

УДК 821.112.2(436)

О. В. Бессмельцева

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ АНАЛОГИИ И ПОЭТИКА
РОМАНА ГЕРМАНА БРОХА «СМЕРТЬ ВЕРГИЛИЯ»**

57

Проясняются границы музыкальной аналогии в автокомментариях Г. Броха к роману «Смерть Вергилия». «Музыкальность» в романе связана с мотивами «голоса» и «слуха». Отмечая в творчестве Дж. Джойса склонность к звукоподражанию, Брох ставит целью передать в своем романе музыку человеческой речи и тем самым отчасти подхватывает тенденцию в музыкальном искусстве начала XX в. к возрождению интереса к вокальным жанрам (кантате, оратории).

The article establishes the boundaries of the musical analogy in the comments of H. Broch to the novel «Death of Virgil». In the novel, musicality is associated with the motives of 'voice' and 'hearing'. Noting the propensity to onomatopoeia in the work of J. Joyce, H. Broch aims to depict the music of human speech. By doing so, he follows the prevailing tendencies in the music art of the beginning of the 20th century, reviving interest in vocal genres (cantata, oratorios).

Ключевые слова: Брох, «Смерть Вергилия», музыка языка, метафора голоса.

Key words: Broch, *Death of Virgil*, music of language, voice metaphor.

Роман «Смерть Вергилия» (*Der Tod des Vergil*, 1945) австрийского писателя Германа Броха (Hermann Broch, 1886–1951) часто сравнивают с музыкальным произведением. Сам Брох писал о «музыкальной архитектонике» романа [1, S. 471]¹, о методе «музыкальной вариации мотива», который лежит в основе «Смерти Вергилия» [1, S. 475], о том, что «вся книга построена по принципу сочинения для квартета или... по принципу симфонии», то есть тоже состоит из четырех частей [Ibid.]. Очевидно, что целью Броха является не фактический перенос принципов музыкальной композиции на словесный материал², но сходство по эмоциональному воздействию. Для Броха важно, что симфонию характеризуют целостность композиции, слаженность и единство частей: «Даже самая протяженная симфония» для слушателя – это всегда «целостное переживание» [Ibid.]. Уподобляя «Смерть Вергилия» симфонии, Брох настаивает на том, что и этот объемный текст следует рассматривать как «одну-единственную поэму» [Ibid.].

¹ Перевод с немецкого здесь и далее наш. – О. Б.

² См. об этом монографию А. Е. Махова [4, с. 5–7, 36–71].



В романе в форме «внутреннего монолога (хотя и записанного в третьем лице)» [1, S. 488] представлена история последних часов жизни античного поэта Вергилия. В последней главе внешняя реальность растворяется в потоке сознания поэта. Он «видит» себя в ладье Харона, но его путь ведет не в царство мертвых, а к райскому саду у истоков мироздания и дальше — к первому слову, сотворившему мир. В последнем усилии сознание Вергилия словно совершает прорыв от античной к библейской картине мира, от языческой к христианской этике.

Роман написан ритмизованной прозой и состоит из предложений-периодов, занимающих порой несколько страниц. Уже первый абзац романа представляет собой одно-единственное предложение: «Голубовато-серые, легкие, тихим, едва внятным встречным ветром гонимые, катились адриатические волны навстречу эскадре императора, когда та... направлялась к порту Брундизию; и теперь, когда залитое солнцем и все же тронутое дыханием смерти одиночество моря постепенно сменялось мирной радостью людской суеты... теперь вода стала гладкой, почти как зеркало; перламутровая раскрылась над нею раковина неба, вечерело, и порой чудился над водой дым костров... навеваемый с пастбищ вместе со звуками жизни на берегу: то звяк железа о наковальню, то крик» [2, с. 241].

Р. Бринкман считает, что Брох в «Смерти Вергилия» подчиняет языковую материю «закону музыкальной композиции», наполняя «волнообразный», «лирический» язык книги «бесконечными вариациями мотивов, повторениями-литаниями», делая его «медитативным» [7, S. 191]. Опираясь на выводы Бринкмана, А. Койзер полагает, что Броха в его романе «интересовала почти исключительно акустическая, но едва ли смысловая сторона языка» [21, S. 91]. М. Шариере проецирует музыкальные принципы композиции на текст романа и при этом обращается к далеко не бесспорным аналогиям. Например, процитированный первый абзац она уподобляет увертюре [17, S. 171]. Так же прямолинейно исследовательница применяет и понятия «аккорд», «фуга», «вариация» для анализа текста романа [17, S. 172–175], не учитывая принципиального различия между природой музыкального и литературного произведения. Спорным кажется и обращение Шариере к «Учению о гармонии» А. Шёнберга для подкрепления тезиса о «музыкальной» композиции «Смерти Вергилия» [17, S. 173, 174]³.

