

ТЕМЫ “МЕЛАНХОЛИИ” ДЮРЕРА В “ДОКТОРЕ ФАУСТУСЕ”

© 2016

Е.М. Беркович

“Магический квадрат”

Магический квадрат впервые появляется в “Докторе Фаустусе” при описании студенческой комнаты Адриана Леверкюна в Галле в XII главе:

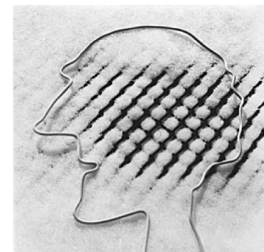
«Над пианино кнопками была прикреплена арифметическая гравюра, купленная им в лавке какого-то старьевщика: так называемый магический квадрат, вроде того, что наряду с песочными часами, циркулем, весами, многогранником и другими символами изображен на Дюреровской “Меланхолии”. Как и там же, он был поделен на шестнадцать полей, пронумерованных арабскими цифрами, так что “1” приходилось на правое нижнее поле, а “16” — на левое верхнее; волшебство — или курьез — состояло здесь в том, что эти цифры, как бы их ни складывали, сверху вниз, поперек или по диагонали, в сумме неизменно давали тридцать четыре» [3, с. 122].

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

С этой картинкой Адриан не расставался и уехав из Галле:

“Все четыре с половиной года, проведенных им в Лейпциге, Адриан прожил в одной и той же двухкомнатной квартире на Петерсштрассе, неподалеку от Collegium Beatae Virginis, где снова повесил над пианино магический квадрат” [там же, с. 235].

Связь магического квадрата с двенадцатитоновой системой композиции явно обозначена в XXII главе романа, в которой Леверкюн объясняет другу Серенусу основы додекафонии. Сразу понявший суть Цейтблом нашел для услышанного короткую формулу:



**«ТАЙНА СЯ
ВЕЛИКА...»**

**Беркович
Евгений
Михайлович** —
кандидат физико-
математических на-
ук. Главный редак-
тор журналов “Семь
искусств”, “Заметки
по еврейской исто-
рии”. Постоянный
автор журнала.
E-mail: evgberkovitch
@gmail.com



“Магический квадрат, — сказал я. — И ты надеешься, что всё это услышат?” [там же, с. 251].

Знаток творчества Манна и один из лучших его переводчиков С. Апт так раскрывает роль магического квадрата в структуре романа:

“Все линии романа связаны воедино по принципу контрапункта. То есть роман о композиторе построен как музыкальная композиция. Роман комментирует сам себя. Самым существенным его автокомментарием представляется нам упоминание “магического квадрата” — и как детали гравюры Дюрера “Меланхолия” (1514), и как такового... Эта математическая закономерность теоретически пока не объяснена. Так вот, развязка у всех тематических линий романа одна и та же, как сумма цифр по вертикалям, горизонталям и диагоналям магического квадрата” [1].

Гравюру “*Меланхолия*”, где содержится изображение магического квадрата, Дюрер создал в 1514 году. Дату можно прочитывать в нижнем ряду квадрата: два средних поля содержат как раз числа 15 и 14, вместе образующие нужный год. Но это еще не все! Гравюра создавалась в дни траура по любимой матери художника. Правда, исследователи называют две различные даты смерти: одни говорят о шестнадцатом мая, другие называют семнадцатое. Но в любом случае эта траурная дата оказывается запечатлена на магическом квадрате. В первых двух числах левого столбца: 16 и 5 как раз и определяют число и месяц. Более замысловато находится дата 17 мая. Она представлена в двух средних столбцах квадрата. Числа верхней строки 3 и 2 в сумме дают номер месяца. А число 17 есть сумма по диагоналям расположенного в центре квадрата 2×2 : $10+7 = 6 + 11$.

Числа 4 и 1 в углах нижнего ряда представляют собой зашифрованные инициалы художника: четвертая буква алфавита — это “D”, первая буква — “A”.

Подчеркнем еще раз, что “волшебная сумма” строк, столбцов и диагоналей квадрата есть знакомое нам число 34, несколько раз “всплывавшее” не только в “Докторе Фаустусе” (единственная глава, разделенная на три части, имеет этот номер), но и в “Волшебной горе” — вспомним хотя бы номер комнаты Ганса Касторпа и пророчество во время спиритического сеанса.

Меланхолия в древности и в новые времена

“Меланхолия I”, из которой Томас Манн взял для своего романа магический квадрат, имеет к математике самое непосредственное отношение.

Что мы видим на этой небольшой, размером 23,9 на 16,8 сантиметров, гравюре?

