясал озноб, и под действием сальных железок все волоски на коже поднялись.

Особа в бумажной треуголке, улыбаясь, разглядывала его с головы до ног, однако в ее улыбке не было и тени сострадания или тревоги, которые должен был вызвать его отчаянный вид. Женскому полу вообще неведомо такое сострадание и такие тревоги перед пожаром страсти – ибо эта стихия женщине ближе, чем мужчине, он по своей натуре гораздо более далек от нее, и если страсть им овладеет, женщина всегда встречает ее насмешкой и злорадством. Впрочем, от сострадания и тревоги он, конечно, с благодарностью отказался бы.

– У меня? – наконец ответила голорукая пациентка на это обращенное к ней "ты". – Да, может быть и найдется. – И теперь в ее голосе и улыбке уже была частица того волнения, какое охватывает людей, когда после долгой немоты между ними наконец зазвучат первые слова, – лукавое волнение, затаившее в себе все, что было перед тем» [6, т. 3, с. 463-464].

Попробуем обнаружить, как мы это делали выше, ту часть фрагмента, которая представляется избыточной. Очевидно, что таковой является описание физиологического процесса, соответствующего смертельной бледности героя, – реакции нервно-сосудистой системы, вызвавшей отлив крови от лица, сердцебиение от симпатического нерва, действие сальных железок, поднявшее на коже героя все волоски.

Ведь для передачи состояния героя достаточно было просто указать на его смертельную бледность. И реакция особы в бумажной треуголке – улыбка, в которой отсутствовали сострадание и тревога, предназначалась именно этой смертельной бледности, или, как еще указано в тексте – отчаянному виду героя.

По-видимому, убрав часть текста, где идет речь о физиологии, мы ничего не потеряли бы в логике изложения. Сначала идет речь о смертельной бледности героя, и вполне естественным был бы сразу переход к улыбке особы в бумажной треуголке.

Представим, что мы читаем в какой-нибудь книге, как герой улыбнулся, увидев другого человека, и они начали разговаривать. Но при этом между улыбкой и последующим разговором автор вставил описание физиологического аспекта улыбки: возбуждение передней зоны гипоталамуса, откуда поток нервных импульсов передался в лимбическую систему, при этом мышечный тонус слабеет...

Очевидно, что эта физиология ничего не добавила бы для понимания того, что произошло между двумя персонажами, но загромоздило бы текст и вызвало недоумение читателя. Однако в данном случае – в описании смертельной бледности героя и ответной улыбки особы в бумажной треуголке – вставка про физиологию героя почему то представляется естественной. А значит, не является на самом деле избыточной. Избыточна, но не так уж и избыточна.

Рассмотрим весь фрагмент в целом. Сначала идет просьба-вопрос про карандаш, затем следует указание на смертельную бледность героя, потом идет описание физиологической подоплеки этой бледности, далее следует улыбка особы в бумажной треуголке. При этом автор отдельно пишет о том, что женскому полу неведомо сострадание и тревоги перед пожаром страсти, потому что эта стихия женщине ближе, чем мужчине. Затем идет ответ особы в бумажной треуголке, что карандаш, возможно, у нее найдется.

И вот дальше фрагмент заканчивается указанием на присутствии в ее голосе и улыбке того волнения, какое, процитируем снова: «...охватывает людей, когда после долгой немоты между ними наконец зазвучат первые слова, – лукавое волнение, затаившее в себе все, что было перед тем».

Итак, после долгой немоты зазвучали слова, а в лукавом волнении, которое проступило в голосе и улыбке особы в бумажной треуголке, присутствовало все, что было перед тем в долгой немоте [8].

Здесь открывается истинный смысл смертельной бледности героя – он перешагнул черту, отделявшую период долгой немоты – не в смысле простого отсутствия речевого общения, но общения в форме лишь мысленного диалога, общения, которое лишь подразумевалось, воображалось. Мысленного общения, в котором была возможность без конца колебаться и отступать, оставлять за собой право делать вид, что, собственно, ничего не происходит.

И вот герой шагнул и заговорил. Тем самым начался поступок, настолько бесповоротный, что «под действием сальных железок все волоски на коже поднялись». И в ответ на этот отчаянный шаг получил улыбку, в которой хотя и «не было тени сострадания», но присутствовала частица встречного волнения.