При этом размышления Броха о музыке не касаются теории музыки как таковой, но связаны с проблемой кризиса поэтического языка и процессом «распада ценностей» в истории европейской культуры. По Броху, для человека Средневековья все многообразие мира было организовано в гармоничное единство в религиозной картине мира. После Реформации церковь перестала играть центральную роль в жизни общества, и произошло рассеивание ценностей [11, S. 196, 206], а с ним — сужение кругозора, обеднение картины мира и оскудение языка.

³ Отметим, что Брох не получил музыкального образования. Посвятив Шёнбергу статью [13], Брох признается в переписке, что к личности композитора и его музыкальной теории она «имеет мало отношения» [5, S. 19].



В комментариях к трилогии «Лунатики» (1931) Брех пишет: «...человек сегодняшнего дня в намного более глубоком смысле безмолвен, чем... траппист. Его язык... всегда только сигнал, всегда только деловое письмо» [3, с. 402]. Чтобы преодолеть кризис языка, Брех обращается к музыке, которая вступает в этот «мир немоты» «как подарок бога», как «абстрактный язык немоты» [12, S. 171].

Уже в этих работах заметно, что о музыке Брех рассуждает преимущественно в философском и этическом ключе. Его привлекает не столько теория музыки, сколько представление о некоей «абсолютной структуре», которая проявляется в музыкальном произведении. «Чистая» музыка у Броха — это чистая структура, чувственно воспринимаемая формула универсальности, своеобразное воплощение логоса, идеи бога. Так, Брех считает музыку воплощением «всеобщего... сверхъязыкового... сверхрационального познания» [13, S. 273] и желает, чтобы язык художественной прозы, подвергнувшись «музыкальному растворению» [9, S. 219], тоже стал таким «познанием».

Тенденцию к «музыкальному растворению языка» Брех наблюдал у ряда литературных современников (Г. Манна, Дж. Джойса). Брех считал, что у Джойса «роман становится... звуковым пространством» [10, S. 312]⁴. В творчестве Джойса Брех особо выделяет текст «Анна Ливия Плюрабель» (1930, впоследствии одна из глав романа «Поминок по Финнегану», 1939), в котором «действительность через эхо и встречное эхо... трансформируется в первобытное бормотание-сон» [10, S. 287] и семантический смысл подпадает под «господство чистого звучания, полного мистического смысла» [8, S. 72]. С другой стороны, такое поглощение смысла звучанием кажется Броху чересчур радикальным шагом, так как в этом случае художественный текст лишается социального значения. В «Анне Ливии Плюрабель» разговор двух прачек, стирающих белье по разным сторонам реки, превращается в «затихающее бормотание потока, непонятное никому... музыка воды, пойманная в человеческом звуке, который едва ли все еще продолжает быть словом» [8, S. 79].

Таким образом, по Броху, «музыкализация» языка у Джойса заканчивается звукоподражанием. Сам Брех желает уподобить слово музыке в ином смысле. Ключевой характеристикой здесь является понятие целостности, единства. Говоря об «Улиссе», Брех с восторгом отмечает, что в этом романе «объект описания будто поглощается языком, а язык описания — объектом до полного растворения, которое все же продолжает быть их единством... в котором оба естественно прорастают друг из друга, подчиняясь в своем единстве архитектонике художественного произведения» [8, S. 78]. Наиболее последовательно принцип целостности и единства в «Улиссе» реализован, как считает Брех, в главе «Пенелопа», где, по его словам, в единственном гигантском предложении представлено в форме потока сознания одно мгновение жизни Молли

⁴ О роли музыки в творчестве Джойса, а также о «музыкальности» языка «Улисса» (1922) и «Поминок по Финнегану» (1939) см.: [5; 6].



Блум [1, S. 485, 486]⁵. Видимо, из этих наблюдений Брех выводит фундаментальный синтаксический принцип для своего романа о Вергилии: «одна мысль, одно мгновение, одно предложение» [1, S. 476].

Одновременно Брех полемизирует с Джойсом, утверждая: «...если уж внутренний монолог, то нельзя забывать, что существует некое "я", от лица которого этот монолог ведется» [14, S. 359]. Для своего романа Брех изобретает форму «внутреннего монолога от третьего лица» или «лирического комментария» [1, S. 475], которую условно можно определить как поток «очужденного» сознания: события в романе предстают преломленными через сознание Вергилия, но сам Вергилий при этом словно смотрит на себя со стороны, словно комментирует собственные мысли и поэтому говорит о себе в третьем лице.

Так, в «Смерти Вергилия» внимание сфокусировано на главном герое, на его сознании, его индивидуальном «голосе». Внутренняя речь Вергилия неразрывно связана с его личностью, наполнена воспоминаниями, видениями и впечатлениями. Одновременно его сознание регистрирует и преобразует «голоса» извне — звуки природы, уличный шум. Однако Брех внимательно следит за тем, чтобы речь героя оставалась речью и не превращалась в звукоподражание. Поэтому внешний шум не поглощает и не превращает внутренний голос поэта в «непонятное никому» «бормотание». Наоборот, в этом гуле «с улицы», преобразованном сознанием Вергилия, проступает некая всеобщая сверхъязыковая структура, а сам этот гул сливается с «музыкой» внутреннего голоса поэта.

В романе постепенно разворачивается пестрое многоголосье, переданное сквозь призму сознания героя: вопли и стоны в толпе, ругательства, хохот, плач, переключки стражи, зов, песня, поэтическая декламация и шепот. В поток сознания Вергилия вплетены голоса воспоминаний, цитаты из античных текстов, речь фантомов, рожденных сознанием умирающего. Комплексный синтаксис передает сложность этого плетения. Многоголосье представлено синэстетическим звукообразом «чащи голосов», «леса голосов»⁶, в которых Вергилий пытается найти себя. Степень интимности голосов нарастает: вместо воплей с улицы приходит и становится все более различимым голос, идущий из глубины «я», своего рода сверхголос, голос ангела-вестника, в котором Вергилий словно растворяется: «...он заговорил, и голос его шел из груди, что не была уже грудью, шел из уст, что не были уже устами... и речь не была уже речью» [2, с. 368].

В последней главе все мировое пространство в восприятии затухающего сознания Вергилия превращается в «бормотание», но не в то лишенное смысла бормотание воды, какое находил Брех у Джойса. Брех подчеркивает родство «бормотания» и речи: «Что-то там еще бормотало? Неужели всё еще Плотий (один из друзей Вергилия. — О. Б.) с его добродушным ворчанием — таким надежным, таким живи-

⁵ Брех ошибается: глава состоит из восьми предложений и занимает во времени романа несколько часов.

⁶ «Dickicht von Einzelstimmen», «Stimmengestrüpp», «Stimmenwald» [1, S. 84].



тельным и добрым? ...О, пусть длится... это бормотание... такое успокаивающее, немолчный родник из бездонных глубин души и мира... И оно длилось, немолчное бормотанье, беспрестанный, мягко накатывавшийся и откатывавшийся рокот, волна за волной... оно устремлялось дальше, вливалось... в журчание фонтанов, сливалось с ними в единый... колыбельный поток, само став потоком, само став покоем, тихо ластясь к бортам и днищу ладьи, тихо пенясь и ускользя» [2, с. 531]. Так умирающий Вергилий, подхваченный «бормотанием» мирового «голоса», возвращается к истоку первого слова, сотворившего мир.

Метафора голоса, хора и «чащи голосов» дополняется в романе темой «слуха» и «вслушивания». Брех словно прописывает в текст определенную стратегию чтения романа — чтения-декламации и одновременного «вслушивания» читателя в текст. Ср.: «...дать читателю пережить... мой материал познания... Читателя следует привести к тому, чтобы он сам прошел точно тот же процесс, что и я» [14, S. 453].

Чтобы обострить «слух» читателя, Брех встраивает в роман своего рода «шумовые картины»⁷, где детально описаны звуки и шумы, которые слышит прикованный к носилкам Вергилий. Эти «акустические» эскизы зачастую содержат весьма «немузыкальные» шумы. В целом такие пассажи напоминают словесное описание атонального концерта, в котором даже можно различить партии отдельных «инструментов» — источников шумов: «...угасало буйное уличное ярение, и пестрый, неясный гам... распадался на внятное ржание, мяуканье, кваканье, расплетался и клубок звуков, сопровождавших праздник, разделяясь на партии позвонче и поглуше, затем, подобно генерал-басу, послышался дружный топот уходящих военных отрядов» [2, с. 291].

«Шумовые картины» Броха, а также обращение к метафорам голоса и хора позволяют анализировать роман «Смерть Вергилия» в контексте музыкального эксперимента начала XX в. В это время на первый план выходит принцип атональности, существенно развивается и расширяется вокальная техника. Ярким событием музыкальной жизни 1910—1920-х гг. становятся концертные произведения-оратории Шёнберга и его знаменитая монодрама «Ожидание» (1909). Благодаря сильнейшему эмоциональному эффекту атональная музыка стала важным элементом новых оперных постановок, где действие все больше превращается во внутреннее действие — внутреннее переживание персонажа. Вместо визуального ряда зритель получал некую «абстракцию, идею развития событий» [18, S. 144]. Так, в монодраме Шёнберга сюжет можно уловить лишь интуитивно: героиня, женщина без имени, пробирается через ночную чащу, которая на самом деле является проекцией ее внутреннего мира. В музыкальной интерпретации Шёнберга эта чаща внутреннего мира дана как дисгармоничное многоголосие инструментов.

Эмоциональное состояние героини «Ожидания» передавалось и особой манерой вокального исполнения. Композиторы «новой музыки» — Шёнберг, А. Берг, А. Веберн — заново открыли жанры оратории и кантаты и разработали для своих музыкально-сценических произве-

⁷ Букв. «Lärmbild» [1, S. 83].



дений широкую палитру речитативных модуляций: шепот, смех, икание, всхлипывание, крик, визг, сопение и т. д., что в некоторой мере сопоставимо с речевыми модуляциями «голосов» в романе Броха. Кроме того, Шёнберг в музыкально-вокальном цикле «Лунный Пьеро» (1912), работая с речитативом, стремился преодолеть «разделение речи и песнопения» [16, S. 25–26]. Похожее стремление – передать на письме напевность речи – можно заметить и у Броха. Речевой поток сознания умирающего Вергилия организован «в форме бесконечных предложений-литаний» [14, S. 453], обладает гипнотическим ритмом, наполнен широким спектром шумов и голосов, производимых человеком. В сущности, музыка и шум в романе являются лишь фоном для голосов. В этом смысле роман скорее приближается не к симфонии, но к оратории, в какой-то мере отражая тенденцию, наблюдавшуюся в области музыкального искусства.

Важно, что оратория – это произведение с ярко выраженной религиозной коннотацией. В этом смысле примечательно, что в комментариях к «Смерти Вергилия» Брех называет роман «лирической исповедью» [1, S. 470]. Эпитет «лирический» характеризует особую форму организации потока сознания Вергилия: с помощью действующего во всем романе единого «синтаксического» принципа («одна мысль, одно мгновение, одно предложение» [1, S. 476]) язык романа приобретает определенный ритмический рисунок, становится напевным, медитативным. С другой стороны, благодаря «исповедальному» тону поэтизированной и потому несколько торжественная речь Вергилия «очеловечивается», становится интимнее, ближе к читателю, то есть эстетический принцип сближается с принципом этическим.

Конфликт между этими двумя принципами стал источником пространственных рефлексий Броха, сопровождавших работу над «Смертью Вергилия». Брех подчеркивает «социальный» аспект «Смерти Вергилия» и затрагивает в романе актуальные проблемы своего времени: превращение толпы в массу; культ вождя; притеснение свободы творческой мысли; противостояние поэта и тирана; пассивность искусства и поиски нового этического вектора⁸. Комментируя работу над «Смертью Вергилия», Брех говорит о «самоуничижении», «самоустранении» автора как субъекта [14, S. 451]. Работа над романом проходит под знаком отказа от «субъективности», но для Броха важно, чтобы с этим отказом не потерялась и «человечность», чтобы речь не превратилась в бессмысленное звукоподражание. Полемизируя с Джойсом и отыскивая свой путь в рамках музыкальной аналогии, Брех уподобляет свой роман хоралу-литании. При этом речь Вергилия приобретает некоторую пафосность, но все же язык романа остается человеческим языком.

Показателен выбор формы повествования в «Смерти Вергилия». «Голос» рассказчика словно исходит из точки вне системы координат

⁸ Социально-политические контексты, отраженные в «Смерти Вергилия», рассматривает П. Эйден-Оффе [19]. Отдельные темы детально освещены в статьях В. Мюллера-Функа [22] (феномен массы), Г. Шиавони [23] (поэт и тиран), Ю. Хейцмана [20] (духовный кризис, бессилие искусства).



