

проводит занятную параллель, предположив, что однажды цементные города, оставленные человеком, тоже могут превратиться в «руины», уникальные по сравнению с любой другой «остаточной формой», поскольку «руины из бетона также трудно уничтожить, как и заселить» (936).

Книга Грака вновь привлекла внимание к поэтике города, которая, по мнению М. Гийомара, воплощается автором как «чистое чувство равновесия между тем глубоким следом, что оставляет в невидимой сущности мира реальность, и тем, что создает нереальное в видимом» [Guiomar 1989]. Для Грака важен способ «восприятия»: чтобы избавиться от ощущения давящей материальности, он создает хронологическую дистанцию, которая заставляет город колебаться между «тем, что он есть и тем, что он означает» (925). Данное колебание и стало причиной того, что книга Грака переступила черту «запретного». «Сфера значений» давно уже была отдана на откуп истории и «смысл» приходил к нам из глубин веков. А Грак, изменив ракурс, показал нам Рим из дня сегодняшнего, высветив тем самым и Рим конца XX века, и мир того же периода.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹См., например, работу М.-Фр. Гуйара «Романский задний план «Побережья Сирта» (Guyard M.-Fr. L'arrière plan romain dans «Le Rivage des Syrtes» // Revue d'Histoire littéraire de la France. 1983. № 2. P. 194–202), в которой автор доказывает очевидность «римских» реалий на страницах романа, проводя параллели с известной книгой историка Ф. Лота «Конец античного мира и начало средневековья» (1927), книгу Л. Перена «Ж. Грак, Сирт и Италия» (1997) и др.

²Здесь и далее текст книги будет цитироваться по изданию: Gracq J. Autour des sept collines // Gracq J. Oeuvres complètes. Vol. II. P. Gallimard. 1995. P. 879–936.

³Аллюзия на один из первых солидных трудов — следствий посещения Рима Монтеские. В примечаниях к тексту Грака цитируется справочник-путеводитель, где указано, что с 1700 по 1900 гг. три или четыре тысячи путешественников опубликовали свои «впечатления».

⁴«...В то время как я торопился найти место и формулу» — строка из А. Рембо («Бродяги»). Известно, что, будучи еще подростком, Рембо несколько раз убежал из провинциального городка в Париж, т. к. там и только там была «жизнь».

⁵Можно провести аналогию с вызывающей ярый протест у неоавангарда 50–60-х гг. европейской «привычкой» «жить в музеях», откуда их стремление превратить музей в супермаркет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gracq J. Autour des sept collines // Gracq J. Oeuvres complètes. Vol. II. P., Gallimard. 1995. P. 879–936.
2. Boie B. Autour des sept collines. Notice // Gracq J. Oeuvres complètes. Vol. II. P., Gallimard. 1995. P. 1584–1604.
3. Guiomar M. Onirisme et contre-lieux communs // Connaissance des arts. 1989. № 2.
4. Matignon R. Julien Gracq, flânerie romaine // Le Figaro. 1988. 21 nov.
5. Murat M. Julien Gracq. P., 1994.
6. Roudaut J. Construire sa ville // Le Magazine littérature. 1989. № 2.
7. Roudaut J. Les Villes imaginaire dans la littérature française. P., 1990.
8. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
9. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1996.

Галина Ивановна Данилина

ГОРОД И ХУДОЖНИК (БЕРЛИН В РАССКАЗЕ И. БАХМАН «МЕСТО ЗЛОКЛЮЧЕНИЙ»)

В статье рассматриваются эстетические проблемы творчества И. Бахман на материале рассказа «Ein Ort für Zufälle».

В 1964 году знаменитой австрийской писательнице И. Бахман (1925–1973) была присуждена немецкая литературная премия имени Г. Бюхнера. Благодарственная речь, произнесенная ею по этому поводу, называется «Ein Ort für Zufälle»,

что можно перевести как «Место, где происходят приступы безумия», «Место злочлукений». Речь эта необычна с точки зрения жанра. На первых полутора страницах есть несколько вводных замечаний, а весь основной текст (это около тридцати страниц) представляет собой уже не публицистическое, а художественное произведение со сложной художественной организацией, позднее опубликованное как «рассказ» (Erzählung).

