

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

**ИСТОРИЯ
АВСТРИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

В двух томах

Том второй

1945–2000

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2010

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект 09-04-16122д

Выражаем благодарность
«Австрийскому обществу литературы»,
оказавшему поддержку в подготовке настоящего проекта

Редакционная коллегия:
Седельник В.Д. (ответственный редактор),
Белобратов А.В., Гуревич Р.В., Зачевский Е.А., Земсков В.Б.,
Плахина А.В. (ученый секретарь тома), Цветков Ю.А.

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор Чавчанидзе Дж.Л.
Кандидат филологических наук, доцент Бакши Н.А.

История австрийской литературы XX века. Том II. 1945
2000 — М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2010 — 576 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Послевоенный синдром: литература в поисках австрийской идентичности (<i>А. В. Плахина, В. Д. Седельник</i>)	3
Глава 1. Австрийская проза 1950–1970-х гг. (<i>А. В. Ерохин</i>)	18
Глава 2. Хаймито фон Додерер (<i>Ю. И. Архипов</i>).....	46
Глава 3. Жорж Зайко (<i>А. А. Панов</i>)	66
Глава 4. Альберт Парис Гютерсло (<i>Р. В. Гуревич</i>)	96
Глава 5. Элиас Канетти (<i>Н. С. Павлова</i>)	123
Глава 6. Ильза Айхингер (<i>Р. В. Гуревич</i>).....	152
Глава 7. Герберт Айзенрайх (<i>Е. А. Зачевский</i>)	185
Глава 8. Австрийская поэзия после 1945 года (<i>А. А. Гугнин</i>)	196
Глава 9. Пауль Целан (<i>В. Н. Никифоров</i>).....	215
Глава 10. Ингеборг Бахман (<i>А. В. Ерохин</i>).....	235
Глава 11. Послевоенная драма (<i>А. А. Стрельникова</i>)	256
Глава 12. Томас Бернхард (<i>В. Н. Никифоров, Н. С. Павлова</i>)	284
Глава 13. Петер Хандке (<i>Е. А. Леонова</i>)	310
Глава 14. История авангарда: от «Венской группы» до постмодернизма (<i>В. Н. Никифоров</i>)	358

ГЛАВА 10

ИНГЕБОРГ БАХМАН

Значительную часть своей недолгой жизни Ингеборг Бахман (Ingeborg Bachmann, 1926–1973) провела за пределами Австрии. С 1953 г. до самой смерти она скитается по Европе, отдавая при этом явное предпочтение Италии. Италия, а точнее ее столица Рим, фактически стала для нее вторым домом. В Риме она умерет в 1973 г., став жертвой пожара в собственной квартире. На родине Ингеборг Бахман бывала нечасто. И родина поначалу не баловала ее литературными премиями. Гораздо щедрее на этот счет была Германия. Именно в Германии к Бахман пришла первая литературная слава. Это случилось в 1953 г. в Майнце, когда Бахман получила премию знаменитой «Группы 47»¹. В том же году в свет выходит сборник стихотворений «Отсроченное время» («Die gestundete Zeit»), с которого, по сути, начинается ее успешная литературная карьера.

До переломного в ее судьбе 1953 г. Ингеборг Бахман, родившаяся в Клагенфурте, делила свои интеллектуальные привязанности между философией и литературой, преимущественно поэзией. В 1950 году она успешно защитила диссертацию по философии, посвященную критическому анализу философии Мартина Хайдеггера. Критика хайдеггеровского экзистенциализма осуществляется Бахман с позиций венского позитивизма, и в первую очередь философии языка Людвига Витгенштейна, философа, сыгравшего, наряду с Робертом Музилом, важнейшую роль в духовном становлении писательницы². Параллельно с занятиями философией Бахман пишет стихи и новеллы в духе «магического реализма» Германа Казака с его «Городом за рекой». За ранними прозаическими вещами Бахман («Паром», «На небесах и на земле», «Улыбка сфинкса», «Караван и Воскресение», «Комендант»), написанными до 1950 г., кроме того, стоит Франц Кафка, заново открытый немецкими и австрийскими интеллектуалами «эпохи развалин».

Первые прозаические опыты Бахман, безусловно, меркнут перед ее лирикой. Уникальность ее литературного дара впервые проявилась именно в поэзии. Многие исследователи до сих пор считают Бахман выдающимся лирическим поэтом, отказывая ей

в эпическом даровании. Первые ее стихи датируются 1948 годом и с самого начала отмечены особой, неповторимой интонацией, сохраненной и обогащенной в последующие годы. Это очень сложная интонация. В ее основе — музыкальность вкупе с рано проявившейся страстью рассказывать истории: «Глубоко, в основе, я всегда желаю / рассказать все без остатка, / подобрать в аккордах / все, что звучит вокруг меня»³. Музыкальность и образность ранней лирики Бахман можно было бы назвать романтическими, если бы не нотки языкового скепсиса, звучащие в самых первых ее стихотворениях: «Слова нет! Есть ли имя — не знаю — / для меня хоть в одном языке?»⁴; «Мы поем, с мелодией в груди. / Оттуда ей еще не удавалось ускользнуть» (1, 11); «И все же то, что мы говорим и не понимаем себя / и рук другого никак достичь не можем, / так много губит: мы не выстоим. / Уже саму попытку губят чужие знаки» (1, 12).

Ранняя лирика Бахман пронизана движением, оно захватывает и само авторское «я», непрочное, текучее, расплывчатое, не выливающееся в определенную, цельную форму, постоянно меняющее очертания (один из ярких примеров — уже цитировавшееся стихотворение «Как мое имя?»). В этом нечетком мире полусна простейшие, изначальные слова — хлеб, дом, рука, небо, ветер — тронуты, как тлением, печатью отчуждения. Лирическое «я» может быть одиноким, отрешенным, холодным: «Я — как снег, что свисает с ветвей / в долину весны, / как холодный родник, я струюсь на ветру...» — «За стеной» (1, 15). Оно может быть охвачено страхом перед вещами, перед внешним бытием, более того — страхом пробуждения от сна, страхом освобождения от гнетущей тяжести реального мира. И все-таки пробуждение приближается, оно мучительно и ужасно, подобно «ночному стуку копыт», подобно мертвому жениху (стихотворение «Ночью, за стуком копыт») — простым предметам возвращается их ценность, но возвращение это катастрофично — вещи ночным кошмаром врываются в сознание, разбивая стены и перегородки, возвещая о смерти. Острота и четкость зрения возвращается — но под угрозой гибели.

В начале пятидесятых годов Бахман как поэт развивается очень бурно, обогащая свой стих интонационно и тематически, не боясь черпать из самых разных источников — из Библии, народной поэзии, раннего Брехта (стихотворения «Отчуждение», «Пьяный вечер», «Гавани открылись» и др.), австрийской и европейской поэзии. Среди своих учителей Бахман называла самых разных, порой непримиримо противостоящих друг другу поэтов — Жида, Валери, Элиота, Элюара, Йейтса (4, 302). Очень многим, наряду с немцами Брехтом и Бенном, Бахман также обязана австрийцам — Гофмансталю, Рильке, Траклю и

Целану⁵. Целан, близкий друг Бахман, получивший вместе с ней в 1953 г. премию «Группы 47», помог ей осмыслить и выразить трагизм поэтического призвания в сокрушенной поражением Германии после 1945 года.