На низкой каменной ступеньке возле недостроенного дома сидит, глубоко задумавшись, крылатая женщина с темным ли-



Е. Беркович
Темы
“Меланхолии”
Дюрера
в “Докторе
Фаустусе”

Дюрер.
Меланхолия

цом, на котором контрастно выделяются белки глаз. Одной рукой, сжатой в кулак, она подпирает голову, в другой, опирающейся на книгу, держит циркуль. На голове у женщины веночек из каких-то растений, в которых знатоки-ботаники узнают цветы, живущие в воде, вроде водяного лютика. Неподалеку в свете яркой кометы зловеще мерцает под радугой большое озеро или море. В воздухе над водой существо, напоминающее летучую мышь, держит транспарант с надписью по-латыни “Меланхолия I”.

Рядом с женщиной на огромном точильном камне или мельничном жернове печальный амурчик усердно карябает какие-то каракули на грифельной доске. У ног женщины улеглась худая, дрожащая от холода собака. Крылатая женщина сосредоточенно и печально думает о чем-то, взгляд ее обращен



«ТАЙНА СЯ ВЕЛИКА...»



в пустоту. К ее поясу прикреплены ключи и кошелек. На стене недостроенного здания висят рычажные весы, солнечные и песочные часы, колокол, под которым и располагается знаменитый магический квадрат.

Незаконченность строения подчеркивает деревянная лестница, прислоненная к задней стене. По земле в беспорядке разбросаны разнообразные столярные инструменты и измерительные приборы: рубанок, пила, клещи, молоток, гвозди, небольшой тигель для плавки свинца, линейка, угольник, чернильница с пеналом. Под складками юбки прячутся на полу кузнечные меха, от которых виден только мундштук. Два предмета представляют собой не инструменты в точном смысле слова, а, скорее, символы прикладной математики, используемой в строительстве и столярном деле. Это точеный деревянный шар и вытесанный из камня полиэдр, многогранник. Они вместе с весами, песочными часами, магическим квадратом и циркулем символизируют роль математики, которую в своей работе используют и ремесленник на земле, и архитектор Вселенной. Эти символы заставляют вспомнить “равенство меры, веса и числа”, о котором говорит Платон в “Диалогах”¹.

Что же означает название гравюры Дюрера? Меланхолия — это один из четырех типов темперамента человека по классификации Гиппократ и Аристотеля. Согласно господствовавшим в античные и средневековые времена представлениям, четыре главных “сока” человеческого тела, отвечающие за темперамент: кровь, флегма, желтая желчь и черная желчь — согласуются с четырьмя основными элементами жеи (воздух, вода, огонь и земля), с четырьмя временами года, с четырьмя периодами человеческой жизни, с четырьмя ветрами (направлениями в пространстве), с четырьмя временами суток.

Самым здоровым и счастливым считался сангвиник, от лат. *sanguis* — кровь. Тогда полагали, что Господь создал человека именно сангвиником, а остальные виды темпераментов появились уже после грехопадения. Кровь, влажная и теплая, уподоблялась “воздуху” и связывалась с весной, с юностью, легким западным ветром зephyром и с утром.

Холерик (от греч. *chole* — желчь) связан с “огнем” и обладал его качествами — жаром и сухостью. Поэтому его сопоставляли с летом, зрелостью человека, с горячим и сухим восточным ветром эфиром, с полднем.

Флегма представлялась влажной и холодной, как “вода”, и связывалась с зимой, старостью, вредным для здоровья южным ветром Австром и ночью.

Наконец, самым печальным и опасным темпераментом считался меланхолик — от греч. *melas chole* — черная желчь, которой соответствовал холодный и сухой элемент “земля”, осень, пожилой возраст человека, суровый северный ветер борея и вечер.

¹ Подробнее см. в [11, с. 209].

Темперамент в понимании Гиппократ и Аристотеля влияет и на подверженность тем или иным болезням, и на способности к тем или иным занятиям. У флегматика иные недостатки, чем у холерика, но и добродетели у них разные. Им подходят разные профессии, у них разная манера общения с близкими, их жизненные установки сильно отличаются.

Обладание тем или иным темпераментом само по себе еще ничего не говорит о душевном и физическом здоровье человека. Но если динамическое равновесие соков по той или иной причине нарушается, меланхолику грозят самые страшные болезни — душевные.

И в кругах античных и средневековых медиков, и в народном фольклоре сложилось устойчивое представление, что даже здоровый меланхолик обладает весьма неприятными чертами характера. Он, как правило, жадный, неловкий, злой, трусливый, ненадежный, ленивый. К тому же он занудлив, забывчив, уныл, вял, неуклюж, избегает общества своих близких и презирает противоположный пол. Единственная достойная черта меланхолика, по представлениям древних, — это его склонность к научным занятиям, которым он любит предаваться в одиночестве. Недаром его часто изображали с книгой.