Речь (Dankrede), которую произносит награжденное лицо в связи с присуждением именной премии, имеет, вероятно, свои правила и законы. Предполагается, что в подобного рода публичном выступлении будет высказана оценка опыта и значения предшественника (в данном случае Бюхнера) и обозначены писательские ориентиры награжденного лица в контексте традиции, задаваемой тем автором, в честь которого данная премия учреждена. Но ожидания такого рода И. Бахман, казалось бы, обманывает.

Текст Речи состоит примерно из тридцати эпизодов, каждый из которых может рассматриваться как самостоятельный, повествовательно замкнутый фрагмент, в сюжетном плане никак не связанный с другими. Общим является место действия — Берлин и больница для душевнобольных. Больные ее иногда покидают, и «сценой», а также главным действующим лицом стал собственно город.

В кратком вступлении сказано: «Речь пойдет о некоей местности, о городе, о котором рассказывали на тысячи ладов. И это не Дармштадт и не Гисен (города, связанные с биографией Бюхнера. В Дармштадте присуждается премия. — Г. Д.), это Берлин. Но написать о нем так, будто ты — постороннее лицо... очень трудно» [Vachmann 1978: 279]. Действительно, о Берлине писали «на тысячи ладов» Гофман, Фонтане, Раабе, Деблин и многие другие немецкие писатели. Но то, что сделано в рассказе Бахман, отнести к какой-то «видимой» литературной традиции не просто.

Если характеризовать повествовательные эпизоды с сюжетной стороны, обнаружить смысловое единство или хотя бы мотивную связь между пожаром в Академии искусств, бойкой торговлей в универсаме КДВ, ужином в больнице, посещением зоопарка и пикником на озере невозможно. Все, что «происходит» в Берлине, действительно напоминает «приступы безумия», все как будто сдвинуто со своих мест, перевернуто. Удочки вмерзли в лед, а на их крючках застыли ноты, самолеты летят прямо через комнату и едва не зацепляют водопровод-

Сергей ГОРБУНОВ

ОБРАЗЦОВЫЙ ГОРОД

*В образцовом городе
Лечи изразцовые,
Кошки образованны —
Писают в горшок.
В образцовом городе
Мэр сбивает бороду,
Через миг безумствца —
Если не растёт.
В образцовом городе
Я — здоров (как здорово!),
Если болен — кашляю
Я под Новый год.
В образцовом городе
Отрубают головы,
Если ходишь, кланяясь,
Задам наперед.*

Александр ГРИШИН

ВИД НА УЛИЦУ

*Витрины — в ряд,
машины — в след.
... Смотрел бы в сад,
да сада нет.
В стекло и сталь
бьет желтый свет.
... Смотрел бы в даль,
но дали нет.
На лбу — рука,
мне не уснуть.
Еще пока
есть Мечный Путь...*

ные краны вместе с крючками, на которых висят полотенца. Люди «запеленуты» (причем не пациенты психиатрической лечебницы, а празднующая публика) в жирную бумагу, а кот изгибает спину так, что она упирается в потолок. Пожилые женщины часами меланхолично и тупо жуют сладости, их мужья в это время с увлечением рисуют на асфальте непристойные картинки.

Неслучайно австрийский литературовед К. Барч именуется этот текст «гротесковой прозой» (*Prosagrotreske*) и полагает, что его очень трудно исследовать, поскольку «неясно, что должно стать отправной точкой для интерпретатора — «дискурсивность» или «литературность» [Bartsch 1988:138–139]. Неслучайно и то, что иллюстратором отдельного издания рассказа стал Г. Грасс [Wachmann 1965]. Нарочитая композиционная и фабульная сложность глубоко показательна и не соответствует жанру благодарственной речи.