С Паулем Целаном Бахман роднит, безусловно, многое: и страсти к генитивным метафорам, и особая, интимная, сдержанно-элегическая и одновременно скорбно-торжественная тональность. Как и Целан, Бахман обращается к формам религиозной, литургической лирики, прежде всего к псалму, гимну и хоралу. Скорбь по скрывшемуся во тьме истории Богу, по уходящей, рушащейся вертикали веры и культуры отчетливо слышна в сборнике «Отсроченное время» («Die gestundete Zeit», 1953). Вот стихотворение «Ночной полет» (перевод Г. Ратгауза): «Эти сны нам приснились на кладбищах и на кострах, / Под кровлею мира, чьи стены / Разрушены ветром, и вот зарядили дожди...»⁶ Из стихотворения «Окрестности Вены» (перевод А. Исаевой): «Ветер срывает гирлянды барокко, / ангелочек падает вниз на ступени, / рушатся стены, едва лишь забрезжит рассвет, / со шкафов осыпаются маски с венками»⁷. Там же: «Башни равнины нас прославляют за то, / что не волей своей мы явились и, по уступам / отчаянья падая глубже и глубже, / пристальным слухом внимали паденью»⁸.

В мире, утратившем право на веру, поэт подбирает последние осколки разбившихся образов и символов. Краски и звуки бледнеют и гаснут, как в «Окрестностях Вены»: «Мария-ам-Гештаде, / храм твой пуст, камень нем, / спасенных нет, погибших не счесть. / Лампадное масло шипит, мы все / его пригубили — где же / твой вечный свет?»⁹ Современный город начинает превращаться в «пустыню реального» без цвета и запаха: «боль смягчают теперь препараты, в аллеях / расцветают каштаны, но ароматом свечей / не напоен уже воздух...» На помощь призываются «духи взыгравшей реки»: они должны вдохнуть новое «пьянящее чувство» в угасающую жизнь, распахнуть город на встречу азиатским просторам, находящимся «на том берегу». В подлиннике «Окрестностей Вены» это «дыхание Азии» выражено еще интенсивнее, чем в переводе А. Исаевой: «духи равнины» должны «открыть степи» («... und öffnet die Steppen!»).

В «Отсроченном времени» Бахман сближает две темы — вины и изгнания. Она смотрит на свою родину, на свой дом, на Германию и Австрию глазами жертвы мировой войны — изгнанника, узника концлагеря (стихотворение «Соль и хлеб»). Позднее, во втором сборнике стихов «Призыв к Большой Медведице» («Aufzrufung des Grossen Bären», 1956), эта тема будет продолжена в стихотворении «Песни на дорогах бегства»: «Я тут лежу одна, / в ранах, затертая льдом. / Снег еще мне глаза /

не завязал бинтом» (перевод А. Исаевой); «Я без надежды, ибо мне не спастись, / даже если рыбы загородят меня, плавники ошетилив, / мне воздвигнут стену из пара / вечно теплые волны, / даже если валы, / отбегая, откроют путь к отступленью / для тех, кто спасается бегством» (перевод А. Исаевой). В упомянутом стихотворении «Соль и хлеб» звучит подзабытый в немецкой литературе со времен Гете мотив «рассеяния» немцев по миру, который будет подхвачен в стихотворении «Изгнание» (не вошло ни в один из сборников стихов Бахман, в собрании сочинений приводится в числе стихотворений 1957–1961 годов).

Начиная с «Отсроченного времени» в лирику Бахман входит важный мотив тоски по утраченной вещности. «Отсроченное время» открывается программным стихотворением «Отплытие». Вначале перед нами — частый у Бахман образ корабля, отплывающего от берега. Символ земной тверди весьма существен: он знаменует собой антитезу пребывающему в движении авторскому «я». Берег противостоит кораблю, он возникает в начале и в конце стихотворения одновременно как точка отсчета и цель. Берег с его подчеркнутой вещественностью утяжеляет время, замедляет его, населяет предметами — плодами человеческого труда. Более осязаемым, определенным становится и сам корабль. Некоторая боязнь предметности, присущая первым стихотворениям Бахман, уступает место любовному и грустному перечислению вещей. В стихотворениях «Прощание с Англией», «Падай, сердце» «я» поэта словно бы прощается с чувственной, зримой и слышимой красотой мира, стараясь напоследок удержать в памяти очертания деревьев, земли, облаков.

Некоторые мотивы «Отсроченного времени» заставляют вспомнить Гельдерлина, в особенности его «Середину жизни». Жажда полноты, избыточности жизни проявляется у Бахман, как и у Гельдерлина, порой парадоксальным образом, на фоне цветущего изобилия природы, недоступного страдающему поэту, сознательно удалившемуся в изгнание и тоскующему по дому. Дом — берег — предельно близок и в то же время непостижимо далек. Дорога домой ведет через мост (еще один центральный символ в поэтике Бахман), но мост этот непрочен, недостроен, «развоплощен», поскольку непрочна создающее его лирическое «я».

Утопия жизненной полноты сталкивается с безотрадностью настоящего. Осенний холод и ветер, дым, потухшие глаза, высохший источник, бесплодный посев — это и есть «сегодня», есть тот ландшафт утраченных иллюзий и сорванных масок, посреди которого неожиданно зарождается надежда на диалог с высшей реальностью, с Богом. Бахман с трудом дается это обращение к Богу, ее вера часто сменяется упреками и отрицанием. Конечный итог этой своеобразной тяжбы — «Монолог

князя Мышкина», в котором умолкающее слово ближе всего подводит к неизъяснимому¹⁰. «Монолог князя Мышкина» — самая последовательная попытка Бахман обратиться непосредственно к Богу. Но и здесь эта попытка диалога оказывается возможной только через маску литературного героя. Да и завершается она весьма двусмысленно — безумием протагониста. Некоторые особенности «Монлога князя Мышкина» (эротический мотив; отсылки не только к Достоевскому, но и к музыке Шенберга с его «Лунным Пьеро»; персонажи — проекции лирического «я» главного героя) предвосхищают интонации романа «Малина» — итогового произведения Ингеборг Бахман.

В своем следующем — и последнем — поэтическом сборнике «Призыв к Большой Медведице» (1956) Бахман продолжает развивать образы и интонации «Отсроченного времени». Вновь перед нами — мир как бесплодная, высохшая пустыня, по которой странствует одинокое, неприкаянное авторское «я». Вернуться назад, в «Египет», в сказочную страну языковой утопии уже невозможно. Языковой кризис, ставший предметом поэтических размышлений Бахман в «Призыве к Большой Медведице», облекается в формы фольклорно-мифологические. Бахман играет «внутренними формами» слов, сближая за счет акустических экспериментов со словом, аллитераций и ассонансов далекие вещи и понятия, обращается к магическим заклинаниям, увлеченно следит за метаморфозами, «оборотничеством» поэтического языка. В стихотворении «Призыв к Большой Медведице» это акустический образ, построенный на чередовании звуков «a» и «au» в словах *Nacht, Augen, Krallen, Flanken, schnaub, Tanne, Tatze, Zapfe*. В стихотворении «Возвращение домой» («*Heimweg*») это ассонанс «*Rausch — Trauer*», в «*Curriculum Vitae*» — аллитерация «*Jasmin — Jauche*» («*Über Jauche, über Jasmin ging's...*» — «Жасмин... / Навозная жижа...» — перевод И. Грицковой). Интонации народной песни и сказки, обыгрываемые Бахман, подчеркивают ирреальность утопии языка как дома, дающего кров поэту, и в то же время усиливают боль вынужденного расставания с наивной верой в мощь и магию родной речи.