В таком случае истинный смысл описания реакции нервно-сосудистой системы, вызвавшей полный отлив крови от лица героя, состоит не в том, чтобы объяснить его смертельную бледность. На самом деле смертельная бледность героя вызвана сознанием бесповоротности совершенного им жеста, который перевел период долгой немоты в иной порядок бытия, в котором воображение и телесность наконец соединяются в одну реальность. Сама реакция нервно-сосудистой системы здесь выступила следствием сознания бесповоротности сделанного шага. Эта реакция есть не причина смертельной бледности лица героя, но такое же следствие, как и сама смертельная бледность, и обе они вместе обнажают бытийную полноту того, что произошло. Герой весь, если можно так выразиться, до кончиков ногтей, целиком – телесно и духовно – и рискнем использовать метафору, которая в романе предназначалась другому персонажу – храбро, по-солдатски – шагнул в новую для него жизнь.

Эта полнота сделанного шага и подчеркивается подключением физиологии. Без этого подключения не было бы ощущения, что герой, если можно даже так выразиться – со всеми потрохами – переступил черту, отделившую его от прежнего, мечтательного состояния.

Рассмотрим фрагмент, который непосредственно следует за только что разобранным и является его продолжением. Но рассмотрим его отдельно как нечто вполне самостоятельное.

«– Ты очень честолюбив... Ты очень... горяч, – насмешливо продолжала она чуть хриплым, приятно глуховатым голосом и с присущим особым экзотическим выговором, непривычно для уха произнося букву "р" и непривычно, слишком открыто букву "е", к тому же делая в слове "честолюбив" ударение на втором слоге, так что оно звучало уже совсем по-иностранному, – и принялась шарить в своей кожаной сумочке, заглянула в нее и вытащила из-под носового платка, который извлекла первым, серебряный карандаш, тонкий и хрупкий, изящную безделушку, мало пригодную для серьезной работы. Тот, первый, карандаш был гораздо удобнее и солиднее.

– Voilà! (На!) – сказала она, держа карандаш стоймя между большим пальцем и указательным и слегка поводя им перед его глазами.

И так как она и давала ему карандаш и не давала, то он взял его, не беря, то есть протянул руку к карандашу, почти касаясь его, готовый схватить, и переводил взор своих обведенных свинцовою тенью глаз с карандаша на татарское лицо Клавдии. Его бескровные губы были раскрыты, он так и не сомкнул их; не двигая ими, он беззвучно проговорил:

– Вот видишь, я знал, что у тебя есть карандаш» [6, т. 3, с. 464-465].

Слова Клавдии Шоша про честолюбие и горячность конечно же относятся не к просьбе дать карандаш. Они выражают то самое лукавое волнение, таившее то, что «было перед тем». Однако женщина после этих слов послушно начала шарить у себя в сумочке, чтобы вытащить, наконец, вожделенный предмет. Здесь важно восприятие голоса Клавдии Гансом Касторпом: насмешливый, хриплый, приятно глуховатый голос, подчеркивающий экзотичный выговор, с ударением, которое придало иностранное звучание голосу.

Внешне происходит передача карандаша, но то, что произносится и как произносится, противоречит тому, что проделывается физически. И вот это противоречие можно снова выразить через формулу «да, но не так уж и да», процитируем еще раз то место, к которому относится данная формула: «И так как она и давала ему карандаш и не давала, то он взял его, не беря, то есть протянул руку к карандашу, почти касаясь его, готовый схватить».

В реальности же был перевод взора обведенных свинцовою тенью глаз Ганса Касторпа на татарское лицо Клавдии, бескровные губы раскрыты, и не двигая ими, он беззвучно проговорил...

А проговорил он то, что совсем не имело отношения к его обведенным свинцовою тенью глазам: Вот видишь, я знал, что у тебя есть карандаш.

Нас интересует переплетение двух сюжетов, каждый из которых является как бы обрамлением другого, но формально говоря, мог вполне быть изложен самостоятельно и отдельно. Сначала можно было бы описать акт передачи карандаша: На! – сказала она, держа карандаш стоймя между большим пальцем и указательным и слегка поводя им перед его глазами. Далее могли бы последовать торжествующие слова героя: Вот видишь, я знал, что у тебя есть карандаш!

И лишь после этого передать реальный смысл ситуации: Ты очень честолюбив... Ты очень... горяч, – насмешливо продолжала она чуть хриплым, приятно глуховатым голосом...

Но фрагмент не состоит из двух последовательных частей, сначала одно, а затем другое. В самом акте передачи карандаша уже присутствует немой диалог двух движущихся навстречу друг к другу героев. И это присутствие передается через двусмысленное «давала ему карандаш и не давала», «он взял его, не беря». Ключевым местом, соединившим в себе оба сюжета фрагмента, оказалось то, что соответствует формуле «да, но не так уж и да».