Тем не менее апелляция к Бюхнеру может быть расслышана: на вступительной странице упомянута новелла «Ленц» и ее главный герой — поэт и драматург эпохи штюрмерства. Бахман обращает внимание своих слушателей (и читателей) на образ «Riß» — разрыва, трещины, раскола, который Ленц в интерпретации Бюхнера ощущал между собой и миром. Эта метафора задает особую тональность повествованию Бахман, вводит тему безумия, для понимания которой будет важен образ художника и гетевской эпохи (Ленц), и послеромантической (Бюхнер — философ и анатом, увлеченный политик, жаждавший социальных перемен), и сугубо современной.

Новелла «Ленц» (1836) — это история борьбы за разум и покой, которую ведет подверженный приступам сумасшествия писатель. Борьба заканчивается провалом: Ленц выздоравливает, но теряет творческий дар. Оба произведения построены сходно: как цепь эпизодов на основе кольцевой композиции, можно проследить тематическую и текстуальную близость. Диагноз, который записан в карточках пациентов, обозначен бюхнеровским словом «дисгармония» (*Disharmonie*), и по всему тексту «рассыпаны» характерные лексические образы Бюхнера: *Ieroglyphen*, *Angst*, *Furcht*, но прежде всего это *Riß* и *Zufälle* — ключевые, лейтмотивные образы, превращенные И. Бахман в символ.

Zufälle в новелле Бюхнера — это *Anfälle*, припадки болезни, приступы шизофрении. Речь шизофреника как бы «цитируется» [Bartsch 1985: 140] в нарочито отрывистом и по-особому экспрессивном стиле Речи. У Бахман *Zufälle* — приступы болезни, которой охвачен уже не художник, а мир. Таким образом, сопоставление двух произведений вполне возможно и, вероятно, окажется продуктивным, выявит их смысловое соотношение. Но и самый обстоятельный сопоставительный анализ вряд ли объяснит, почему Речь Бахман построена как художественное произведение, как «гротесковая проза», в которой есть отсылки не только к новелле «Ленц», но и к другим сочинениям Бюхнера. Образы бродячего цирка, «полковой музыки», цыганского табора, мотивы убийства и самоубийства, «коллапс» под дождем напоминают о драмах «Войцек», «Смерть Дантона», «Леонс и Лена». Очевидно, необходимо обратиться к эстетике Бахман, к ее суждениям об искусстве и писательской работе.

В ее интервью и текстах немногочисленных выступлений постоянно звучит и подчеркивается нежелание говорить открыто, прямо на литературные и социальные темы. В Речи по поводу присуждения премии имени Антона Вильдганса (1972) писательница заявляет, что отказывается обсуждать «актуальное» — все то, что связано с общественной жизнью, с политикой [Wachmann 1978:295]. По внутреннему убеждению И. Бахман, сформировавшемуся под влиянием Л. Витгенштейна, «о чем нельзя говорить, об этом следует молчать». Этот Седьмой тезис «Логико-философского трактата» Бахман интерпретирует в двух специальных работах, посвященных Витгенштейну (эссе «*Ludwig Wittgenstein — zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*», радиопьеса «*Sagbares und*

Unsagbares. Die Philosophie Ludwig Wittgensteins», 1953). Писателю «следует молчать» о политике, о морали, поскольку, как полагала Бахман, подобного рода темы провоцируют выступающего на безответственность. «Прямое» публицистическое слово в социальной культуре XX века девальвировалось, утратило способность передать нечто подлинное, отвечающее экзистенциальному опыту писателя. Поэтому все, связанное с эстетическими и этическими взглядами художника, не может быть «рассказано», его необходимо «показать» — в художественном произведении и художественными средствами. Эта мысль постепенно становится в произведениях Бахман все более важной; ее рождение и продумывание происходит в контексте размышлений писательницы о Ницше, Хайдеггере и постепенно оформляется в одну из главных тем творчества Бахман в целом — тему языка.