Такой скепсис, конечно, не есть нечто новое в истории именно австрийской литературной традиции. Повышенные требования к родному немецкому языку не раз приводили австрийских писателей и поэтов на грань немoty, более того — к решительному отказу от литературного творчества. Достаточно вспомнить Гуго фон Гофманстала с его «Письмом лорда Чандоса», завещание Франца Кафки или отчаянные попытки Германа Броха уйти от своего писательского призвания. Решение, принятое Ингеборг Бахман, также было по-своему радикальным. После выхода в свет «Призыва к Большой Медведице» она, несмотря

на несомненный успех сборника, фактически перестает издавать, а затем и писать новые стихи и переходит к прозе. Этот поворот оказался неожиданным для многих критиков и читателей таланта Бахман, видевших в ней прежде всего автора, в чьих стихах, как и в стихах Пауля Целана, изувеченному нацистами немецкому языку было возвращено право выражать первичные, изначальные человеческие чувства.

Как раз этого — устойчивости, однозначности своего образа у читающей публики — и боялась Бахман. В «Призыве к Большой Медведице» и в более поздних ее стихах ощутим некий страх перед завершенностью и целостностью. Стихия Бахман как лирического поэта — неготовность, текучесть и зыбкость. Поэтому-то она и не доверяет до конца словам — из-за их склонности к отвердению. А доверие ей необходимо, как воздух. Она вновь и вновь проверяет поэтический язык на предмет его соответствия внутреннему миру автора и отображаемой им реальности («Слова мои», «Богемия у моря»).

Для поздней лирики Бахман характерны мотивы усталости от слов, изношенности поэтического языка и неспособности к вербальному общению, а также «раненого», «больного» зрения. Культура глаза, столь высоко чтимая классиком Гете, оборачивается для Бахман мукой, поскольку ее «я» уже не защищено готовым словом от красот и ужасов мира: «И пусть / Мне глаза беззащитные ранит античный обломок, / Уцелевший осколок какого-то древнего сна» («Осенние маневры», перевод Г. Ратгауза)¹¹. Избыточность образов и красок, назойливость мировых стихий, требующих полного слияния с ними, заставляет Бахман укрываться в косвенной речи, в уклончивости авторских масок. Ее стихи — своеобразные уклончивые признания, в которых сильна тяга к прорыву, к обретению подлинной реальности. Метафора плода, кожа которого лопается от избыточных соков, — один из характерных образов ее лирики («Скажи, любовь!», «Под виноградной лозой», «Песни на дорогах бегства»).

Может быть, таким прорывом к новой реальности, к новому чувству мира и явился окончательный переход Бахман к прозе. Он готовился давно, в прозаических опытах и набросках, в радиопьесах. В стихотворении «Никаких изысков» (1963) Бахман подводит итог своим занятиям лирической поэзией. Итог этот для нее лично неутешителен. Лирика, как считает Бахман, в своей сущности так или иначе тяготеет к завершенности, самодовлеющей замкнутости. Такая замкнутость оборачивается «деликатесами», формальными излишествами или, как сказал бы Брехт, «кулинарией».

Прощаясь с поэзией, Бахман в очередной раз отправляется на поиски нового языка — более строгого, простого, аналитиче-

ского, языка «голода, позора, слез и тьмы». Это и есть язык прозы, опять-таки в «австрийском» ее понимании, поскольку проза в австрийской литературной традиции XX века чаще всего занимается описанием несчастья и страдания человеческой личности, развенчанием разного рода утопий, от самых бесхитростных до самых утонченных, обещающих человеку окончательное спасение и утешение.

Итак, Бахман меняет амплуа. Ее более не устраивает предельная открытость поэта по отношению к миру как к единому целому, и от лирического максимализма и цельности она переходит к анализу различных «точек зрения», окрашенных, прежде всего, социально. Иными словами, исповедальная, лирическая стихия превращается в прозе Бахман в социальный «дискурс», в саморазоблачительный, самокритический монолог замкнутого на себе сознания. Таким предстанет сборник рассказов «Тридцатый год» (1961), где подобному «ostranению» подвергнется, прежде всего, мужское сознание.

Но перед тем, как обратиться к прозе Бахман, остановимся на ее опытах в других литературных жанрах, прежде всего на радиопьесах и либретто. Либретто Бахман — скорее, работы на заказ, результат сотрудничества с известным немецким композитором Хансом Вернером Хенце. Ей принадлежат либретто опер Хенце «Принц Гомбургский» («Der Prinz von Homburg», по Клейсту, создано в 1958 г., премьера состоялась 22 мая 1960 г. в Гамбурге) и «Молодой лорд» («Der junge Lord», по Вильгельму Гауфу, написано в 1964 г., премьера — 7 апреля 1965 г. в Берлине).

Своеобразным этапом на пути от лирики к прозе можно считать опыты Бахман в жанре радиопьесы. В силу своих технических особенностей радиопьеса приближается к пьесе-притче с ее условным языком и сюжетом; в то же время радиотеатр — это камерный, лирический театр, имеющий своим материалом и инструментом, прежде всего, человеческий голос, его мелодию и звучание. В своих трех радиопьесах — «Лавка сновидений» (1952), «Цикады» («Die Zikaden», 1954), «Добрый бог Манхэттена» («Der gute Gott von Manhattan», 1957) — Бахман удачно соединила оба принципа, поставив в центр всех трех произведений тему современного «маленького человека», его иллюзий и разочарований.

В «Лавке сновидений» герой — конторский служащий Лауренц, влюбленный в Анну, сотрудницу того же бюро, — попадает в лавку, торгующую сновидениями; за возможность прожить эти сны продавец требует необычную плату — месяц жизни Лауренца; последний, узнав о такой цене, отказывается от сделки. Его ждет наказание: он опаздывает на работу и ему предстоит, судя по всему, неприятный разговор с шефом, а затем, возможно, и увольнение. Три сна, которые удастся увидеть Лауренцу в

волшебной лавке, демонстрируют нам стандартный набор желаний «маленького человека»: власть, насилие, бегство от действительности и в конечном итоге — саморазрушение. В этой связи твердый отказ Лауренца от сделки можно рассматривать как его победу над самим собой, как индивидуальное решение в пользу собственной жизни, какой бы убогой она ни казалась.