Рассмотрим еще один фрагмент из описания сближения героев.

«... О, нежные области внутренних сочленений локтей и коленей, с изяществом их органических форм, скрытых под мягкими подушками плоти! Какое безмерное блаженство ласкать эти пленительные участки человеческого тела! Блаженство, от которого можно умереть без сожалений! Да, молю тебя, дай мне вдохнуть в себя аромат твоей подколенной чашки, под которой удивительная суставная сумка выделяет скользкую смазку! Дай мне благоговейно коснуться устами твоей Arteria femoralis [9], которая пульсирует в верхней части бедра и, пониже, разделяется на две артерии tibia [10]! Дай мне вдохнуть испарения твоих пор и коснуться пушка на твоем теле, о человеческий образ, составленный из воды и альбумина [11] и обреченный могильной анатомии, дай мне погибнуть, прижавшись губами к твоим губам!

Он открыл глаза, только когда сказал все это; откинув голову, простирая руки, в которых держал серебряный карандашик, он все еще стоял на коленях, трепеща и содрогаясь. Она сказала:

– Tu es en effet un galant qui sait solliciter d'une maniere profonde, a l'allemande [12].

И она надела на него бумажный колпак.

– Adieu, mon prince Carnaval! Vous aurez une mauvaise ligne de fievre ce soir, je vous le predis [13].

Она соскользнула с кресла, скользящей походкой направилась по ковру к двери, на пороге нерешительно остановилась, полуобернувшись к нему, подняв обнаженную руку и держась за косяк. Потом, вполголоса, бросила через плечо:

– N'oubliez pas de me rendre mon crayon [14]. И вышла из комнаты» [6, т. 3, с. 484-485].

Объяснение в любви («трепеща и содрогаясь») выступает в виде гимна в адрес телесной плоти героини и мольбы, если можно так выразиться, разрешить поближе с этой плотью познакомиться: дай мне вдохнуть испарения твоих пор и коснуться пушка на твоем теле! Это движение героя напролом и в то же время совершенно беззащитное в своей обнаженности выглядит, на первый взгляд, снова совершенно избыточным или во всяком случае безрезультатным, ведь в ответ героиня всего лишь надела на него свой бумажный колпак, как бы совершенно не принимая всерьез его проникновенный монолог, предсказала ему повышенную температуру в ближайшую ночь и попрощалась.

Однако и это прощание оказалось не совсем прощанием. Ведь на пороге героиня нерешительно остановилась, и попросила «*не забыть* вернуть карандаш». Просьба, которая, если ее воспринимать буквально, была совершенно излишней, потому что карандаш можно было уже теперь, в данный момент, забрать у нашего героя, чтобы, так сказать, окончательно покончить со всем этим.

Весь фрагмент состоит из трех частей, каждая из которых ставит под вопрос необходимость предыдущей в полном соответствии правилу «да, но не так уж и да». Признание в любви через детальное описание тела героини в ответ получает прощальную ироническую характеристику героя как всего лишь настоящего немца.

Но и само это прощание оказывается не таким уж окончательным, так как отменяется напоминанием не забыть вернуть карандаш, очевидный смысл этого напоминания состоит в приглашении продолжить встречу с целью того самого «более близкого знакомства», которого со всем пылом своей молодости и своей немецкости домогается герой.

Мы обещали рассматривать только фрагменты романа и двигаться исключительно от фрагмента к фрагменту. Но теперь все же попытаемся представить свое впечатление от прочтения романа в целом. Ведь подходя формально, сам роман, взятый в целом, можно при определенной смелости приравнять к его же собственному фрагменту. Так, в математике все множество рассматривают как часть (особое подмножество) его самого. Правда, при этом возникают удивительные парадоксы, но в данном случае нам до них нет дела, так как занимаемся мы отнюдь не математикой.

В романе «Волшебная гора» можно различить три части. Первая часть – описание Ганса Касторпа в качестве представителя определенной родословной линии, именно купеческого рода. И вот здесь, описывая Ганса Касторпа как личность, автор использует слово «посредственность». Посмотрим, как он это делает:

«Читатель видит, что мы стараемся вспомнить все, говорящее в пользу Ганса Касторпа, но в своих оценках не хватили через край и показываем его не лучше и не хуже, чем он есть на самом деле. Ганс Касторп не гений и не дурак, и если мы избегаем называть его "посредственностью", то по причине, не имеющей никакого отношения к его уму и весьма мало – к его скромной особе; мы делаем это из уважения к его судьбе, которой склонны придавать сверхличное значение» [6, т. 3, 47].