Вероятно, неприятие «рассказывания» и определило стилистику и поэтику Бюхнеровской речи, где тем не менее нашли свое выражение эстетические и социальные взгляды Бахман. Способом их «показа» стало не прямое формулирование, «бессмысленное» и «безнравственное», как полагала писательница, а образ города.

Образ Берлина создают прежде всего топографические реалии (их более тридцати). Это названия улиц (Koenigsallee, Friedrichstraße, Krumme Lanke, Stadtring Süd), площадей (Lützowplatz), станций метро (Bellevue, Bahnhof Zoo), магазинов (KDW, Sarotti), ресторанов (Funkturnrestaurant, Cafe' Kranzler, Kneipe), учреждений (Akademie der Künste, Commerzbank), автомагистралей (AVUS), аэропортов (Tegel), предместий (Potsdam), рек и озер (Havel, Spree, Plötzensee, Wannsee, Halensee), леса (Grünwald). Названы театры (Schillertheater, Schiffbauerdammtheater), церкви (Gedächtniskirche, безымянные «новые церкви»), Бранденбургские ворота, Монумент Победы, зоопарк. Психиатрическая больница обозначена угрожающе безлично: «нечто в Берлине» («Es ist etwas — in Berlin»). Анонимность в этом случае придает максимальную обобщенность, значение присутствия «нечто» повсюду.

Названные «имена» далеко не случайны, каждое из них, насколько можно судить, указывает на определенный факт истории Пруссии и Берлина, на конкретные события социального настоящего. К сожалению, немецкие исследователи пока не обратили специального внимания на данное обстоятельство, может быть, для них очевидное, но без их помощи очень сложно читателю, принадлежащему к инациональной традиции, с ходу «расшифровать» каждую из этих топографических реалий. И все же сам художественный принцип их отбора и включения в текст прочитываем.

И в «немецком» прошлом, и в настоящем побеждает некая сила, вытесняющая человека, по сути, уничтожающая все живое, уникальное, индивидуальное. Универмаг забит вещами, с потоком которых уже не могут справиться ни продавцы, ни покупатели. «Искусство» представлено выставкой фотографий «известных людей», «политика» разрушила, «расчленила» (Teilung) самое город, разрешила его Стеной на Запад и Восток. Гротескно извращено все: в реках течет не вода, «Шпрее и Хафель пеняются от пива и шнапса», озеро переполнено пивными бутылками. Исторические «достопримечательности», призванные прославлять город, превращены в объект хищного и равнодушного потребления. Потому «средние американцы» разбили на куски и растащили на сувениры Бранденбургские ворота. Церкви также потеряли свое предназначение и демонстрируют фальсификацию веры: колокольный звон заменила магнитофонная запись, а священник спрятался от нуждающихся в утешении страдальцев.

Сюжета нет. Не рассказ повествователя, а топографические «имена» создают образ города, очень подвижный и пластичный. Все его «слагаемые» находятся в беспрестанном движении, причем развертываемом как бы вопреки здравому

смыслу. Не только самолеты летят прямо через больничную палату, но и улицы «из-за политики идут под углом в сорок пять градусов», автомобиль въезжает в окно, эскалаторы в универсальных магазинах и станции метро переполнены настолько, что зазевавшихся топчут ногами более резвые пассажиры. Зал ресторана вращается (это телебашня на Александерплатц), а соус, выплеснувшийся из тарелки, окрашивает в алый цвет государственный флаг. Образ города разворачивается тем самым как бы в незавершаемом настоящем.

Берлин воплощает немецкое «настоящее» и с помощью образов своих обитателей. В отличие от топографических реалий, люди безымянны и подчеркнута обобщены социальными ярлыками. Функциональность «человеческого материала», его превращение в объект социальной манипуляции передает следующий повествовательный прием: каждый безымянный персонаж совершает только одно действие, строго соответствующее его «социальной принадлежности». Проводница суетится на вокзальной платформе, инвалиды по вой бомб безуспешно пытаются преодолеть лестничный пролет, директор цирка «организует» цирковое представление, медсестра делает «успокаивающий» укол, велосипедист лавирует между прохожими. Безликие и безымянные нацисты, американские и русские солдаты, чиновники, хиппи, продавцы и водители, туристы из Малайзии, Конго, Непала, Ганы, посетители пивных переполняют город.