Герои радиопьесы «Цикады» — миссис и мистер Браун, Сальваторе, принц Али, Жаннетта, Робинзон — избрали местом своего добровольного изгнания некий сказочный остров на одном из южных морей. Каждый из этого «сообщества невидимок» на свой лад одержим прошлым, своей прежней жизнью, в которой они когда-то наслаждались успехом, богатством и властью. Они раскрывают душу перед мальчиком Антонио, рассказывают ему о своем прошлом, об иллюзиях вечной молодости, любви и красоты, которыми живут до сих пор. Но обрести вечное «сейчас» невозможно. Антонио, напоминающий своим обликом Гермеса Психопомпа, проводника в царство мертвых, внимательно выслушивает ламентации своих собеседников и развенчивает их мечты однозначным и твердым «нет». Не удастся реализовать свою мечту о свободе и бежавшему с соседнего острова Узнику. Попав к Робинзону, одному из «блаженных», живущих иллюзиями, он понимает, что судьба Робинзона во многом аналогична его собственной: оба они — пленники несбыточных надежд и изнуряющих душу воспоминаний.

Неумолчный треск цикад — основной символ радиопьесы — есть удачная звуковая метафора человеческого удела в современную эпоху: сон разума, полная изоляция, растворение личности в монотонных, многословных жалобах-просьбах. Хриплые, однообразные голоса цикад — мелодии спящего разума — постепенно погаснут, сольются с равнодушным «шумом бытия», если только цикада вновь не станет человеком. Как у Бахман: «и сухое пение твоей тоски станет плотью»¹². Это возможно только через осознание своей виновности, иными словами — через возвращение к людям, к «другим». И это удастся героям пьесы — Робинзону и Узнику.

Если «Цикады» своей проблематикой и формой в каком-то смысле близки творчеству мужа Бахман Макса Фриша (в этой связи вспоминается роман Фриша «Назову себя Гантенбайн»), то следующая радиопьеса Бахман, «Добрый бог Манхэттена», в своем названии содержит явную переключку с Брехтом, с его «Добрый человек из Сезуана».

Действие «Доброго бога Манхэттена» разыгрывается в Нью-Йорке. Две белочки, Билли и Фрэнки, находятся на службе у доброго бога Манхэттена, бога конвенции и порядка, поставившего себе цель поддерживать в мире равновесие и постоянство

обыденности. С помощью Билли и Фрэнки он буквально терроризирует своих противников, влюбленных, принуждая их к капитуляции перед повседневностью либо — в безнадежных случаях — уничтожая их физически: «Да, им лучше взлететь на воздух, раствориться бесследно, потому что никому и ничему не следовало бы к ним приближаться. Они как редкие элементы, которые находят порой здесь и там, как вещества, вызывающие безумие, излучающие свет и порождающие огонь, разлагающие все на свете и ставящие под вопрос целый мир. Даже память о них заражает те места, с которыми им приходилось соприкоснуться» (1, 322). Жертвой доброго бога становится любовная пара, попытавшаяся реализовать утопию вечной любви, подобную «киному состоянию» Ульриха и Агаты в музилевском «Человеке без свойств». У Бахман героев зовут Ян и Дженифер. Погруженные в экстатическое инобытие любви, Ян и Дженифер поднимаются все выше и выше по этажам отеля «Атлантик», пока, наконец, не происходит катастрофа. Дженифер остается одна — и гибнет. В ее смерти виновен не только «добрый бог» со своими помощниками, но также и Ян, в последний момент не выдержавший испытания «иным состоянием» и покинувший Дженифер. В любом случае, самым бескомпромиссным и в то же время самым хрупким испытателем утопий у Бахман здесь оказывается именно женщина.

Сборник рассказов и повестей «Тридцатый год» («Das dreissigste Jahr»), вышедший в свет в 1961 г., знаменует собой, как уже говорилось, обращение Бахман к аналитической прозе. Сборник открывается повестью «Детство и отрочество в австрийском городе» («Jugend in einer österreichischen Stadt»), рассказывающей о происхождении автора, привязывающей авторское «я» к определенному месту и времени. Но и здесь на первый план выходит излюбленная Бахман стихия движения: ее родной город Клагенфурт разомкнут, открыт для большого мирового пространства как по вертикали, так и по горизонтали. Город пронизан тоской по дальнему, он зовет странствовать и путешествовать; сама топография Клагенфурта в изображении Бахман как бы приглашает к бегству — символическим центром ее «личного» Клагенфурта становятся «пограничные зоны»: канал, гавань и ничейная земля между кладбищем и аэродромом. Город тянется и ввысь, к небу: группа деревьев рядом с городским театром напоминает факел, оброненный ангелом¹³.

Перед нами — лирический портрет города как живого существа; в то же время прошлое жителей этого города описывается Бахман от третьего лица. Коллективным героем ее автобиографической повести являются дети. Бахман разворачивает две параллельные истории воспитания: с одной стороны, это безлич-

ное, ломающее психику детей, построенное на угрозах и зубрежке школьное воспитание; с другой же стороны, каждый ребенок, вступающий в конвенциональный мир взрослых, образует, воспитывает себя сам. Это скорее даже и не воспитание, а естественный рост личности, основанный не на повторении и подражании, а на собственном чувственном опыте, на эмоциональном постижении мира, в котором каждая вещь индивидуальна и неповторима. Так в сознании ребенка, формируясь, сталкиваются два мира, два языка — язык взрослых, построенный на стереотипах, запретах и приказах, и образный, предметный язык детей («Моя рыба. Моя удочка. Моя лиса. Мой капкан. Мой огонь. Ты моя вода. Ты моя волна. Мое заземление. Ты мое ели. А ты мое но») ¹⁴. Так и будут в сознании автора бороться две действительности, порождая своеобразную смесь ностальгии и отчуждения; самым главным в конечном итоге окажется только то, что выводит на простор большого мирового времени. И пусть это будут мелкие детали наподобие звука сирены или сухого хлеба, намазанного мармеладом; важно, что именно они связывают времена и сохраняют в себе тепло надежды, указывая тем самым на подлинную реальность.

Возвращается к простейшим, естественным в своей обыденности вещам и герой рассказа «Тридцатый год». Автомобильная катастрофа, едва не унесшая его в могилу, явилась своего рода благотворным кризисом, излечившим его от предельного радикализма. Утопия в «Тридцатом годе» уже не просто утопия, это психологическая проблема, нарыв, трагедия. Герою рассказа «не хотелось жить, как все, и не хотелось быть каким-то особенным. Ему хотелось идти в ногу со временем и оказать сопротивление своему времени. <...> Он терпел и не хотел терпеть; ненавидел и не питал ненависти; не мог терпеть и не мог ненавидеть» ¹⁵.