романного космоса, но эта точка оказывается не вовне, а глубоко внутри персонажа-рассказчика. Такого уровня «дематериализации» и одновременно интимности голоса рассказчика удалось достичь за счет «музыкальной» стратегии, избранной Брохом: автор словно подчиняет себя и свой текст некоей универсальной логике, универсальному языку творения, который Брех особенно явственно различает в музыке. Таким образом, условно «музыкальный» принцип организации «Смерти Вергилия» позволил, с одной стороны, ослабить роль повествователя как доминанты. С другой стороны, ограничив действие данного принципа лишь сферой синтаксиса и морфологии, Брех связал эту «музыкализованную» языковую форму с вопросами и проблемами, затрагивающими читателя, то есть соединил в речи повествователя интимный, «исповедальный» тон и некую объективную «всеобязательность», организующую поток этой речи.

Список литературы

1. Broch H. Der Tod des Vergil. Roman und Kommentare (1939–1946). Frankfurt a/M, 1976.
2. Брех Г. Смерть Вергилия / пер. Ю. Архипова, А. Карельского // Брех Г. Избранное: Невиновные; Смерть Вергилия. М., 1990. С. 237–559.
3. Брех Г. 1918 – Хугюнау, или Деловитость // Брех Г. Лунатики. Роман-трилогия : в 2 т. / пер. Н. Кушнера. СПб., 1996. Т. 2.
4. Махов А.Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
5. Хоружий С.С. Комментарий // Джойс Дж. Улисс. СПб., 2007. С. 779–984.
6. Хрущёва Н.А. Поминки по фуге: музыкальные стратегии Джеймса Джойса // Opera musicologica. 2012. №1 (11). С. 47–61.
7. Brinkmann R. Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch // DVjs. 1957. Vol. 31. S. 169–197.
8. Broch H. Joyce und die Gegenwart (1936) // Broch H. Kommentierte Werkausg. Bd. 9 : Literarische Schriften. Kritik. T. 1. Frankfurt a/M, 1976. S. 63–94.
9. Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit (1947–1948) // Ibid. S. 111–284.
10. Broch H. Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften (1950) // Ibid. S. 285–334.
11. Broch H. Theologie, Positivismus und Dichtung (ca. 1934) // Broch H. Kommentierte Werkausg. Bd. 10 : Philosophische Schriften. Kritik. T. 1. Frankfurt a/M, 1977. S. 191–239.
12. Broch H. Logik einer Zerfallenen Welt (1931) // Ibid. T. 2. S. 156–172.
13. Broch H. Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik (1934) // Ibid. S. 234–245.
14. Broch H. Briefe: 1938–1945 // Broch H. Kommentierte Werkausg. Bd. 13 : Briefe. T. 2. Frankfurt a/M, 1981.
15. Broch H., Vietta E. «Sich an den Tod heranpürschen...»: Briefwechsel 1933–1951. Göttingen, 2012.
16. Caduff C. Die Künste im Gespräch: zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film. München, 2007.
17. Charriere M. Harmonie und Kontrapunkt als Strukturprinzip im «Tod des Vergil» // Hermann Broch und seine Zeit: Broch-Symposium in Nice 1979. Bern, 1980. S. 169–183.
18. «Chronique scandaleuse» : Kritiken zu Arnold Schönbergs Werken / hrsg. von R. Schmitt Scheubel. Berlin, 2010.



19. *Eiden-Offe P.* Das Reich der Demokratie. Hermann Brochs «Der Tod des Vergil». München, 2011.

20. *Heizmann J.* Der Tod des Vergil. Poetologische Metafiktion // Hermann-Broch-Handbuch. Berlin ; Boston, 2016. S. 179–186.

21. *Käuser A.* Schreiben über Musik. Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie. München, 1999.

22. *Müller-Funk W.* Die Angst (vor) der Masse bei Broch und Canetti // Elias Canetti und Hermann Broch. St. Ingbert, 2009. S. 179–200.

23. *Schiavoni G.* «Stille empfing den Geheiligten...»: das dichterische Werk als Instrument des Staates? Über den Gegensatz zwischen Augustus und Vergil // Hermann Brochs Vergil-Roman: Literarischer Intertext und kulturelle Konstellation. Bd. 86. Tübingen, 2016. S. 189–211.

Об авторе

Олеся Васильевна Бессмелъцева – асп., Санкт-Петербургский государственный университет, Россия.

E-mail: lesyabessmeltseva.tjumen@gmail.com

The author

Olesia Bessmeltseva, PhD student, Saint Petersburg State University, Russia.

E-mail: lesyabessmeltseva.tjumen@gmail.com