Впечатление невообразимого, как будто захлебывающегося темпа городской жизни, всеобщего лихорадочного движения создает и способ экспликации времени. Хронологические ориентиры и границы сдвинуты, нарушены так, что оказываются одновременны друг другу события Веймарской республики, Второй мировой и «холодной» войны. На углу Кенигсаллее «еще раздаются выстрелы» (имеется в виду убийство В. Ратенау), чуть ли не на соседней улице, видимо, в подвалах Стази офицеры ГДР с непроницаемыми лицами ведут допрос потенциальных «перебежчиков», а невдалеке проходит колонна русских танков. Как будто в тот же день и час на Кройцберге собрались хиппи шестидесятых годов.

И. Бахман предельно «радикализирует» (словом *Radikalisierung* она обозначает свой путь изображения Берлина во вступительной части Речи) одну из характерных черт образа города в сложившемся культурном сознании. Ю. М. Лотман писал: «Архитектурные сооружения, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошлых эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. Город — механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопоставляться с настоящим как бы синхронно» [Лотман 1992. Т. 2: 14].

Так образ города становится лицом, фактическим воплощением истории, но не той мертвой, безличной «истории», что превращена в учебник или монографию и тем самым уже заведомо освобождает читателя от себя самой, от ответственности за происходящее. В рассказе Бахман живет и изображается другая история — та, что только историей и является, поскольку проходит по самой человеческой жизни и осуществляется ее ценой.

Это и открывают, на наш взгляд, топографические реалии. Для немецкого читателя они узнаваемы: каждая указывает на определенное событие в «биографии» Пруссии, Германии и Берлина — города, где немецкая история свершалась и свершается, где она постоянно напоминает о себе. Не случайно Бахман хотела назвать свой рассказ «*Deutsche Zufälle*»: названия улиц, пивных, архитектурных сооружений «указывают» на происходившие в свое время именно на этих улицах и в этих зданиях нацистские съезды, расстрелы демонстраций, ввод союзных войск, появление Стены и многое другое, отсылающее к предыстории и истории Веймарской республики и к тому, что последовало за ее крахом вплоть до начала шестидесятых годов. В августе 1961 года на глазах у изумленных берлинцев Стена была сооружена из глухого серого

бетона в течение одной ночи у Бранденбургских ворот. Стена разрезала Унтер ден Линден и весь город на Запад и Восток, превратив Берлин в «открытую рану на теле Европы».

Топографические реалии Берлина, подчеркнута не комментируемые повествователем, образуют своего рода «экзистенциальную топографию» (если можно использовать такое обозначение по аналогии с «интеллектуальной топографией» [Лихачев 1987: 347]) города. Топографические реалии слагают ассоциативную цепь, рождающую определенный ритм, эмоциональную тональность. В ней отчетливо слышны агрессия, насилие, слепая жажда войны и власти: автоматные очереди, взрывы, авианалеты и «тихие» массовые убийства — затопление метро, «медицинское» уничтожение пациентов психиатрических клиник. Тональность эта постепенно нарастает и начинает звучать как голос Берлина — «места безумия», «приступы и «припадки» которого выражаются в законах политики, социальных катастрофах.

Безумно все, с чем сталкивается в Берлине повествователь: не только война, но и «экономическое чудо», страховой и рекламный бизнес, транспорт, интерьеры, медицинские «гешефты» — все это давно вытеснило человека, свело с ума, приучило к забвению, привело к утрате способности думать и помнить.

В изображении Берлина как «места безумия» участвует в некоторой мере и личный, биографический опыт писательницы [Weicken 1988:150]. В 1963 году она по стипендии фонда Форда провела в Берлине несколько месяцев. В незаконченной очерке «Витольд Гомбрович» (польский писатель-эмигрант, второй стипендиат фонда) Берлин показан как город, который «пахнет болезнью и смертью», где не встретишь «ни одного человека» и «тупоумие проступает в каждой вещи». «В грохочущем аду» страдают «двое чужаков в чужом городе, принуждающем к самоубийству» [Wachmann 1978:326–327].