Проблемы, мучающие бахмановского героя, можно перечислять и дальше: «Не может быть нового мира без нового языка». Или: «Уничтожение всякой веры, веры всякого рода, чтобы уничтожить основание для всякой борьбы» ¹⁶. Это «австрийские» проблемы, звучавшие уже у Грильпарцера: как сочетать радикализм и консерватизм, как научиться смотреть вперед и в то же время назад, как можно желать нового и одновременно сожалеть о старом? Австриец осознает невозможность такой промежуточной позиции — и все-таки хочет утвердиться в ней, несмотря на ее проблематичность, на страдание, которое она причиняет. Такова, похоже, и ситуация Бахман. Она продолжает разрабатывать проблематику австрийского модернизма, подвергая острой критике в первую очередь язык и мораль, разоблачая их конвенциональный характер. Но выстрадавшая привязанность писательницы к наличности окружающего ее чувственного мира за-

ставляет ее идти наперекор модернизму и искать опоры в своеобразном реализме, который мы бы рискнули назвать ностальгическим реализмом или реализмом утраты. Это любовно-ироническое отношение к чувственной детали присуще многим выдающимся австрийским романистам XX века, среди которых следует назвать Хаймито фон Додерера, Альберта Париса Гютерсло, Фрица фон Герцмановски-Орландо — ироничных хронистов старой Австро-Венгрии, канувшей в Лету без громких слов и героических жестов.

Недоверие к модернистскому максимализму ощутимо и в остальных вещах Бахман, включенных в сборник «Тридцатый год». Персонажи рассказов «Всё», «Вильдермут», «Шаг к Гоморре» экспериментируют с собой и другими — и терпят крах. Бескомпромиссная приверженность истине («Вильдермут»), болезненное чувство вины и ответственности («Среди убийц и безумцев»), непомерные надежды, возлагаемые на собственного сына («Всё»), приводят героев Бахман на грань жизни и смерти. Потрясенные вызванной ими самими болью, они либо гибнут, либо возвращаются назад, в действительность, умудренными и обогащенными новым душевным опытом. Но порой это возвращение напоминает капитуляцию. Обратим при этом внимание на то, что в центре большинства рассказов из «Тридцатого года» находится мужское сознание. Бахман критически анализирует мужскую субъективность, отмечая в ней, прежде всего, два негативных качества — непреклонный, отягченный чувством вины морализм и утопический, экспериментаторский максимализм.

Особняком в сборнике «Тридцатый год» стоит рассказ «Шаг к Гоморре», вместе с лирическим этюдом «Ундина уходит» служащий своего рода мостом к поздним прозаическим вещам Бахман — сборнику рассказов «Синхронно» (1972) и неоконченному роману «Виды смерти» («Todesarten»). Что определяет совместную жизнь людей, любовь или отношения власти и насилия? — этот вопрос, поставленный писательницей в рассказе, заставляет вспомнить о новейших, в первую очередь феминистских, взглядах на природу семьи и пола. Героиня рассказа Шарлотта отваживается начать новую жизнь с девушкой по имени Мара. Они мечтают о свежести и первозданности чувства, но на пути этой утопии вырастают непреодолимые препятствия, берущие начало в психической организации самих женщин. Дело в том, что в Шарлотте пробуждается инстинкт «старшего», «кормильца». Мара, на которую направлен этот мужской инстинкт преобладания и руководства, в конечном итоге подчиняется логике, разделяющей сильных и слабых, старших и младших. Так в очередной раз рушится утопия раскрепощенного естества, не успев просуществовать и нескольких часов. Но Бахман не скрывает

своего сочувствия к «женскому» варианту достижения «иного состояния». Женщина таит в себе множество нереализованных потенций, причем таких, которые заведомо исключают насилие.

О глубинной зависимости женского характера от мира, организованного и контролируемого мужчинами, о попытках преодоления женщинами своей несвободы будет говориться в сборнике «Синхронно» и, в особенности, в романном цикле «Виды смерти».

Сборник рассказов «Синхронно» («Simultan»), появившийся в 1972 г., знаменует новый поворот в творчестве Бахман. Появляются новые герои (точнее — героини) со своими новыми проблемами. В критике уже отмечалось, что рассказы, вошедшие в сборник «Синхронно» («Синхронно»; «Проблемы, проблемы»; «О, эти счастливые глаза»; «Лай»; «Три дороги к озеру»), трезвее и рациональнее, чем рассказы ранние¹⁷. Добавим, что по своему стилю этот сборник ближе к психологическому реализму; искусство психологического портрета здесь тоньше, а героини Бахман уже не ищут последних истин, не экспериментируют над собой и другими — напротив, они безуспешно стараются по-своему включиться в жесткую, порой невыносимую реальность, найти в ней определенное место, сыграть хоть какую-то роль. Интерес Бахман концентрируется теперь не на мужчине как творце и испытателе всевозможных утопий, а на женщине как на жертве социальных условностей. Героини Бахман в сборнике «Синхронно» просты, будничны, но от этого не менее несчастны. Исток их страданий — не в капканах и ловушках языка как средства общения, как это часто было раньше у Бахман, а в полном отсутствии самой возможности общения, в дефиците тепла и взаимопонимания между людьми, в пустоте и одиночестве.

Героини Бахман, как и прежде, взыскуют полноты и цельности жизни. Так, в повести «Три дороги к озеру» Элизабет возвращается именно за этим в свой старый родной Клагенфурт; устав от нервных перегрузок «большого» мира Парижа, Лондона, Вены и других городов, она надеется вернуться к своему прошлому, восстановить былые связи и склеить в своем разорванном сознании отдельные куски времен в одно целое. Помочь ей в этом должен господин Матрей, ее отец, представитель самодостаточного «малого» мира. Символом единства прошлого и настоящего в повести становится озеро, к которому Элизабет тщетно пытается найти дорогу. Элизабет ищет старые пути к озеру и одновременно вспоминает, выстраивая и выпрямляя свою жизнь работой памяти подобно Марселю, герою эпопеи Пруста «В поисках утраченного времени»¹⁸. Но старые дороги уже не ведут к озеру, их вообще больше нет — туда можно добраться только по автостраде. «Большой» мир и здесь предъявляет свои права.

В сборнике «Синхронно» Бахман рисует женские образы на фоне тусклого, холодного постиндустриального городского ландшафта — мира конференц-залов, аэропортов, автомобилей, «фаст-фуда»¹⁹. Через пару десятков лет подобные же блуждания человека по новому европейскому Вавилону в бесцельных поисках родины будут описывать десятки авторов из различных стран Европы, включая немецкоязычных — стоит вспомнить хотя бы Кристиана Крахта с его «Фазерлэндом». Существование в опустошенной современным комфортом и дизайном реальности невыносимо — вот один из ранних уроков Бахман, оказавшийся неожиданно к месту в европейской (и не только) литературе 1990-х годов. Можно сказать, что австрийская писательница одна из первых в европейской прозе сумела переосмыслить тему изгнанничества, традиционно рассматривавшуюся в русле политической, эмигрантской проблематики, и связать ее со столь актуальной сегодня темой «экстерриториальности» человека в постиндустриальной цивилизации.

Наконец, в сборнике «Синхронно» Бахман также меняет свой ракурс рассмотрения истории: от одержимости нацистским прошлым в «Тридцатом годе» она переходит к описанию настоящего сквозь призму «малой истории». Здесь еще раз стоит указать на особую привязанность писательницы к «малому», выраженную в вещах и событиях повседневности. Так и изображает она историю Австрии, Европы — через единичное, личное, приватное. Назовем этот тип историзма австрийским.

Трагическое мироощущение Бахман, несколько приглушенное повествовательным артистизмом сборника «Синхронно», определяет тональность неоконченного цикла романов «Виды смерти». Задуман этот цикл был достаточно рано, в конце пятидесятых, еще до публикации «Тридцатого года». В 1967 году Бахман ставит в начало цикла роман «Малина» («Malina», опубликован в 1971 г.).

Действие романа, состоящего из трех глав («Счастлива с Иваном», «Третий мужчина», «О последних вещах» — в русском переводе «Жизнь после смерти»), происходит в Вене. Открывается он необычно, перечнем действующих лиц, словно перед нами драматическое произведение. Количество участников этой своеобразной драмы, согласно перечню, невелико — трое (если не считать двух малолетних «статистов», детей Ивана, Белу и Анд-раша, и таких второстепенных персонажей, как интервьюер рассказчицы г-н Мюльбауэр). Это Иван, Малина и авторское «я», которое так и не получит до конца романа своего имени.

Что же происходит в романе? По сути, ничего особенного. Перед нами — ряд бытовых сценок, диалогов, обрывков телефонных разговоров и писем, отправленных и неотправленных, интервью и авторских размышлений. Фрагментарность «Малины»

заставляет говорить о нем как о романе-эксперименте, созданном в значительной степени под влиянием французских «новых романистов» Бютора и Роб-Грийе и посвященном проблемам языка и литературного письма.

Иван, центральная фигура первой главы (анаграмма от немецкого *naiv*, «наивный»), — положительный, цельный характер. Он ведет упорядоченный образ жизни, у него есть семья (речь, правда, идет только о детях и никогда — о жене) и профессия (которая, как мимоходом замечает рассказчица, имеет какое-то отношение к деньгам). Иван неразрывно связан с реальной Венной, с ее переулками, парками и достопримечательностями. Он владеет повседневной вещественной тканью города и повествования, организует пространственно-временную структуру романа, наполняет ее бытовыми реалиями и предметами. Иван «пришел, чтобы снова сделать согласные твердыми и мягкими, чтобы снова открыть гласные и придать им полное звучание, чтобы позволить мне снова произносить слова, чтобы восстановить первые разрушенные взаимосвязи и разрешить проблемы, так что я ни на йоту не отойду от него, настрою в лад наши одинаковые, весело звучащие начальные буквы...»²⁰

Иван, скорее, даже и не реальный персонаж, а некий общий композиционно-повествовательный принцип или утопия счастливого настоящего, полноты найденного времени, которую конструирует себе авторское «я», погружающееся в состояние чистой экспрессивности, в мир безотчетных и слепых ощущений, не упорядоченных интеллектуальной рефлексией. Отсюда — непоследовательность изложения, отражающего быструю смену эмоциональных состояний авторского «я». Для рассказчицы Иван является символом подлинной реальности и источником вдохновения; под его влиянием она задумывает несколько утопий — мечтает написать, по аналогии с 9-й симфонией Бетховена, «Книгу радости», сочиняет волшебную сказку «Тайны процессы Кагранской».

За внешней разорванностью художественной формы в первой главе «Малины» кроется воля к единству. Здесь Бахман следует в русле «тотальной» традиции модернистского романа XX века с его идеей художественного синтеза, продуманной, безупречной формы, призванной скрепить распадающийся на фрагменты внешний мир.

Основным средством синтеза в первой главе служит воспоминание. Работа памяти у Бахман осуществляется через музыку и слово. Звуки и слова призваны восстановить утраченный порядок, воссоздать забытое, вытесненное. Роман полон музыкальными аллюзиями: в начале звучит тема «Лунного Пьеро» Шенберга, связываемая с темой Городского парка: «...этот парк,

над которым когда-то, мне в угоду, звонким срывающимся голосом запел белый, как мел Пьеро...»²¹ Большое значение в контексте позитивного замысла первой главы имеет также неоднократно упоминаемый мотет Моцарта *Exsultate Jubilate* («Ликуйте, возглашайте»).

Что же касается слова, то, как мы знаем, оно всегда было в центре творческих поисков Бахман. В «Малине» слово раскрывается в различных потенциях — как в позитивных, мирозозидающих, так и в разрушительных. Кульминацией положительной словесной энергии романа можно считать сказку «Тайны принцессы Кагранской», эту яркую попытку утвердить целостное, связанное повествование в мире, утратившем связность.

Но уже принцесса Кагранская «была в долине реки, в той ее части, что ведет в царство мертвых»²². Теме языка сопутствует тема смерти и греховности: «Язык — это наказание. Все вещи должны в него войти и в нем сойти на нет за свою вину и в меру своей вины»²³. У слова есть своя «черная магия», и роман «Малина» в немалой степени посвящен обнажению именно этой, деструктивной ипостаси языка. Это прорывается наружу, в частности, в интервью, которое рассказчица дает представителю одной из популярных газет г-ну Мюльбауэру. В этом обширном, конфузном, неудавшемся интервью говорится о ремесле писателя — о буквах, словах, книгах, об «этих нечеловеческих, запечатленных и закрепленных знаках»²⁴.

Литература и чтение — это болезнь, мания, распутство, полагает рассказчица. И — попутно — о Вене и Австрии, об этом «царстве мертвых», читай — царстве мертвой культуры, нуждающемся в «культурном управлении». «Духовная миссия Вены — крематорий...»²⁵ Фраза, под которой с наслаждением подписался бы известный «австрофоб» Томас Бернхард. Но рассказчица «заодно с этим городом, он и его ничтожно малые окрестности оказались вне истории»²⁶.

Какой контраст с ранним стихотворением «Окрестности Вены»! Возможно, Бахман одной из первых удалось выразить странное ощущение «конца истории», настигшее Европу (и Россию) в конце восьмидесятых. По-видимому, не случайно это состояние остановившейся истории первыми ощутили в «постимперской» Австрии еще до окончания «холодной войны». Австрийское культурное сознание, на наш взгляд, является «кимперским» в том смысле, что оно своей главной задачей видит культурное, гармонизирующее обустройство исторического пространства. Там, где построение гармонии, синтеза более невозможно, где рушится словесно-эстетическая «вертикаль» — там, с точки зрения австрийского интеллектуала, к которым, несо-

мненно, принадлежит Ингеборг Бахман, прекращается живое движение истории.

Итак, Бахман в «Малине», по всей видимости, продолжает музильскую работу по конструированию, испытанию и развенчанию утопий. В «Малине» индивидуальная утопия обречена — как из-за темной природы самого повествующего «я» (о чем пойдет речь в следующих главах романа), так и по причине немощи языка. В романе много недописанных, неотправленных писем, наполовину стертых, «апокрифических» интервью, оборванных разговоров по телефону. Ускользающее, прерванное общение — беккетовская тема — открывает возможности для поэтики умолчания, указывающей на скрытое, недосказанное. Эти «лакуны» откроются нам и будут заполнены образами в следующих главах «Малины».