И до Дюрера существовало множество изображений меланхоликов. Это были, во-первых, рисунки в медицинских трактатах и пособиях, во-вторых, карикатуры и шаржи в популярных календарях, лубках, книжках-картинках для простого народа. В медицинских изданиях меланхолия рассматривалась как болезнь, и рисунки показывали, как ее лечить. Способы лечения были разнообразны — от слушания музыки до битья кнутом. Напротив, в популярных книжках и народных календарях меланхолики изображались как обычные люди с типичными для этого темперамента недостатками. Чаще всего это были скряги с туго набитыми кошельками и лентяи, которые спят вместо того, чтобы работать. Распространенные сюжеты картин про меланхоликов: пахарь, спящий рядом с пашней; пряжа, заснувшая с веретеном в руке; молившийся человек, который положил голову на молитвенник и тоже забылся сном. Общим для всех этих изображений было представление о меланхолии как унылом бездействии.

На гравюре Дюрера Меланхолия изображена совершенно иначе. Она застыла не потому, что ленится работать: просто работа стала для нее в данный момент бессмысленной. Ее энергия парализована не сном, а мыслью.

Дюрер предложил абсолютно новый тип меланхолии: творческая личность, наделенная сильным духом и мощным воображением. Она окружена инструментами созидательной работы и научных исследований. И это позволяет нам отметить еще одну новую черту дюреровской гравюры, тесно связанную с темой настоящих заметок.

Е. Беркович
Темы
“Меланхолии”
Дюрера
в “Докторе
Фаустусе”

² Это, кстати, объясняет происхождение слова “тривиальный”, которое большинством этимологических словарей и словарей иностранных слов трактуется немного загадочно и... неверно. Например, в почтенном “Этимологическом словаре русского языка” Фасмера можно прочесть: “тривиальный. Через нем. *trivial* или франц. *trivial* — то же из лат. *Trivialis* “то, что валяется на большой дороге”: *trivium* “перекресток трех дорог”. [4] Почему “тривиальная вещь” должна валяться именно на перекрестке трех дорог? А то, что лежит на перекрестке двух, — уже нетривиально? На самом деле тривиальной называли вещь, которую поймет человек, прошедший уже первый цикл начального обучения, то есть освоивший тривиум.

³ Подробнее об этом см.: [2, с. 104].

⁴ См., напр.: [11, с. 104]. Выражение “мера, число и вес” встречается в самых разнообразных источниках. Например, у Платона в “Диалогах”, у Еврипида в “Финикиянках”, у Августина в “Творениях”, в “Книге премудростей Соломона” и др. По-видимому, это выражение восходит к толкованию пророком Даниилом знаменитой надписи на стене “мене, текел, упарсин” на пиру у Вальтасара (Дан. 5:26–28)

Семь свободных искусств

Здесь нужно сказать несколько слов о науках, которые в античности и средневековье часто называли “искусствами”. У Аристотеля в “Политике” говорится: “Семь свободных искусств — основа воспитания, которое надлежит давать не для практической пользы, но потому, что оно достойно свободного человека и само по себе прекрасно”.

В европейских университетах учебные предметы, образующие “семь свободных искусств”, изучались на подготовительных факультетах, которые сначала назывались “артистическими” (от латинского *ars* — искусство), а потом стали именоваться философскими. Основными факультетами, выпускавшими специалистов, считались богословский, медицинский и юридический. Только в Новое время философский факультет стал равноправным с другими университетскими факультетами. Изучение “семи свободных наук” (они же “свободные искусства”) укладывалось в два цикла, которые назывались тривиум и квадривиум. Тривиум (по латыни *trivium* — три дороги) — это грамматика, риторика и диалектика. Квадривиум (*quadrivium* — четыре дороги) состоял из арифметики, геометрии, астрономии и музыки².

Символика “семи свободных искусств” явственно просматривается на гравюре Дюрера. Амурчик, сидящий на мельничном жернове и карябающий что-то на грифельной доске, символизирует грамматику — простейшую из семи наук. Весы с чашами — атрибут риторики, стоящей на службе юстиции. Магический квадрат, очевидно, представляет арифметику, циркуль — геометрию, шар — астрономию и т. д.³

К семи аристократическим “свободным искусствам” Дюрер добавляет семь “механических, или технических искусств”, требующих применения физической силы. Именно они используются ремесленниками, строителями, землемерами... Соответствующие атрибуты тоже разбросаны перед сидящей крылатой Меланхолией.

Но отчего именно геометрия, или “искусство измерений”, играет в “Меланхолии” такую важную роль? Исследователь творчества Дюрера Вильгельм Ветцольдт задает этот вопрос и сам на него отвечает: “Почему однако Дюрер выхватил из множества различных сатурнианских профессий и видов деятельности именно искусство измерений? Потому что мера, число и вес⁴ образовывали для него самого краеугольный камень собственной научной работы, потому что математика представлялась ему (и не только ему одному) центральной наукой” [11, с. 106]⁵.