Но в Бюхнеровской речи «я» повествователя отсутствует, нет и личной интонации. Бесстрастно и сухо описываются «приступы безумия» — в манере, напоминающей стиль новеллы «Ленц»: как известно, в ее основе лежит «отчет» пастора Оберлина о пребывании Ленца в Вальдбахе, отчет, где перечислены «приступы» (Zufälle) душевной болезни поэта [Agendt 1990: 310]. Но содержательные отличия даже на уровне стиля очень велики, ведь в новелле Бюхнера сосуществуют два конфликтных начала — художник и мир.

Концепция художника в новелле близка романтической [Тураев 1998: 96] и построена на споре с эстетикой романтизма [Карельский 1972:40-41]. Мир для Ленца расколот надвое: с одной стороны, глубоко верующий Оберлин и его тихая паства, смиренные и спокойные деревенские жители, с другой — сам Ленц и его мучительный внутренний конфликт. Поэта переполняет ощущение громадной внутренней силы, творческого могущества. Ленц верит в себя как в Бога, когда искренне пытается оживить умершую крестьянскую девочку и возглашает: «Встань и иди» [Büchner 1977:178]. Одновременно его терзают муки одиночества, невыразимый ужас перед самим собой и безграничная жажда

Иван ВОЛОДИН,
ученик 11 класса

*Трад обреченный,
Лорожденье дурного сна.
Трад обреченный:
Слева пропасть, справа стена!*

*Почему я здесь?
В чем моя вина?
Подай мне какой-нибудь знак.
Я не знаю, что делать:
Все вокруг — пустота!*

*Трад обреченный:
Вереницы теней вдоль стен,
Весь вымазан в черный.
Я тоже бреду, я такая же тень...*

гармонии. В новелле Бюхнера конфликт лежит в сознании героя, а вне его существует «невыразимая гармония» (*unaussprechliche Harmonie*), величественная и побуждающая к творчеству красота.

В рассказе Бахман есть уже только один участник конфликта — «мир», то есть город Берлин. Времена романтизма и даже споров с ним давно прошли, недаром одной из топографических реалий стало озеро Ваннзее — место самоубийства Клейста. Современный художник, видимо, уже не может претендовать на роль демиурга, создателя и владельца собственной сферы бытия, равноправной «миру». Но кто же наблюдает и описывает «безумие» Берлина, регистрирует «приступы», кто ставит диагноз? Очевидно, сделать это может лишь художник, тот, кто находится «вне», за «границей» Берлина (то есть «мира»), кто, будучи причастным «миру», все же способен изучать его и наблюдать со стороны.

Размышляя о семиотике культуры, Ю. М. Лотман отмечает: «В случаях, когда культурное пространство имеет территориальный характер... лица, которые в силу особого дарования (колдуны) или типа занятий (кузнец, мельник, палач) принадлежат двум мирам и являются как бы переводчиками, поселяются на территориальной периферии, на границе» [Лотман 1992: т. 1, 14]. Граница здесь — образ и пространственный, и метафорический, поскольку речь идет об особой структуре сознания «переводчика», посредника, связанной с его «даром» и определяющей его жизненное предназначение.

Образ границы интересовал И. Бахман уже в юности, когда к ней только начала приходить известность, что, в свою очередь, воспринималось ею как требование вдуматься в собственные творческие возможности, в свой «дар». В раннем автобиографическом очерке («*Biographisches*», 1952), оставшемся незавершенным, сказано: «Я провела юность в Каринтии, на юге, на границе, в долине, у которой два имени — немецкое и словенское... Это граница вдвойне, граница языка, и я была дома и по эту, и по ту сторону... Я полагаю, что узость этой долины и сознание границы развили во мне любовь к дальним странствиям... Моя родина — это мир, в котором говорят на многих языках и где пролегают многие границы» [Bachmann 1978: 301–303].

В рассказе о Берлине художник как персонаж, как действующее лицо отсутствует, но он угадывается за образами, возникающими на вступительной странице: «Кем нужно быть, чтобы рассказать о Берлине? Это может сделать разведчик, шпион, чужак», то есть в логике «*Ein Ort für Zufälle*» — писатель, художник. Он видит и ощущает «бездну» между собой и миром именно потому, что находится в определенном смысле на границе — и на одной, и на другой стороне. «Чужак» тоже подвластен социальному «безумию», но не является его рабом, марионеткой, поскольку умеет наблюдать и описывать.

Это и позволяет расслышать главную тему рассказа — тему отношений художника и истории, долга художника по отношению к истории. Согласно Бюхнеровской речи, писатель видит и передает не «исторический факт» как таковой. Этим заняты историки, труды которых, в восприятии Бахман, есть лишь немой перечень дат и наименований. Только художник может поведать о экзистенциальном содержании некоей временной эпохи, той, современником которой этот писатель является. В художественном произведении передается истинная (*wahr* — истинный, правдивый — одно из лейтмотивных понятий в публицистическом наследии писательницы) история, образ переживания времени, запечатлевшийся в душе современника и в силу этого сохраняющий подлинность, поскольку, по убеждению Бахман, история жива отнюдь не в исторических исследованиях ученых и тем более не в газетах и не в речах политиков, а в человеческой душе и памяти.

В литературно-критических работах о М. Прусте и Р. Музиле, очень высоко оцениваемых ею писателях, Бахман не раз говорила, что не «объективная» историческая реальность изображена в их книгах, а ее «отражение» в человеке: «В

романе «Обретенное время» показана не та война, на которой звучат выстрелы на поле битвы, но ее отражение (*seine Spiegelung*), которое значительно ближе к действительности: показано проникновение войны в обыденную речь, ее воздействие на частную жизнь, ее способность превратить город во что-то иное» [Bachmann 1978: 168].

И. Бахман видит долг художника, который не может за него выполнить никто, в том, чтобы быть Хранителем (М. Хайдеггер) исторического сознания, самой способности мыслить. Время и история расскажут правду о себе не в публицистическом слове, ставшем языком лжи и социального «безумия», и не в слове «научном» с его претензией на «объективность», а только в художественном произведении.

Художник по отношению к своему дару и долгу, как постепенно открывается в Бюхнеровской речи И. Бахман, сам есть «Ein Ort für Zufälle». В этом, на наш взгляд, истинный смысл названия, которое дала писательница своему публичному выступлению перед литературоведами, писателями и читателями в Дармштадте. Художник живет как бы в точке пересечения социального времени (*Zufälle*) и места (*Ort*) — сферы своего жизненного опыта, биографической реальности, и книги его будут оправданы и верны, если он не подпадет под власть политики, пустословия, если устоит «на границе». Это конфликтное, невыносимо трудное положение (в публицистическом творчестве Бахман ему соответствует мотив ненависти к письменному столу), но оно есть судьба и призвание, оправдание жизни художника и ее смысл.

Образ художника в разных произведениях Бахман открывает разные грани этой судьбы. Художник — бессильный наблюдатель сходит с ума от сознания невозможности противодействовать злу («Монолог князя Мышкина к балету-пантомиме «Идиот»). Художник создает прекрасные иллюзии, способные сделать любого человека счастливым и свободным, но никому не нужные («Магазин снов»). Он одинок и противостоит всему миру своей закрытостью, непостижимостью для обыденного сознания («Портрет Анны-Мари»). Художник — ярмарочный актер, чуть ли не ницшевский канатный плясун («Маленький лорд»), он жертва и мессия («Путь Симоны Вейль»). Художник способен предать свое призвание, замолчать («Реквием по Фанни Гольдман», «Малина»).

В Бюхнеровской речи основным художественным средством, с помощью которого писательница высказала свои эстетические убеждения, стал образ города. