

Інші зарубіжні літератури

Евгения Король (Донецк)

СТИХИЯ ОГНЯ В РОМАНЕ ГЕРМАНА БРОХА «СМЕРТЬ ВЕРГИЛИЯ»

Роман Германа Броха «Смерть Вергилия» представляет сплав художественного творчества и теоретических обобщений, что объясняется интересом писателя к философии и массовой психологии. Отсюда сложность и неоднозначность произведения, которое предоставляет обширное поле для исследования. Однако роман мало разработан. Среди авторов постсоветского пространства следует назвать, прежде всего, работы Д.В. Затонского и А.В. Карельского, а также А.В. Ерохина и Т.Е. Пичугиной. В западном литературоведении о романе писали Й.П. Штрелка, Ю. Хайцманн, О. Тост, М. Дурцак и др., которых интересует, как правило, философский аспект романа – темы красоты, познания, поэзии и смерти, а также его исторический подтекст. Особым предметом исследования становится и сложный стиль Броха.

Роман описывает последние сутки жизни древнеримского поэта: его прибытие из Афин в гавань Брундизия в день рождения Цезаря, затем – ночь предсмертных размышлений Вергилия и, наконец, – последние часы, заполненные беседами, в которых находят своё выражение и продолжение раздумья предшествующей ночи. Роман состоит из четырёх глав, которым даны имена стихий: «Вода – Прибытие», «Огонь – Нисхождение», «Земля – Ожидание» и «Эфир – Снова на родине». По словам Дмитрия Затонского, включение в заглавия разделов названий элементов, из которых в античных представлениях складывалась Вселенная, сообщает произведению определённую претензию на масштабность, всеохватность [3; 27]. Аналогичную мысль высказывает и Йозеф Штрелка [11; 60].

Звучание темы той или иной стихии не ограничивается рамками главы, в названии которой представлен данный элемент, – и вода, и огонь, и земля, и воздух (последнему в романе соответствует эфир) присутствуют в каждом разделе. Слиянность всех четырёх элементов проявляется уже в том, как Вергилий, плывущий на корабле, воспринимает вселенную, что здесь, в море, подобна «двойным сферам Посейдоновых и Вулкановых сфер, единым, ибо покрытым одним куполом Юпитерова неба»¹ [1; 247]. Под Посейдоновыми сферами прежде всего понимается вода как стихия этого божества, но также и земля: Посейдона, вызывающего

¹ ...*zweifachen Abgrund der poseidonischen und vulkanischen Sphären, vereinigt sie beide, weil sie gemeinsam von Jupiters Himmel überwölbt sind* [9; 19]. (Здесь и дальше перевод А. Карельского и Ю. Архипова).

землетрясения, называют «колебателем земли» [4; 13–14]. Вулкан, бог-кузнец, покровительствует огню, но, в свою очередь, также соотносим с земными недрами, где расположена его мастерская. Власть Юпитера, распространяется на царство людей под небом, и на богов в высших сферах. Небо, объемлющее мир, есть всепроникающий, всесвязующий, заполняющий всякую пустоту эфир, а Юпитер-Громовержец управляет молнией (небесный огонь).

Тема огня, заданная со второго раздела («Огонь – Нисхождение»), проступает уже в начале произведения, в части, озаглавленной «Вода – Прибытие». Здесь тема огня звучит опосредовано – как повторяющиеся обращения к образу Вулкана (см. сноску 1). Так, толпа, собравшаяся на площади и улицах Брундизия, чтобы встретить эскадру Августа, представляется Вергилию как «бесовский кратер зла, развёрстый самим Вулканом...»¹ [1; 249]. Главный герой желает укрыться от «бурного ликования толпы,... непрерывно растекавшегося по площади, подобно извержению Вулкановой лавы...»² [1; 250]. Дворец императора появляется перед взором героя «в свеченье Вулкановых подземных огней»³ [1; 266]. При этом образ Вулкана-огня обретает здесь экспрессивно негативное звучание и связан с несчастьем, с демоническим началом, с подземным миром (ср.: *Dämonenkrater des Unheils, vulkanischen und unterirdischen, vulkanisch unterweltlichen*). Мифическая атрибутика Вулкана: подземелье, огонь, некрасивость, хромота – всё это вводит в контекст романа «дьявольский» мир горячей преисподней (ада). «Адские» коннотации пламени в первом разделе романа проецируются, прежде всего, на негативно маркированный образ площади и площадной толпы. Вергилий уже в эпизоде прибытия в Брундизий сопоставляет люд в гавани, освещённой пламенем факелов, и бушующую стихию преисподней (*Feuerhöhle*) [9; 24]. Берег встречает эскадру императора, а вместе с ней – и самого главного героя, огнём:

«... (паутина такелаж. – Е. К.) таинственно исполосованная сверху яро пляшущими отблесками факелов в руках людей, орущих приветствия на палубе, таинственно осиянная пышными огнями на портовой площади: в ряду домов близ порта светились все окна, даже оконца мансард, ярко освещены были остерии под колоннадой; посреди площади шпалерами выстроились ряды солдат с факелами в руках ... так что шлемы сливались в едином блеске ... факелы красовались на постройках таможенных служб и амбаров вдоль мола; всё вместе было огромным сверкающим пространством, забитым людскими телами, огромным сверкающим вместилищем столь же напряжённого, сколь и насильственного ожидания...»⁴ [1; 248].

Факелы и огни служат украшением приветственной декорации, и в одной из лексем в описании площади соединяются *Licht* «свет, огонь» и *Prunk* («роскошь, блеск, пышность, великолепии»), так что первое перетекает во второе и обуславливает его (*Lichterprunk*). Однако другие взаимосвязи в данном пассаже указывают, скорее, на негативное значение огня. Так, определение *gespenstisch* к словам *Geflackrer* и *Lichterprunk*, переданное в русскоязычном переводе как «таинственное», переключается с «призрачным» (*gespenstisch* – рус. «1) призрачный; 2) таинственный»; *Gespent* – рус. «привидение»), а значит – с потусторонним, демоническим. Соответственно, огонь здесь также характеризуется как часть потустороннего мира. А площадь, освещённая этим «потусторонним» пламенем, превращается в огромное пространство, искрящееся (*funkelder*) огнём и «забитое под завязку» (*vollgestopft*) «людскими телами» (*Menschenleibern*) – это описание ада, объятого пламенем, где кишат души грешников. Да и само ожидание, в котором находится толпа, Вергилий ощущает как «насильственное» (*gewaltig[es]*) и одновременно «способное на насилие» (*gewalttätig[es]*). В русскоязычном переводе («столь же напряжённого, сколь и насильственного ожидания») утеряна игра слов.

¹ ...*Dämonenkrater des Unheils, aufgerissen von Vulcanus selber...* [9; 22].

² ...*Gejohle der Menge..., dem vulkanischen und unterirdischen, das... trüggewillig über den Platz herflutete...* [9; 24].

³ ...*in vulkanisch unterweltlichen Leuchten...* [9; 47].

⁴ ...*gespenstisch oben durchzuckt vom wilden Geflackrer der zum Willkomm allerwärts auf den Verdecken johlend geschwungenen Fackeln, gespenstisch durchleuchtet von dem Lichterprunk auf dem Hafenplatze: in der Reihe der Hafenhäuser war Fenster um Fenster erleuchtet, bis hinauf zu den Dachgeschossen, erleuchtet war eine Osteria neben der andern unter der Kolonnaden, quer über den Platz zog sich ein fackeltragendes Doppelspailer von Soldaten, funkelnd die Helme... fackelbeleuchtet waren die Zollschuppen und Zollämter an den Molen, es war ein funkelnder Riesenraum vollgestopft mit Menschenleibern, ein funkelnder Riesenbehälter für ein ebenso gewaltiges wie gewalttätiges Warten...* [9; 21].

Возможно, здесь уместен иной перевод: «столь сильного, сколь и таящего в себе насилие», что сохранило бы игру слов, а главное – взаимосвязь между немецкими однокоренными *gewaltig* и *gewalttätig*, где первое прилагательное («сильный, могущественный») ещё несёт позитивные коннотации, а второе уже однозначно перекрывает их своим негативным значением («насильственный, применяющий грубую силу»). Подобное определение ожидания и ожидающей толпы также перекликается с изображением приветственной площади в виде ада – грубая сила, насилие также неотделимы от представлений о преисподней, как и огонь.

Звучание «адских» коннотаций усиливается в сцене прибытия Вергилия ко дворцу. Площадь перед дворцом представляется поэту, несомому над нею, как подземный мир: «... адский пламень хлестал навстречу (*эскорту Вергилия. – Е.К.*)...»¹ [1; 266], дворец императора возносится над площадью «в свеченье Вулкановых подземных огней»² [1; 266], люди на площади представляются поэту потоком «сгустившийся тварности, ... клокочущим людским перегнутом, потоком пылающих взоров и пылающих глаз...»³ [1; 266]. В описании дворцовой площади также доминирует «адская» стихия огня. Тождество огня и ада усиливается благодаря авторскому словообразованию *unterweltsfeuerig* («адски-огненный»). Попутно следует отметить, что немецкое *Unterwelt* означает не только «преисподняя, ад», но и «дно, деклассированные элементы общества». И в сцене прибытия Вергилия в Брундизий, где поэт сталкивается с толпой, состоящей, в основном, из простолудинов, плебса, определение *unterweltsfeuerig* обретает двойственный смысл, отражая родственность толпы, освещённой огнём, и горящей преисподней. Кроме того, для Вергилия, несомого на носилках и глядящего на площадь «сверху вниз», толпа в буквальном смысле слова оказывается «внизу».

Коннотации ада в образе толпы усилены связью с материально-телесным, обездушенным и отвратительным. Так, люди, встречающие эскадру Августа, предстают перед взором Вергилия в виде «человечьего скопища, утратившего человечность»⁴ [1; 251]. Поэт оглушён «гудом и гулом зверя-толпы»⁵ [1; 254]. Вместо лиц он видит «рыла и рожи..., жующие, рыгающие, орудие, объятые удивлением, ... щели ртов на лицах-масках, вспоротые, развёрстые все как один, с рядами зубов за красными, и коричневыми, и бледными губами, с высунутыми языками...»⁶ [1; 256]. Вопли, которыми население Брундизия приветствует своего императора, искажают лица людей: их рты принимают неестественные очертания и словно насильственно «вспороты» (*aufgerissen*), а не открыты. Их языки высунуты в бесконтрольном, бессознательно-животном порыве восторга при виде императора. Красный и коричневый цвета, сопровождающие описание толпы, коррелируют не только с «горячими» оттенками пламени, но и с цветом крови. «Бледность» в противовес «чистому» белому цвету подчёркивает неестественность, болезненность, inferнальность сборища на площади. А лица, превращающиеся в звериные «морды» (*Mäuler*)⁷, придают людям черты демонов,

¹ ... *unterweltsfeuerig strahlte es ihm entgegen...* [9; 47].

² ...*in vulkanisch unterweltlichen Leuchten...* [9; 47].

³ ...*eine einzige Flut zusammengeballter Geschöpflichkeit... brodelnder Menschenhumus, war eine Flut glosende Augen und glosender Blicke* [9; 47].

⁴ *Getriebe... menshdurchhettzt, menscheiterschlafft...* [9; 26].

⁵ *von Summen und Brausen des atmenden Massentieres...* [9; 30].

⁶ *die Freßmäuler, die Brüllmäuler, die Gesangmäuler, die Staunmäuler, die geöffneten Mäuler in den verschlossenen Gesichtern, sie alle waren geöffnet, aufgerissen, zahnbesetzt hinter roten, braunen und blassen Lippen* [9; 33-34].

⁷ Животность, сопоставления человека и зверя – приём, часто встречающийся в романе для изображения отвратительного, недопустимого. Уже во время своего путешествия Вергилий отмечает звериные черты в вельможах, плывущих с ним на одном корабле: «... страсти обжорства..., отпечатавшейся на лицах всех...; эта страсть могла быть волчьей, лисьей, кошачьей, попугайной, лошадиной, акульей...» [1; 243] (... *Freßgier, deren Ausdruck ihnen allen... ins Gesicht eingezeichnet war... wölfisch, füchsig, katzig, papageiisch, pferdig, haiig...* [9; 15]). Животное начало становится одной из основных характеристик рабов: на рабах-грузчиках надеты ошейники; рабы, несущие носилки Вергилия, – уже не люди, но вьючные животные «в человеческом образе» [1; 253] (*Lasttiere[n] in Menschengestalt* [9; 28]). Затем, наблюдая из окна за перебранкой трёх бедняков, едва не закончившейся трагедией, поэт воспринимает одного из споривших, что упал от удара палкой, как огромного жука, зверя [9; 109].

способных обращаться в «нечистых» животных, а также в миксантропические существа (ср.: Минотавр, Медуза Горгона и т.д.) [см.: 8; 205, 207].

Толпа, над которой несут Вергилия, являет собой «скопище» (*Getriebe*) и, следовательно, исключает индивидуальность. Там, где нет индивидуальности, не может быть и личности, отсутствует отдельная самоценная душа, нет и духовности. Обезличенность, обездушенность», указания на животное начало (ср. *Massentier, Mäuler*), хаос, в который погружены улицы (ср. *...Getriebe... menshdurchhettzt, menscheiterschlafft...*), привносят в текст коннотации ада. Площадь, как и подобает аду, наполнена огнём и нечистотами (последние доходят порой до отвратительного: вода у причала полна отбросов (*Unrat, Abfälle*) [9; 28]; отбросами заполнена и рыночная площадь, а воздух в городе пропитан вонью распада [9; 34])¹. Всё это дополняет «адский» облик залитого огнём Брундизия.

Позднее огненная стихия будет сопровождать уже не образ толпы, но образ самого Вергилия. Огненный элемент отметит мучительную ночь переосмысления и саморазоблачения, которую предстоит пережить поэту в главе «Огонь – Нисхождение». Ведь уже во время своего морского путешествия Вергилий приходит к выводу, что его жизненный путь, посвящённый поэзии, на самом деле бессмыслен: «Ведь поэт ни на что не годен, ни в какой беде он не помощник, и слушают его лишь тогда, когда он мир приукрашивает, отнюдь не тогда, когда он изображает мир таким, каков он есть»² [1; 244]. Придя, к такому самоуничижительному заключению, Вергилий всю ночь накануне смерти отводит на то, чтобы пересмотреть свою жизнь и хотя бы попытаться преодолеть бессмысленность и ложь, и готов даже уничтожить главный результат своих «неправедных» трудов – сжечь «Энеиду», принести её в жертву: «О, для жертвы!.. Да, речь шла о жертве – и тогда и теперь!... речь шла о новом очищении жертвы, и если он, на кого это возложено, попытается свершить сие беспорочное деяние здесь, в этой комнате,... нечистой станет жертва, и уничтожение дела его жизни станет всего-навсего лишённым значения и смысла сожжением манускрипта...»³ [1; 357]. Вергилий, обретающий на пороге смерти способность к глобальному видению мира, полагает, что сожжение поэмы есть жертва, необходимая ради будущего: «Никогда этот человек (*император Август. – Е. К.*) не сумеет понять, что жертвоприношении поэмы – непреложный долг... и никогда не признает необходимости жертвоприношения – не только «Энеиды»! – дабы не останавливались солнце и звёзды в дневном и ночном ходе своём, дабы не было больше затмений, дабы творение пребыло вечно и смерть преобразилась в новое рождение, в воскресший заново мир»⁴ [1; 452–453]. Жертва является залогом обращения смерти (*Tod*) в возрождение (*Wiedergeburt*), воскресшее творение (*aufgestandene Schöpfung*). Принеся «Энеиду» в жертву, поэт исполнил бы свою необходимость (*Notwendigkeit*) перед жизнью, перед реальностью и оправдал бы само существование поэмы, чья поэтическая («беспомощная»⁵, «чурающаяся правды»⁶) природа заведомо противоречит реальности. Благодаря жертве, «бессмысленная» поэма обрела бы смысл, послужив высокой цели поддержания жизни. И на фоне беспощадного расчёта с прошлым ради будущего пламя уже не просто поэтологически восходит к аду (личному аду Вергилия, душевной муке, сопровождающей самобичевания поэта, всё больше и больше убеждающегося в несостоятельности всего, что создано им на земле), но вновь обретает свой

¹ Ср.: [7; 23])

² *...nichts vermag der Dichter, keinem Übel vermag er abzuhelfen; er wird nur dann gehört, wenn er die Welt verherrlicht, nicht jedoch, wenn er sie darstellt, wie sie ist* [9; 15].

³ *Oh, für das Opfer!... ja, um das Opfer war es gegangen, um das Opfer ging es!... es ging um Wiederreinigung des Opfers, und würde er, dem solches auferlegt worden war, würde er versuchen, die keusche Handlung hier... zu vollziehen,... unrein bliebe das Opfer, und die Vernichtung des Werkes wäre nichts als eine sinnlos-bedeutungslose Manuskriptverbrennung...* [9; 174–175].

⁴ *Niemals würde dieser Mann [Augustus] einzusehen fähig sein, daß die Opferung des Gedichtes unabweisbare Notwendigkeit war... und nimmermehr würde er zugeben, daß das Opfer – und nicht nur das der Äneis – vollzogen werden müsse, damit Sonne und Gestirne nicht stockten in ihren Tag- und Nachtweg, und keine Verdunklung mehr eintrete, damit Schöpfung bleibe, der Tod verwandelt zur Wiedergeburt, zur aufgestandenen Schöpfung* [9; 306–307].

⁵ Ср. *...keinem Übel vermag er [Dichter] abzuhelfen...* [9; 15].

⁶ Ср. *...er wird nur dann gehört, wenn er die Welt verherrlicht, nicht jedoch, wenn er sie darstellt, wie sie ist* [9; 15].

мифический смысл самоуничтожения ради нового возрождения. Так огненное существо феникс через пламя возрождается к новой жизни. Ведь Вергилий, пытающийся определить для себя смысл искусства, а значит, и смысл собственного существования, проходит в душе своего рода обряд самоуничтожения, самосожжения, чтобы обрести истину.

Благодаря мотиву огненной жертвы, самосожжения в текст вплетаются и ещё один – жертвенного очищения через пламя (ср. *Wiederreinigung, unrein*)¹. По словам, Дмитрия Затонского, Вергилий собирается уничтожить «Энеиду» не из страсти разрушения, но с тем, чтобы расчистить место для чего-то более «праведного», чем удалось создать ему самому [3; 29]. Данная позиция перекликается и с концепцией Евгении Волошук о двух тенденциях в литературе модерна – «дисгармонической» и «гармонической» – и принадлежности Германа Броха к представителям последней [2; 9–10]. Вергилий считает, что его искусство может быть услышано только тогда, когда оно «мир приукрашивает» [1; 244], то есть, когда лжёт. Самому же поэту хватает правдивости признать, что его творению не выдержать испытания истинной реальностью, перед которой «лживое» искусство бессильно: «Всё, что я написал, сгорит в пламенах реальности...»² [1; 397]. Готовность отречься от своих трудов ради правды определяет гуманистическую позицию поэта. Здесь вновь появляется мотив уничтожающего, жертвенного огня (*verbrennen*). И сжигающим, очищающим началом, по мнению Вергилия, выступит истинная реальность, которая противостоит красоте «пустой», «лживой» поэзии.

Однако, будучи знаком всего реального («адское» пламя «реальной», наполненной людьми площади; уничтожающее и приносящее муки пламя познания превосходства реальности над поэзией; жертвенное пламя, в котором во имя истинной реальности должна сгореть поэма), огонь связан и с искусством. Символика огня проявляется в образе Аполлона, обладателя огненной колесницы (*Feuerwagen* [9; 250], *des feurigen Wagens* [9; 255]), чей «огнь золотой... извечный священный костёр»³ [1; 412] хранят музы. «Огненная» атрибутика Аполлона соотносится в романе также и с образом «огненного» бога солнца, Гелиоса, что свойственно античной традиции. Таким образом, Аполлон в романе также оказывается в тесной связи со стихией огня.

Аполлон двойственен. В представлениях о нём переплетаются жизнь (жизнедарящее солнце), искусство (Аполлон – Мусагет, предводитель муз) и смерть (разящие стрелы Аполлона). Неоднозначность этого образа даёт ключ и к пониманию двойственной природы стихии огня в романе. Олицетворяя жизнь в различных её проявлениях (солнце ли, дающее новое рождение, полыхающий ли ад «площадной» реальности) и одновременно смерть (уничтожающее пламя, жертвенный огонь), огненная стихия через образ Аполлона соотносится также и с искусством. Последнее, в свою очередь, привязано как к жизни, так и к смерти, точнее, – балансирует между ними. Возникая под солнцем земной жизни, подпитываясь ею, творчество, по мнению Вергилия, должно соответствовать высшей истине, высшей реальности, а таковая открывается поэту лишь теперь, когда ему остаётся жить лишь несколько часов. Недаром служительницы Аполлона, музы, в представлении главного героя, служат смерти: «Смерти служат музы; весталкам подобно, хранят они огонь золотой Аполлона, извечный священный костёр»⁴ [1; 412]. Покровительницы искусств осуществляют своё служение «весталкам подобно», то есть сохраняя невинность, чистоту ради объекта своего поклонения. И художнику должно помнить об этой последней черте. Смерть, открывающая высшую реальность, есть её отголосок, указывающий искусству и поэту путь к познанию, истине, гармонии.

¹ Пламя в мировой культуре выступает и как символ очищения [8; 395]. В немецкоязычной культуре примером очищения через огонь может служить сожжение «нечистых» ведьм, души которых, по средневековым представлениям, тем самым могли очиститься и спастись. Кроме того, огонь играл подобную роль и в более древних культурах, отголоски которых дошли до нашего времени в христианских праздниках. В частности, в Австрии ещё в XIX веке существовали так называемые «огни солнцеворота» (*Sunnawendfeuer*), «огни Вита» (*Veitsfeuer*), «огни Иоганниса» (*Johannisfeuer*), «огни Петра» (*Petersfeuer*), в зависимости от того, на какой праздник зажигали эти костры. С этими «огнями» была связана вера как в продуктивную, так и в очистительную магию пламени [5; 143].

² *Was ich geschrieben habe, muss am Wirklichen verbrennen* [9; 231].

³ ... *heiligstes Feuer... das goldene Leuchten Apolls...* [9; 251].

⁴ *Dem Tode dienen die Musen, dienen vestalinnengleich heiliges Feuer behütend, das goldene Leuchten Apolls* [9; 251].

И именно на полдень, когда в зените «отдых вкушал Солнцебог»¹ [1; 415] – многогранный, неоднозначный, объединяющий жизнь, искусство и смерть огненный бог Аполлон – приходится один из кульминационных моментов романа: беседа Вергилия с полувоображаемыми мальчиком-проводником Лисанием и безымянным рабом. Полилог выполнен высоким стихотворным гекзаметром и обращает на себя особое внимание. В этой «полуденной» беседе Вергилию открывается сущность его земной миссии. И вновь появляется огненная стихия. Помимо уже рассмотренных значений огня («адского» пламени, перерождающей, очистительной стихии, двузначного огня Аполлона), огненный элемент здесь рождает ассоциации с прометеевым огнём. Образ титана, принесшего людям огонь, облегчившего тем самым человеческую жизнь и поплатившегося за это, не раз возникает в произведении, в основном в главе «Земля – Ожидание», в чём опять проявляется переключки стихий.

С появлением в тексте образа Прометея осуществляется и возвращение к теме Вулкана (ведь именно из его кузницы титан некогда похитил пламя). Тут в символике стихии огня возникает уже иной тип амбивалентности, чем отношения жизни-искусства-смерти. Теперь «адское» пламя Вулкана, встретившее Вергилия в гавани, переходит в прометеев огонь помощи и самопожертвования: «...стоило бы вернуться к замыслу об Этне – ...подслушать и запечатлеть хромоногую кузнеца в беснующихся пламенах его подземных копей – ослеплённого навек ржаво-багровым светом Орка, но и узревшего в этой своей слепоте – о, слепота поэта! – свет горных высот: Прометей, воплощённый в Вулкане, обетование счастья в злосчастье»² [1; 422]. «Ржаво-багровые пламена Орка» (*rauhfarbenen Licht der Unterwelt*), сопровождающие образ Вулкана, превращаются на выходе в «свет горных высот» (*das Licht aller Höhen*), который соответствует образу Прометея, подарившего людям божественный, «высший» огонь. При этом связующим звеном между негативно и позитивно маркированным пламенем вновь оказывается искусство, поэт (*Sänger[s]*). Ослеплённый «адским», «демоническим» пламенем беды (*Unheil*), он в своём духовном прозрении способен увидеть путь к благу (*Heil*) и указать его другим.

Прометеев огонь становится метафорой указания пути также и в гекзаметрическом «полуденном» разговоре Вергилия с мальчиком и рабом: «...бежал побеждённый титан; но за спиной его, зажигаясь от искр уносимого пламени, вспыхнули светом бесчётных созвездий небесные сферы, и, хоть не смог он..., время остановив, избавить от ига его тех, что впредь должны народиться..., всё равно милосерднее стало отныне сияние пажитей неба, и в милосердном звёздном уставе смягчились и долг, и цепи, и смерть...»³ [1; 411]. Прометею не удалось принести на землю Золотой век, но он всё же смог осветить человечеству путь к пока ещё недостижимой благодати. Образ Прометея коррелирует с образом самого поэта – из этой ассоциации вырастает понимание поэтической миссии Вергилия. Поэт берёт на себя роль, сходную с ролью титана: он указывает путь к высшей правде, пусть даже для самого ведущего она ещё сокрыта. И от одного из своих воображаемых собеседников в упомянутом гекзаметрическом полилоге Вергилий слышит определение своей миссии: «...вечный вождь ты, Вергилий, но цель твоя тебе недостижима; и бессмертье своё обретёшь ты как *вождь, что ещё не привёл, но ведёт нас, – вот твой жребий на всяком изломе времён*»⁴ [1; 413]. В этой связи примечательна роль проводника, которую приписывают Вергилию другие персонажи романа. Например, один из друзей Вергилия, Луций, называет его проводником к новым областям

¹ ... es rastete Sol [9; 255].

² ... hätte es sich vielleicht wirklich verlohnt, den Ätna-Vorwurf noch einmal vorzunehmen, um... den hinkenden Schmied in seinen dämonenfesselten, erzenen Tiefe zu belauschen, blind vor dem rauhfarbenen Licht der Unterwelt, dennoch kraft solcher Blindheit – oh, die Blindheit des Sängers – das Licht aller Höhen erspähend: Prometheus in Vulcanus verkörpert, das Heil im Unheil [9; 265].

³ ... geflohen war der Titan: doch hinter dem nutzlos Entfliehenden aufflachten sich funkelnd vom entrissenen Feuer stern-unabzählbar die Sphären, und gelang's dem Titanen auch noch nicht... die Zeit so zum Stillstand zu bringen, auf daß das Geborene zeitenentledigt vom Zwange befreit sei... oh, war es auch nicht gelungen, es blieben im Sternübersäten von nun ab die Sphären gemildert, zum Sternengesetze gemildert die Pflicht und der Zwang und der Tod... [9; 250].

⁴ ... du bist der ewige Führer, der selber das Ziel nicht erreicht: unsterblich wirst du sein als Führer, noch nicht und doch schon, dein Los an jeder Wende der Zeit [9; 253].

поэзии [9; 237, 242]. Однако миссия «проводничества» поэта выходит за рамки творчества и носит экзистенциальный характер. Примечательно, что автор выделяет часть предложения о предназначении Вергилия курсивом (*noch nicht und doch schon, dein Los an jeder Wende der Zeit*). За счёт графического обособления подчёркивается особое значение высказывания. Кроме того, это предложение отсылает к аналогично выделенному пассажиру в главе «Огонь – Нисхождение» и словно бы помещается в одну плоскость со следующими словами: «Сам же он... не вступил даже в первые глубины властвующего над рудами Вулкана, не говоря уж о сферах отцов, давших когда-то законы миру, не говоря уж о ещё более глубоких сферах небытия, рождающего мир, воспоминание, спасение и благо, он увяз в стылой пустоте поверхности»¹ [1; 340]. Оба предложения связаны между собой тематически: речь идёт о миссии художника. И если хронологически более раннее выражает доходящее до отчаяния недовольство Вергилия собой, то второе, произнесённое в «полуденной» беседе, отличается оптимистическими коннотациями: Вергилий не «увяз в стылой пустоте поверхности», но оказался вождём, что «ещё не привёл, но ведёт» человечество.

За счёт позиционирования Вергилия как сопровождающего, ведущего, «огненный» круг в романе замыкают дантовские аллюзии². Ведь сохранение «адских» коннотаций темы огня в главе «Огонь – Нисхождение», равно как и сама вторая часть заглавия, «Нисхождение»³ (ср. «нисхождение» – спуск вниз, к земле и ниже, в подземелье), соотносится с переосмыслением бреховского героя через образ Вергилия, появляющегося в «Божественной комедии» в качестве проводника. Подобно герою «Божественной комедии», ведомого Вергилием, романский Вергилий у Г. Бреха и сам вынужден пройти свой ад, чтобы достичь прозрения, света. Неслучайно в качестве одного из эпитафий к роману выбраны завершающие строфы дантовского «Ада»: «Мой вождь и я на этот путь незримый / Ступили, чтоб вернуться в ясный свет, / И двигались всё вверх, неутомимы, / Он – впереди, а я ему вослед, / Пока моих очей не озарила / Краса небес в зияющий просвет; / И здесь мы вышли вновь узреть светила» [1; 240]. Светила как знак освобождения, «выхода из ада» по-своему маркируют и последние сутки жизни Вергилия. В начале романа, на корабле, Вергилий глядит в сумеречное небо, в котором уже погасло дневное светило и ещё не появились ночные. Затем, в главе «Огонь – Нисхождение», звёзды на небе уже появляются, но главный герой ощущает некую преграду между пространством светил и пространством подзвёздным [9; 91]. Эта преграда устранится лишь в главе «Эфир – Снова на родине», где последнее плавание Вергилия сопровождают одновременно светила дня и ночи [9; 423]. Вергилий словно бы совершает свой подъём из пространства ада, не знающего звёзд, ввысь, к небесным сферам, продельвая, таким образом, путь героя «Божественной комедии». Стоит также отметить частое появление в главе «Огонь – Нисхождение» образа чащобы (*Dickicht*), в которой заплутал поэт, как метафоры его жизни: «Нет спасенья заблудшему в дикой чащобе...»⁴ [1; 292]; «... с самого начала он плутал, брёл на ощупь, кружил в сумрачной чащобе...»⁵ [1; 294]; и т.д. *Dickicht* («чаща») семантически связано с понятием леса (*Wald*), а блуждание (*Irren, Herumtasten, Herumdämmern*) в чаще, в лесу, в потёмках, так же, как и метафора пути (*Weg*), может подразумевать интертекстуальные связи с первой строфой «Ада»: *Auf halbem Weg des Menschenlebens fand / Ich mich in einen finstren Wald verschlagen, / Weil ich vom rechten Weg mich abgewandt* [10].

Таким образом, метафора огня в романе связана с образами Вулкана, Аполлона, Прометея. Если тема вулканового огня содержит негативные коннотации «ада» и «беды», то прометеево пламя можно трактовать как путеводное и благодатное. Амбивалентность аполлонова огня

¹ *Er hingegen... war nicht einmal in die ersten Tiefen des erzbeherrschenden Vulcanus gelangt, geschweige denn zu den Bereichen der Gesetzes-stiftenden Väter, geschweige denn noch tiefer in die des weltgebärenden, heilgebärenden Nichts, und er war in der erstarrten Leere der Oberfläche geblieben* [9; 150].

² Подробнее об интертекстуальных связях в романе см. работу Татьяны Пичугиной «Смерть Вергилия» Г. Бреха как интертекст» [6; 133–141].

³ *Der Abstieg*

⁴ ... *unrettbar ist der Verrirte im Dickicht eingekerkt...* [9; 84].

⁵ ... *der Weg, den er gegangen war, ... war... von vorneherein ein Irren und Herumtasten und Herumdämmern im Dickicht...* [9; 88].

подпитувает огненную стихию романа, связуя её с жизнью, смертью и искусством, которое всегда существует «на границах» жизни и смерти и поверяется смертью. Огонь становится и основной характеристикой площадной толпы с её «адскими» коннотациями. Для самого же Вергилия огонь связан с его личным «адам» саморазоблачений накануне смерти. При этом «адский» огонь постепенно преобразуется в жертвенное пламя очищения и возрождения, чтобы затем превратиться в путеводный свет Прометея. И сам художник обретает черты проводника и – шире – духовного вождя, что отражается и в переключке «Смерти Вергилия» с «Божественной комедией» Данте.

Литература:

1. Броч Г. Смерть Вергилия / Герман Броч ; [пер. с нем. А. Карельского и Ю. Архипова] // Броч Г. Избранное. – М. : Радуга, 1990. – С. 237–559.
2. Волощук С. В. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. в ліриці Р.М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / С. В. Волощук. – Київ, 2009. – 40 с.
3. Затонский Д. В. Искатель Герман Броч / Дмитрий Владимирович Затонский // Броч Г. Избранное. – М. : Радуга, 1990. – С. 5–34.
4. Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции / Николай Альбертович Кун. – СПб. : Кристалл, 2000. – 464 с.
5. Листова Н. М. Австрийцы / Наталья Михайловна Листова // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX – начало XX в. Летнее-осенние праздники. – М. : Наука, 1978. – С. 143–153.
6. Пичугина Т. Е. «Смерть Вергилия» Г. Броча как интертекст / Татьяна Евгеньевна Пичугина // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. праць Дніпропетровського Національного Університету. – 2005. – Вип. VII (РВВ ДНУ). – С. 133–141.
7. Реутин М. Ю. Игры об Антихристе в Южной Германии. Средневековая пародия / Михаил Юрьевич Реутин. – М. : РГГУ, 1994. – 40 с.
8. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [сост. К. Королёв]. – М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005. – 608 с.
9. Broch H. Der Tod des Vergil / Hermann Broch. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1995. – S. 11–453.
10. Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie [электронный ресурс] / Dante Alighieri. – Режим доступа : <http://www.scribd.com/doc/889549/Die-Goettliche-Komoedie-by-Dante-Alighieri>
11. Strelka, Joseph P. Sein oder Nichtsein der Dichtung, oder Der Tod des Vergil / Joseph Strelka // Strelka, Joseph P. Poeta Doctus Hermann Broch. – Tübingen; Basel : Francke, 2001. – S. 55–70.

The Fire Element in the Novel «Death of Virgil» by H. Broch

The subject of the article is the fire element in H. Broch's novel «Death of Virgil». In the research process the correlations between the fire motive and the motives of crowd and art are shown. The role of this element in the understanding of artist's mission in the given novel is also defined.