В главе «Третий мужчина» обнаруживается, что личность рассказчицы расколота: ее дневное сознание находится в непримиримом конфликте с подсознанием, определяемым в психоаналитическом ключе, «отцовским комплексом». «Третий мужчина» — это полумифическая, полуреальная фигура отца, подавляющего самостоятельный голос женского «я». В кошмарных снах, переживаемых рассказчицей, отец выступает в самых разных обликах, сходных, однако, в одном: все это — образы немоты и смерти («И вот я улыбаюсь, так как отец норовит схватить и вырвать мой язык...»)²⁷.

Отец — еще один фантом, одна из «фигур умолчания» первой главы, выведенных на свет из глубин подсознательного. Отец вездесущ и многолик: «Он возглавляет то ли предприятие, то ли правительство, ставит спектакли в театре, у него есть дочерние права и дочерние компании, он без конца отдает приказы...»²⁸ У него нет имени: «Отец присвоил чужое имя, какое — никто не знает, но оно уже не раз сияло над кинотеатрами доброй половины мира»²⁹. Отец — воплощение внешней власти и одновременно внутренняя «контрольная инстанция», он также связан с травматической памятью о нацистских преступлениях: «...он беспрестанно меняет костюмы: в забрызганном кровью белом фартуке мясника стоит на рассвете перед бойней; в красном плаще палача поднимается вверх по ступеням; одетый в черное с серебром, в черных сапогах возникает у колючей проволоки под током, появляется на платформе у товарного вагона, на сторожевой вышке...»³⁰ В образе отца заметны черты юнгианского Анимуса, одной из фигур женского бессознательного, связанной с мужским началом. И здесь в фигуре отца Бахман предлагает нам целый комплекс взаимосвязанных мотивов: мотив исторической вины и личной совести; мотив репрессии и подавления; мотив «либидо» (смеси страха, ненависти и любви); наконец, мотив ущемленного, произнесенного слова. Так тема

истории, в особенности нацистского прошлого, в очередной раз меняет характер у Бахман, вытесняясь в сферу бессознательно-го, смешиваясь с психоаналитическим комплексом вины, любви и страха по отношению к архетипу отца, Анимуса.

Борьба рассказчицы с отцом — это еще и борьба со «страхом влияния» (Г. Блум), борьба за право на собственное слово. Повествовательное женское «я» предстает здесь как плененное — чужим словом, сексуальностью, бессознательным, но прежде всего — «мужским в себе». Это мужское начало, по-видимому, в конце своего творческого пути Бахман связывает с литературностью как таковой. Печальный парадокс состоит в том, что осознание и освобождение от внешней зависимости возможно опять-таки только через письмо, через «олитературенную» исповедь. «Тюрьма слов» по мере углубления в себя становится все непроницаемее и грознее, пространство самовыражения все более сужается, исповедь бесконечна и, в конце концов, сбивается на шизофреническую истерию. Недаром во второй главе Бахман сопоставляет язык с клеткой, с пыточным инструментом.

Пересказ сумбурных, зловещих сновидений рассказчицы уже к концу второй главы напоминает клинические описания истерии. Рассказчица оказывается во власти «разнузданного воображения», в основе которого — комплекс жертвы, навязчивое представление о преследовании и поиск виновного — мужчины.

Столкновение взаимоисключающих переживаний приводит к окончательному разрушению повествовательного «я» в третьей главе, «Жизнь после смерти». Возвращаются знакомые нам по первой главе мотивы — в частности, тема письма, общения, поиска взаимопонимания. На этот раз «конфидентом» рассказчицы выступает Малина, своеобразный вопрошатель и толкователь ее психопатологических кошмаров. Малина — такая же фиктивная фигура, как Иван и отец, выполняющая, по-видимому, функцию отстраненного собеседника как последней опоры для распадающегося повествовательного сознания.

В Малине также можно увидеть собирательный образ австрийского интеллектуала XX века — во всяком случае, он объединяет в себе некоторые характерные черты двух крупнейших австрийских деятелей культуры нашего столетия — Роберта Музиля и Людвиг Витгенштейна. Это, прежде всего, их изолированность от «духа времени» и почти полная неизвестность для современников. Если Музиль в свое время работал техническим консультантом в военном министерстве, то Малина «в целях конспирации» подвизается государственным чиновником в Австрийском военном музее; подобно Витгенштейну, издавшему при жизни только одну книгу, «Логико-философский трактат», Малина известен в узких кругах интеллектуалов как автор не-

кого «апокрифа», оставшегося нераспроданным и исчезнувшего из книжных магазинов.

Итак, в первом приближении роман «Малина» повествует о неудачной попытке обретения счастья в повседневной, «вещной» реальности. Замкнутый мир утопии остановленного времени, «Унгаргассенляндии» — улицы, где живут герои романа и где на самом деле жила Ингеборг Бахман — неумолимо сужается и в финале ограничивается пространством раскаленной кухонной конфорки. В то же время разрушение наивного счастья означает разрушение единого, последовательного повествования и в конечном итоге — прекращение существования самого авторского «я». Во втором приближении перед нами — смерть автора, понятая буквально и разыгранная как трагедия с тремя действующими лицами, являющимися скорее проекциями повествовательного сознания в романе.

Возвращение музыки — в финале вновь звучит тема «Лунного Пьеро» Шенберга — в этом смысле не усиливает конструктивное начало, а, скорее, является музыкальным сопровождением мотива распада, разрушения и забвения. Тему Шенберга здесь можно связать с темой памяти: если в начале романа это приглашение в «очарованный» мир воспоминания, то в конце — прощание с прошлым, окончательное и бесповоротное.

Роман «Малина» — это попытка решительного прорыва к «стихии бессознательного». Бахман как прозаик по-прежнему ищет глубинную языковую стихию, то, что в романе названо «поэзией пола». Трагедия же в том, что на этом пути возникают мужские контрольные инстанции, мужские «архетипы» письма, критики, литературы — они деформируют стихию, «насилуют» ее, преследуют и мучают. Чем глубже и дальше идет рассказчица в порыве откровенности, тем неуступчивее и яростнее эти «аппараты» контроля и принуждения, что и приводит к шизофрении и истерии в финале, к распаду женского повествовательного «я» на ряд страдающих Я-фрагментов. Отсюда — и недоговоренность, оборванность коммуникации в романе.

На вопрос «Что есть литература?», подспудно звучащий в книге, Бахман дает кафкианский ответ: литература есть одновременно и лекарство, и болезнь. Рассказчица пытается лечить себя литературой, но в итоге еще более инфицирует себя. Если говорить об истории и традиции в романе, то «постимперский» австрийский литературный дискурс, блестяще начатый Музилем, подхватывается Бахман в первой части в теме внеисторичности Вены как «города мертвых». Во второй и третьей части этот дискурс срывается в некоторое подобие растянутого во времени и тщательно описанного истерического припадка, вызванного, среди прочего, литературными средствами.