Автор подчеркивает, что избегает называть Ганса Касторпа посредственностью, но ниже говорится о том, что ему два раза пришлось остаться на второй год при прохождении гимназического курса. Автор склонен придавать его судьбе сверхличное значение. В то же время показывает, что у Ганса Касторпа не было того, что «способствует достижениям, превосходящих обычные веления жизни», и поэтому его, «вероятно, все же следовало назвать посредственностью, хотя ничуть не в обидном смысле этого слова» [6, т. 3, 48].

Отметим мимоходом, что здесь снова срабатывает неоднократно упомянутая нами формула «да, но не так уж и да» – посредственность, но не такая уж посредственность.

В качестве второй части романа можно назвать пребывание героя в высокогорном санатории «Берггоф». Герой приезжает в санаторий навестить заболевшего туберкулезом двоюродного брата, затем выясняется, что ему самому необходимо остаться на некоторое время, чтобы слегка подлечиться. В результате Ганс Касторп проводит в санатории целых семь лет, полных духовных и не только духовных приключений. И лишь удар грома начавшейся мировой войны выбрасывает его обратно вниз на равнину.

В третьей части романа, краткость которой создает трудности для того, чтобы поставить ее наряду с первыми двумя как что-то относительно самостоятельное, герой оказывается «среди серых, бегущих, падающих и подгоняемых вперед барабаном солдат, которые высыпают из леса». «Их три тысячи, чтобы могло остаться хоть две, когда они дойдут до холмов и деревень; в этом – смысл их численности». «Он, как и все, пылает, как и все, промок. Он бежит, его ноги отяжелели от черноземной грязи, рука сжимает на весу винтовку с примкнутым штыком. Смотрите, выбывшему из строя товарищу он наступил на руку подбитым гвоздями сапогом, он глубоко затаптывает эту руку в покрытую обломками ветвей вязкую землю» [6, т. 4, с. 524, 525, 527].

«Попал ли осколок и в нашего знакомого? На миг ему показалось, что да. Огромный ком земли ударил его по голени, правда, было больно, но это вздор. Он поднимается, хромая бредет дальше отяжелевшими от земли ногами, продолжая напевать: «И ве-е-тви зашуме-е-ли, При-зы-вно шелестя... » [6, т. 4, с. 527-528].

Представим мысленный эксперимент, а именно предположим, что герой не отправился в высокогорный санаторий навестить двоюродного брата и соответственно не остался там на целых семь лет. Изменилась бы его судьба? Ведь, скорее всего, тот же удар грома начавшейся войны выбросил бы его из привычной жизни и в низине, и он все равно оказался бы среди тех трех тысяч подгоняемых барабаном солдат, которых должно остаться хотя бы две тысячи, чтобы они могли «дойти до холмов и деревень».

Тогда в чем же состоит смысл семилетнего пребывания в санатории, если в любом случае оказываешься среди трех тысяч подгоняемых барабаном солдат? Это «в любом случае» говорит о том, что все духовные и телесные приключения героя в санатории «Берггоф» оказались безрезультатными и с этой точки зрения – излишними. Это именно приключение, которого могло бы и не быть, и оно совершенно ничего не добавило в дальнейшей судьбе героя.

В эссе Георга Зиммеля «Приключение» говорится о том, что суть приключения состоит в том, что оно выпадает из общей связи жизни и по самому своему смыслу не зависит от предшествующего и последующего, определяя свои границы независимо от них. Приключение при­нимает в воспоминании оттенок сновидения, и чем авантюристичнее приключение, тем оно ближе к сновидению. Его легко предста­вить как пережитое другим. Приключение в значительно более определенном смысле, чем другие содержания нашей жизни, имеет начало и конец. В этом состоит его свобода от переплетений и сцеплений, и оно обладает собственным центром. Оно подоб­но острову в море жизни, определяющему свое начало и свой конец в соответствии с собственными формирующими силами, а не как часть континента – в зависимости от таких сил по эту и по ту ее сторону.

Мы взываем к идеям Зиммеля, чтобы понять смысл пребывания героя в «Берггофе». Оно могло не состояться, и ничего бы не изменилось в судьбе героя. Значит, это пребывание имеет самостоятельный смысл и самостоятельную ценность. А с другой стороны, без этого описания санаторной жизни роман потерял бы смысл. Ну да, герой выучился бы на инженера-корабельщика, работал, создал семью, а затем пошел добровольцем, чтобы в пылу атаки наступить подбитым гвоздями сапогом на руку выбывшему из строя товарищу.

В чем же состоит самостоятельный смысл и ценность приключения под названием «семилетняя жизнь в санатории «Берггоф»»?

Когда мы сравниваем первую и третью часть романа, то обнаруживаем, что в обеих частях герой выступает «одним из». В первой части – в качестве одного из звеньев в цепи поколений почтеннейшего рода города. В третьей – одним из трех тысяч подгоняемых барабаном солдат. В обоих случаях в счет идет только количество, герой является счетной единицей.

Во второй же части мы видим калейдоскоп неповторимых индивидуальностей, которых не имеет смысла пересчитывать. Не потому что невозможно сосчитать, а потому что полученное число ничего не даст для понимания ситуации. И среди этого калейдоскопа мы обнаруживаем Ганса Касторпа, который является той самой посредственностью, которая на самом деле оказывается не такой уж посредственностью. И даже если использовать в данном случае слово «посредственность», то только в том смысле, который подсказывает состав самого этого слова – быть *посреди* калейдоскопа неповторимых индивидуальностей в качестве тоже неповторимой индивидуальности. Так сказать: свой среди своих.

Итак, перед нами приключение, которое позволило раскрыться герою во всем богатстве своих качеств и способностей. Это раскрытие индивидуального микрокосма оказывается той ценностью, относительно которой бессмысленно спрашивать «для чего?». Как бессмысленно спрашивать, для чего быть великодушным. Великодушие ради великодушия. Или как писал Аристотель о философии: самая прекрасная наука, так как все остальные науки необходимы для чего-то, но лишь философия существует не ради чего-то, а ради самой себя.

Конечно, если все равно дело заканчивается тем, что оказываешься среди трех тысяч подгоняемых барабаном солдат, то приключение в санатории «Берггоф» явно избыточно, как избыточно уточнение про «оба глаза» в предложении «Но Радамант закрывает на это глаза, оба глаза, ведь он получил гофрата», с которого мы начали свой анализ фрагментов романа. Но на самом деле это приключение в санатории оказывается не совсем избыточным, потому что в нем заключается основное содержание романа, без которого оно бы не состоялось. И мы здесь снова вспоминаем правило, по которому строятся фрагменты романа: «Да, но не так уж и да».

Однако не хотелось бы закончить еще одним указанием на действие данного правила. Мы хотим выдвинуть тезис, что лишь избыточное имеет смысл и самостоятельную ценность (укажем на смысловую близость этих двух выражений «самостоятельная ценность» и «избыточность). Имеет смысл лишь то, что не привносит ровно ничего в так называемую основную линию жизни, – в ту последовательную цепь однозначно *вытекающих друг из друга* событий и поступков, из которых складывается промежуток времени между рождением и смертью. Лишь приключения в виде череды мгновений, выделяющихся подобно светящимся точкам на фоне остального бытия, придают смысл и содержание указанному промежутку времени. Потому что в эти мгновения происходит то, что уже не состоит из необходимо порождающих друг друга причин и следствий, но описывается через категорию свободы.

Примечания и ссылки

1. Весьма интересны, например, очерки Сергея Мельника о публицистике Томаса Манна. См.: РЕЛГА, № 9 [99] 10.09.2004; №10 [100] 08.10.2004; №5 [107] 19.04.2005.

2. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В.В. Бибихина. – Харьков: «Фолио», 2003. С. 47.

3. Там же. С. 52.

4. Там же. С. 48.

5. См.: Хайдеггер М. Пролегомены к истории понятия времени. – Томск: Издательство «Водолей», 1998. С. 88-89.

6. Манн Томас. Собр. соч. В 10 т. Т. 3. М., Гослитиздат, 1959. С. 88-89. Далее в тексте при цитировании романа будут указываться в квадратных скобках том и стр.

7. Мы исходим из общепринятого понимания метафоры как выражения, употребляемого в переносном значении на основе сходства или сравнения.

8. У Анри Бергсона, французского философа ХХ века, есть учение об особой форме времени – длительности, которая характеризуется тем, что в каждом ее моменте присутствует в спрессованном виде вся цепь предшествующих событий.

9. Аrteria femoralis (лат.) – бедренная артерия, снабжающая кровью область нижней конечности, в частности бедра.

10. Tibia (лат.) – берцовая кость.

11. Альбумин – основной белок плазмы крови, участвует в обмене воды между кровью и межтканевым пространством.

12. – Ты действительно поклонник, который умеет домогаться с какой-то особенной глубиной, как настоящий немец (франц.).

13. – Прощайте, принц Карнавал! Сегодня у вас резко поднимется температурная кривая, предсказываю вам! (франц.).

14. – Не забудьте вернуть мне карандаш! (франц.).