Дюрер, действительно, разделял на взгляд математику как важнейшую из наук. Он и сам слыл лучшим математиком среди художников своего времени, написал несколько математических трактатов, получивших признание профессионалов-ма-

тематиков. Его “Руководство по измерениям циркулем и линейкой” [6] стало первым учебником геометрии на немецком языке. Дюрер по праву считается одним из основоположников начертательной геометрии.

В гравюре Дюрера как бы слиты две классические темы — тема Меланхолии из народных календарей и медицинских трактатов и тема Геометрии из философских трудов и энциклопедий. При этом оба образа представлены в новом свете: унылая тоска меланхолии приобрела у Дюрера энергию поиска истины, а к абстрактной чистоте и возвышенности геометрии художник добавил человеческие страсти и эмоции. Можно сказать, что на гравюре изображены “творческая меланхолия” и “очеловеченная геометрия”.

Новый взгляд на меланхолию, который продемонстрировал Дюрер, как это часто бывает, оказался хорошо забытым старым. Еще Аристотель в главе XXX “Проблем” отмечал взаимозависимость меланхолии и таланта:

“Почему люди, блиставшие талантом в области философии, или в управлении государством, или в поэтическом творчестве, или в занятиях искусством, почему все они, по видимому, были меланхоликами? Некоторые из них страдали разлитием черной желчи, как, например, среди героев — Геракл: именно он, как полагали, был такой меланхоличной природы, а древние по его имени называли священную болезнь Геракловой. А многие другие герои, как известно, страдали той же болезнью... А в позднейшее время также Эмпедокл, Сократ и Платон и многие другие замечательные мужи”. О связи работы Дюрера с этой мыслью Аристотеля говорится в работе [7, с. 59].

После гравюры Дюрера надолго забытая работа Аристотеля вновь стала популярной. Со временем смысл высказывания великого философа инвертировался: “все гении — меланхолики” стало восприниматься как “все меланхолики — гении”. Быть меланхоликом стало модно, те, кто хотел произвести впечатление в высшем свете, учились меланхолическим манерам и старались принять меланхолический вид.

Сатурн — покровитель меланхоликов

Возвышение меланхолии в общественном сознании имело еще одно следствие: оказалось, что планета Сатурн, имевшая ранее весьма дурную репутацию, обладает рядом несомненных достоинств. Планетами же, как известно, в древности называли небесные тела, которые, в отличие от неподвижных звезд, перемещались по небосклону. Таких объектов было семь: Солнце, Луна, Меркурий, Марс, Венера, Юпитер, Сатурн. Их наделяли качествами, присущими богам, чьи имена они носили. Планеты покровительствовали и различным типам темпераментов.

Е. Беркович
Темы
“Меланхолии”
Дюрера
в “Докторе
Фаустусе”

⁵ Заметим попутно, что в процессе работы над “Доктором Фаустусом” Томас Манн изучал солидную монографию Вильгельма Ветцольдта о Дюрере. В конце дневниковой записи от 19 апреля 1943 года отмечено: “В Дюрере Ветцольдта” [9, с. 565].



«ТАЙНА СЯ ВЕЛИКА...»



Сангвиникам помогал теплый и влажный, как воздух, Юпитер (другим покровителем сангвиников считалась Венера). Холерикам, конечно, покровительствовал горячий и сухой Марс, флегматикам — холодная и влажная Луна. На стороне меланхоликов был холодный и сухой Сатурн — старейший бог, некогда управлявший всем миром, но свергнутый сыном Юпитером. Время правления Сатурна считалось “золотым веком”⁶.

Как черная желчь считалась худшим соком человеческого организма, так и Сатурн имел славу самой несчастливой планеты. Ведь бог Сатурн, оскопленный и свергнутый в мрачный Тартар сыном Юпитером, пожирал своих детей! Рожденные под знаком Сатурна были обречены на печальную, тоскливую жизнь, и даже богатство и власть, которыми могущественный когда-то бог самой высокой планеты порой наделял своих подопечных, не делали этих людей счастливыми. Обычно же под знаком этого бога рождались крестьяне и рабочие самых непрестижных профессий: чистильщики выгребных ям, камнетесы, могильщики, а также калеки, нищие и преступники.

Меланхолия представлялась неразрывно связанной с Сатурном, у них было много общих черт и символов. Некоторые можно видеть на дюреровской гравюре. Тонко чувствующая собака с печальными глазами, часто болеющая бешенством, и летучая мышь, живущая в мрачных, укромных местах, — типичные атрибуты как меланхолии, так и Сатурна. То же относится и к ключам, символу власти, и к кошельку, символу богатства, и к водной глади.

С изменением отношения к меланхолии было пересмотрено и отношение к Сатурну. Этому способствовала позиция флорентийской школы неоплатоников, прежде всего, Марсилио Фичино (1433–1499) и Пико делла Мирандола (1463–1494), которые обнаружили, что основатель неоплатонизма античный философ Плотин и его последователи так же высоко оценивали Сатурн, как Аристотель — меланхолию. Сатурн, по представлениям неоплатоников, олицетворял дух вселенной, тогда как Юпитер — ее душу. Юпитер управляет практической деятельностью на Земле, в то время как Сатурн покровительствует исследованиям высших и тайных вещей, философскому осмыслению и раскрытию непознанного. Философам, современникам Дюрера, грел душу тот факт, что сам Платон родился под знаком Сатурна [11, с. 223].

Но признание за Сатурном роли покровителя ученых не могло пересилить народной веры в опасность, которую несет эта несчастливая планета. Поэтому, к примеру, тот же Марсилио Фичино, сам рожденный под этим знаком, всю жизнь пользовался и другим советовал использовать астрологические амулеты, которые с помощью силы Юпитера ослабляли бы воздействие Сатурна. По словам Фичино, такие амулеты “пре-

⁶ Английский язык сохранил эту связь настроения и планеты, в нем слово *saturnine* означает печальный, а *jovial* (от Jove — Юпитер) — веселый. То же значение и у русского слова жовиальный.

вращают зло в добро, изгоняют смятение и страх” [там же]. После этих астрологических мер предосторожности, по мнению Фичино, “для ученых, которые живут в сфере благородного Сатурна, он сам становится благодетельным отцом (Юпитером)” [там же].

Одним из таких амулетов и был магический квадрат, подчиненный, как и вся арифметика, власти Юпитера. Именно как средство против меланхолии, как противоядие от Сатурна и появился магический квадрат на гравюре Дюрера. Этот атрибут светлого и спокойного Юпитера явственно отличается от многочисленных предметов на гравюре, символизирующих мрачный Сатурн и мрачного Сатурна.

Каким же видам деятельности благоволит Сатурн, каким наукам покровительствует этот противоречивый бог? Прежде всего, работам с деревом и камнем, строительству, столярному делу и прочему ремеслу. Но как бог земледелия Сатурн отвечает еще и за раздел земельных участков и связанные с этим процессы их обмера. Но ведь это и есть буквальный перевод греческого слова “геометрия” — измерение земли. В Средние века была такая молитва: “Сатурн, планета, пошли нам мудрецов, которые бы нас геометрии обучили” [там же, с. 224].

Меланхолики, которых часто называли “детьми Сатурна”, как правило, проявляют способности к геометрии и, шире, к математике. Но верно и обратное: тот, кто математически одарен, не может не быть меланхоликом, ибо должен страдать от сознания ограниченности своих интеллектуальных возможностей. Тот, кто “знает, что он ничего не знает”, не может быть веселым и беззаботным оптимистом.

Меланхолический музыкант

Но вернемся к “Доктору Фаустусу”. Герой романа — не математик, а музыкант и, на первый взгляд, вовсе не меланхолик. Адриан Леверкюн много и результативно трудится, пустым созерцателем его не назовешь. И все же в разных местах романа можно заметить у него типичные меланхолические черты. Судя по всему, это качество у него наследственное.

Явным меланхоликом представлен отец Адриана — страдающий от периодической мигрени Ионатан Леверкюн. Его любимое занятие — изучение красивых узоров на белом фоне новокаледонской раковины. Рассказчик так характеризует потомка “искусных ремесленников и зажиточных земледельцев” (профессии под знаком Сатурна):

“Да, папаша Леверкюн был, как сказано, любознательным и созерцателем, и его исследования, если можно говорить об исследовании там, где все сводилось к мечтательному умствованию, всегда принимали определенное, а именно — мистическое или смутно-полумистическое направление, в котором,

Е. Беркович
Темы
“Меланхолии”
Дюрера
в “Докторе
Фаустусе”



думается мне, почти неизбежно движется человеческая мысль, стремящаяся постичь природу” [3, с. 27].

Сын “любомудра и созерцателя” тоже временами был готов, подобно крылатой женщине на гравюре Дюрера, бесцельно уставиться в пустоту. “На концерте или в театре, когда его поражал какой-нибудь незаметный для массы слушателей искусный трюк или остроумный ход внутри музыкальной структуры, какой-нибудь тонкий психологический намек в диалоге драмы... Он запрокидывал голову, делал легкий, короткий выдох ртом и носом... Но глаза его при этом настораживались, искали чего-то в пустоте, и еще темнее становился их крапленный металлом сумрак” [там же, с. 43].

И в заключительной сцене последней главы “он сидел, скрестив руки, слегка склонив голову набок, глядя прямо перед собой, только чуть-чуть вверх” [там же, с. 639]. Сходство с дюреровской Меланхолией усиливается, если обратить внимание на его позу: “он подпер щеку рукой и помолчал, словно в раздумье” [там же, с. 640].

Одна из характернейших черт меланхолии — одиночество. Меланхолик стремится быть один, но страдает от отсутствия близких людей. Это в полной мере относится к Адриану Леверкюну. В первой же главе романа рассказчик сообщает: “Одиночество Адриана я бы сравнил с пропастью, в которой беззвучно и бесследно гибли чувства, пробужденные им в людских сердцах. Вокруг него царил стужа” [там же, с. 13].

И в счастливые времена студенчества Адриан страдает без друзей:

“Водворившись в Галле, он даже просил меня к нему приехать — просьба, видимо, продиктованная чувством сиротливого одиночества” [там же, с. 114].

В другом месте Серенус Цейтблом замечает: “Кое-кого, наверно, поражали его робость, его одиночество, вся гордая трудность его бытия” [там же, с. 234].

В письме другу Леверкюн признается: “Я ищу, <...> я мысленно спрашиваю и прислушиваюсь к ответу извне, где находится место, в котором можно было бы, укрывшись от мира и без помех, поговорить один на один со своею жизнью, своею судьбой...” [там же, с. 274].

Даже близкие люди не понимали “Адрианово одиночество, горестность, тревожность такого уединения” [там же, с. 338]. И несколькими строками ниже Серенус прямо говорит о “холоде меланхолии” [там же, с. 339].

Местечко Пфейферинг в Верхней Баварии, которое выбрал для проживания уже повзрослевший Леверкюн, оказалось удивительно похожим на городок Кайзерсашерн на Заале, в котором прошли его школьные годы. Цейтблом оценивает это как симптом той же болезни:

“Выбор места, словно воскрешающего обстановку раннего детства, прибежища в давно минувшем или хотя бы во внеш-

нем антураже минувшего, мог, конечно, свидетельствовать о глубине привязанностей, но в большей мере свидетельствовал о тяжелом, очень тяжелом душевном состоянии” [там же, с. 39].

Здесь налицо все симптомы меланхолии, грозящей обернуться страшной душевной болезнью. Но, как мы помним, этот темперамент имеет и положительные качества. Среди них — математические способности, любовь к математике. И они у Леверкюна явно заметны.

Пожалуй, лучше всего о роли математики сказано в романе словами профессора Нонненмахера, университетского светила, увлекательно и вдохновенно читавшего лекцию о Пифагоре, который “математику, абстрактную пропорцию, число возвел в принцип становления и бытия мира” [там же, с. 123].

Леверкюн тоже возвел числовые ряды в принцип становления музыки.

“Он указал мне тогда на магический квадрат музыкального стиля или техники, создающей предельное разнообразие звуковых комбинаций из одного и того же неизменного материала, так что не остается ничего нетематического, ничего, что не было бы вариацией все того же самого. Этот стиль, эта техника, утверждал он, не допускает ни единого звука, который не выполнял бы функции мотива в конструктивном целом, — так что ни одной свободной ноты более не существует” [там же, с. 628].

Такую роль магического квадрата мы уже обсуждали. По меткому выражению С. Апта, этот квадрат является “автокомментарием романа”, моделью главного изобретения Леверкюна — додекафонии. Но, как мы отмечали в связи с гравюрой Дюрера, магический квадрат — это еще и противоядие от меланхолии. Потому-то Леверкюн и не расстается с ним ни на день. Переезжая из города в город, он неизменно вешает его на стену рядом со своим инструментом, там, где проводит самые важные часы жизни.

Как мы помним, магический квадрат появляется первый раз в романе при описании студенческой комнаты Адриана в Галле. Там же автор сообщает, что квадрат “наряду с песочными часами, циркулем, весами, многогранником и другими символами изображен на Дюреровской “Меланхолии” [там же, с. 122].

Обратим внимание, какие детали выбрал Томас Манн для характеристики гравюры Дюрера: песочные часы, циркуль, весы, многогранник... Мы помним, что Дюрер изобразил множество разных предметов, имеющих отношение к Сатурну и меланхолии, но автор “Доктора Фаустуса” отметил только то, что относится к “творческой меланхолии” и, прежде всего, является атрибутом “искусства измерения”, т.е. геометрии. Это показывает близость отношения Леверкюна и Дюрера к математике. Для Дюрера-живописца “мера, число и вес

Е. Беркович
Темы
“Меланхолии”
Дюрера
в “Докторе
Фаустусе”



образовывали... краеугольный камень собственной научной работы”. Тем же стала математика и для Леверкюна-композитора. Для художника математика — “центральная из наук”, для музыканта — “интереснейшая из наук”, ибо сама музыка, по его мнению, является “магическим слиянием богословия и математики”.

На этой торжественной ноте можно было бы закончить размышления математика над текстам Томаса Манна. Но затронув тему “математика под знаком Сатурна”, нельзя обойти молчанием и другую сторону медали — “музыку под знаком Сатурна”. Такой поворот темы сулит множество интересных вопросов и неожиданных выводов. Ведь до Томаса Манна музыка и Сатурн считались несовместимыми.