«Малина», бесспорно, является самым известным и самым сложным романом Бахман, написанным в лучших традициях «классического модернизма». Последующие романы цикла «Виды смерти», оставшиеся незавершенными — «Случай Францы» («Der Fall Franza», 1979) и «Реквием по Фани Гольдман» («Requiem für Fanny Goldmann», 1979)³¹ — судя по всему, должны были продолжить одну из главных тем «Малины» — критику общества как порочного, непристойного «хоровода» взаимного обмана и эксплуатации. Огромную роль в этом «космическом» растлении духа играет литературный «черный рынок», литературное ремесленничество, паразитирующее на логике общих мест и банальных утверждений. В своем позднем творчестве Бахман стремится взорвать эту логику, поставив на место правила эксцесс живого факта, уникальность конкретной, единичной смерти, как это было у Рильке в его «Заметках Мальте Лауридса Бригге». У поздней Бахман своей индивидуальной смертью умирают в основном женщины — безымянная героиня «Малины»; актриса Фанни Гольдман; Франциска из «Случая Францы», сбегавшая из психиатрической клиники, чтобы умереть в египетской пустыне на руках брата. Их убивают именно «мнения» того самого венского высшего света, представители которого — семейства Альтенвилей и Иорданов — кочуют по страницам поздних прозаических произведений Бахман.

Известно, что в конце шестидесятых — начале семидесятых годов писательница сближается с феминистским движением. В прозе Бахман, особенно в сборнике «Синхронно» и романах из цикла «Виды смерти» феминистская проблематика раскрывается на фоне центральных для послевоенной немецкой литературы тем нацистского прошлого и холокоста. Этот тематический комплекс вины и жертвы раскрывается Бахман главным образом «изнутри», через характерный еще для ее поэзии прием внутреннего монолога. Поворот к женской теме одновременно означает для Бахман окончательное прощание с утопией и обращение к проблематике повседневности. В романе «Малина» Бахман свела воедино все основные мотивы и тенденции своего творчества: лиризм и аналитику, проблематику языка и личности, критику общества и истории.

В своих «Франкфуртских лекциях» о проблемах и задачах современной литературы, прочитанных в зимнем семестре 1959/60 гг., Бахман предельно четко формулирует отношение к литературному творчеству как деятельности во многом морально-познавательной. Утверждая единство этики и познания в литературе, выступая против самодостаточности «чистого искусства», Бахман следует за крупнейшими европейскими романистами двух последних веков. Как определить настоящего худож-

ника слова? Как говорит Бахман, по «неизбежности» дара и тесно связанной с ним этической ответственности. Эти слова могут показаться наивными и устаревшими, но Бахман настаивает — никакая действительно большая литература невозможна без определенной доли учительства, без нравственной сверхзадачи. Императив должностования неустраним из литературы, всегда стремящейся ввысь, за свои земные пределы: «В искусстве нет прогресса по горизонтали, есть только все повторяющиеся попытки заново построить вертикаль. Лишь технические средства искусства создают впечатление прогресса» (4, 195). И напоследок еще одно «неуместное» замечание Бахман, сделанное ею, казалось бы, вопреки собственному творчеству: «В этом-то и чудо человеческого “я”, что оно живет всегда там, где говорит; и даже если оно побеждено, и нет ему, искалеченному, доверия, — все равно оно бессмертно, это самое “я” без поручительства!» (4, 237).

¹ Вот как описывает Ханс-Вернер Рихтер, глава «Группы 47», свое впечатление от выступлений Бахман на собраниях группы: «Однако сильнее впечатление производит не Пауль Целан, а Ингеборг Бахман. Она читает очень тихо, почти шепотом. Некоторые потом говорили: “Она плакала своими стихами”. Всем приходится придвинуться поближе, чтобы хоть что-нибудь услышать. Голос Ингеборг Бахман постепенно гаснет и вот умолкает совсем» (*Richter Hans Werner. Wie entstand und was war die Gruppe 47 // Hans Werner Richter und die Gruppe 47 / Hrsg. von Hans A. Neunzig. München, 1979. S. 112*).

² Бахман в своих критических работах неоднократно подчеркивала свои симпатии к Музилю и Витгенштейну. Ср., например, такие эссе, как «Человек без свойств» (1952), «Людвиг Витгенштейн — об одной из глав современной истории философии» (1953), «Выразимое и невыразимое — философия Людвиг Витгенштейна» (1953), «В тысячелетнее царство» (1954).

³ «Tief im Grund verlang ich immer / alles restlos zu erzählen, / in Akkorden auszuwählen, / was an Klängen mich umspielt» (Из стихотворения «Вечерами спрашиваю у матери» — «Abends frag ich meine Mutter»). In: *Bachmann Ingeborg. Werke. In 4 Bd / Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München, 1978. Bd. 1. S. 10*. В дальнейшем цитаты и ссылки на оригинальные произведения Бахман даются в нашем переводе по этому изданию с указанием номера тома и страницы.

⁴ Перевод Е. Соколовой (Бахман И. Воистину: Стихи / Перевод с немецкого. Составление, вступительная статья и комментарии Е. Соколовой. М., 2000. С. 23).

⁵ О переключках между Бахман и Гофмансталем, Рильке, Траклем, Бенном, Целаном пишет Е. Соколова в предисловии к книге стихов Бахман «Воистину» (см. выше, сноску 4).

⁶ Бахман И. Избранное. М., 1981. С. 26.

⁷ Там же. С. 32.

⁸ Там же. С. 33.

⁹ Там же. С. 32.

¹⁰ «Монолог князя Мышкина» был написан Бахман для балетной пантомимы Ханса Вернера Хенце «Идиот» (1953 г.). Мышкин в этой опере изначально был задуман не как поющий, но как говорящий персонаж. В первой редакции пантомимы монолог Мышкина состоял из романских цитат, составленных постановщицей балета Татьяной Гзовской. Впоследствии они были заменены на оригинальный поэтический текст Бахман. Премьера балета «Идиот» с текстом Бахман состоялась 8 января 1960 года в Западном Берлине (постановка Т. Гзовской, в роли Мышкина — Клаус Кински).

¹¹ Бахман И. Избранное. С. 22.

¹² 1, 267. В оригинале: «Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch».

¹³ Бахман И. Избранное. С. 61. Перевод С. Фридлянд.

¹⁴ Там же. С. 65.

¹⁵ Там же. С. 99. Перевод А. Исаевой.

¹⁶ Там же. С. 100.

¹⁷ См., например: Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 366.

¹⁸ Бахман высоко ценила творчество Пруста и посвятила ему одно из своих выступлений на радио в 1958 году. См.: 4, 156–180.

¹⁹ «Элизабет не рассказывала отцу ни о сумасшедшей напряженной работе, ни о вечной спешке, о буднях, когда она без конца пила кофе и, давясь, проглатывала бутерброд...» («Три дороги к озеру». Перевод Л. Черной // Бахман И. Избранное. С. 266).

²⁰ Бахман И. Малина. Перевод с немецкого С. Шлапоберской. М., 1998. С. 37.

²¹ Там же. С. 18.

²² Там же. С. 74.

²³ Там же. С. 106.

²⁴ Там же. С. 102.

²⁵ Там же. С. 108.

²⁶ Там же. С. 105.

²⁷ Там же. С. 193.

²⁸ Там же. С. 252.

²⁹ Там же. С. 216.

³⁰ Там же. С. 252.

³¹ Неоконченный роман «Реквием по Фани Гольдман» переведен на русский язык Л. Луужиной. См.: Повести австрийских писателей. Сост. Ю. И. Архипов. М., 1988.