Взглянем еще раз на гравюру Дюрера. Ни один из множества изображенных там же предметов-символов не напоминает о музыке. И не удивительно. С античных времен меланхолия, как и ее покровитель Сатурн, были далеки от музыки, и на старинных гравюрах меланхолики никогда не изображались поющими или играющими на музыкальных инструментах.

Напротив, сангвиники, находившиеся под покровительством Юпитера, часто изображаются с арфой или лютней. Музыка была одним из лечебных средств, к которым прибегали врачи, чтобы помочь страдающим от тяжелых депрессий. Широко известно описанное в Библии излечение царя Саула. Его будущий преемник на царстве Давид игрой на арфе изгнал злой дух, под власть которого попал Саул, и излечил того от черной меланхолии.

Со времен Саула и Давида струнные музыкальные инструменты считались наиболее эффективным средством борьбы с тоской и депрессией. Музыка, типично сангвинистическое искусство, служила противовесом от опасного немзыкального меланхолического темперамента.

“Доктор Фаустус” радикально перевернул представление о взаимоотношениях музыки и меланхолии: его главный герой — одновременно меланхолик и музыкант. В большом письме своему ментору Кречмару Леверкюн сравнивает музыку с алхимией и черной магией, а композитора — с исследователем, ведущим алхимические поиски в “герметически закупоренной лаборатории” [3, с. 173].

Какую же музыку мог создать композитор в состоянии меланхолии? Современник и духовный наставник Дюрера Мартин Лютер проповедовал, что “печаль, эпидемия и хандра приходят от сатаны, так как сатана есть дух печали” [7, с. 563], и меланхолик уже находится в лапах сатаны. Союз с чертом, погубивший Леверкюна, был изначально предрешен.

Мне представляется, что сама мысль о возможности “сатанинской музыки” пришла в голову Томасу Манну в результате трагического знакомства с порядками нацистской Германии. В «Истории “Доктора Фаустуса”» автор романа вспоминает

о “всегдашней, а в молодости благодаря колдовской критике Ницше особенно горячей и глубокой приверженности к миру Вагнера, об огромном и, пожалуй, даже определяющем влиянии двусмысленного волшебства этого искусства на мою юность”. И тут же с горечью констатирует, что это искусство оказалось “чудовищно посрамленным ролью, выпавшей на его долю в национал-социалистском государстве” [11, с. 360]. В том, что музыке Вагнера пришлось сыграть эту роль в “Третьем рейхе”, есть доля вины и самого композитора, с болью признавал Манн.

Еще одно сильное музыкальное разочарование связано с композитором Гансом Пфизнером⁷, автором знаменитой оперы “Палестрина”, которой Томас Манн восхищался в годы Первой мировой войны. В письме от 6 ноября 1917 года шурина Петеру Прингсхайму, который в те годы томился в Австралии в лагере для военнопленных и интернированных лиц, Томас писал, что опера Пфизнера: “в духовном и культурном смысле представляет собой исключительную высокую работу, причем в высшей степени немецкую, нечто из области Фауста-Дюрера, и своей исповедальностью очень точно мне подходит”⁸.

Писатель признается, что в тот сезон слушал оперу пять раз и написал о ней большую, на двадцать две журнальные полосы, рецензию в “Нойе Рундшау”. Очерк о “Палестрине” вошел в книгу Манна “Размышления аполитичного”, увидевшую свет в 1918 году.

Пфизнер всю жизнь придерживался мнения, что великая музыка создается по вдохновению, ниспосланному свыше. В опере “Палестрина”, либретто которой написал сам композитор, главному герою, тоже композитору Палестрине, потерявшему на время способность творить, спустившийся с небес ангел спел новую мессу, и вновь обретший творческие силы Палестрина записал ее за одну ночь. Похожая сцена воспроизводится и в “Докторе Фаустусе” во время знаменитого разговора Леверкюна с чертом, но с очень важной оговоркой: “Действительно счастливое, неистовое, несомненное вдохновение, вдохновение, не задумывающееся о выборе, не знающее поправок и уловок, такое вдохновение, когда все воспринимается как благословенный диктат, когда спирает дух, когда всего тебя пронизывает священный трепет, а из глаз катятся слезы блаженства, — оно не от бога, слишком уж много оперирующего разумом, оно от черта, истинного владыки энтузиазма” [3, с. 310]. Показательно, что сцена с чертом происходит в том самом итальянском городке Палестрина, откуда родом герой оперы Пфизнера.

В заключительной главе “Доктора Фаустуса” Леверкюн признается, что и его музыка писалась не без сатанинских “вливаний”: “И во мне часто начинали звучать то орган, то арфа, лютни, скрипки, трубы, свирели, кривые рога и малые ду-

Е. Беркович
Темы
“Меланхолии”
Дюрера
в “Докторе
Фаустусе”

⁷ Ганс Пфизнер (Hans Erich Pfitzner, 1869-1949) — немецкий композитор, дирижер, музыкальный писатель и публицист.

⁸ См.: [8, с. 141-142].



дочки, каждая о четырех голосах; мог бы подумать, что я на небе, если бы не знал о другом. Многое из этого я записал. Часто приходили ко мне в комнату и некие дети, мальчики и девочки, которые пели мне с листа хоралы, при этом хитро улыбались и переглядывались между собой. Красивенькие дети!

Иногда волосы у них поднимались словно от горячего воздуха, и они приглаживали их пухлыми ручками, а на ручках были ямочки и в каждой по маленькому рубину. Из их ноздрей иной раз, извиваясь, выползали желтые червяки, сбегали к ним на грудь и исчезали...» [3, с. 647].

Другими словами, ангельская музыка в представлении Лерверкюна становилась дьявольской.

С момента крушения кайзеровской Германии пути Томаса Манна и Ганса Пфицнера разошлись. Манн отказался от многих своих националистических убеждений, выбросил из последующих изданий “Размышлений аполитичного” наиболее одиозные места. В 1922 году писатель открыто провозгласил себя демократом и республиканцем, призвал молодых немцев поддерживать недавно рожденную Веймарскую республику.

Убеждений Пфицнера эволюционировали в противоположном направлении. Из аполитичного романтического художника он превратился, по словам Манна, в “антидемократического националиста”. Веймарскую республику композитор не признал и стал убежденным последователем Гитлера. Друга-покровителя Пфицнер нашел в лице Ганса Франка, генерал-губернатора Польши, под чьим началом строились и действовали крупнейшие фабрики смерти. В 1944 году Пфицнер привез в подарок Франку увертюру “Краковская встреча” (“Krakaueer VegъЯung”), впервые исполненную в тридцати километрах от Освенцима.

В 1933 году Пфицнер открыто выступил против Томаса Манна, подписав знаменитый “Протест вагнеровского города Мюнхена” против доклада писателя “Страдания и величие Рихарда Вагнера”, сделанного зимой того же года в Мюнхенском университете по случаю пятидесятилетия со дня смерти Вагнера.

Так Томас Манн на себе почувствовал, как музыка может служить злу, а музыканты — преступникам. В дневниковой записи за тот же день — четверг второго января 1947 года, когда писалась заключительная глава “Доктора Фаустуса”, — мы читаем: “По вечерам знакомое трио Шуберта. Счастливое состояние музыки. Хорошо бы, чтобы она оставалась на этом уровне” [9, с. 83]. Но писатель признается, что есть и другие уровни, далекие от счастья. Музыка, созданная под влиянием меланхолии, под знаком Сатурна, неминуемо ведет к союзу с чертом. Этому научил Томаса Манна горький опыт национал-социалистической Германии.

Конфликт живой, теплой неупорядоченности и застывшего, холодного порядка — сквозная тема творчества писателя.

Казалось бы, математика, вносящая в мир систему, олицетворяющая “меру, число, вес”, тоже противостоит жизни, ее непознанной магии и тайне. Но введенный в роман с картины Дюрера магический квадрат ломает эту простую схему. Этот математический объект символизирует тайну создания музыкального произведения, одновременно являясь противоядием от страшной меланхолии и тоски, убивающих все живое и толкающих человека к союзу с дьяволом. “Слияние разума с магией” — вот чем оказывается математика у Томаса Манна. Думаю, что многие математики с ним согласятся.

Литература

1. *Ант С.* Достоинство духа// Манн Т. Путь на Волшебную гору. М.: Вагриус, 2008.
2. *Беркович Е.* Похвала точности, или О нетривиальности тривиального//Заметки по еврейской истории. 2009. №7 (110).
3. *Манн Т.* Доктор Фаустус//Манн Т. Собрание сочинений в десяти томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959—1961. Т. 5.
4. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4-х томах. М.: Прогресс. 1987.
5. *Borchmeyer D.* Musik im Zeichen Saturns. Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns “Doktor Faustus” // Thomas Mann Jahrbuch. Band 7. 1994. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann GmbH. 1995.
6. *Dürer A.* Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt in Linien ebenen unnd gantzen corporen. Nürnberg: Hieronymus Andreae, 1525.
7. *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn und Melancholie. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verl. 1990.
8. *Mann T.* Briefe 1889—1936/ Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am M.: S. Fischer Verl. 1962.
9. *Mann T.* Tagebücher 1940—1943/Herausgeg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am M.: S. Fischer Verl. 1982.
10. *Panofsky E.* Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1977.
11. *Waetzoldt W.* Dürer und seine Zeit. Berlin-Neukölln: Phaidon Verl. 1953.

Е. Беркович
Темы
“Меланхолии”
Дюрера
в “Докторе
Фаустусе”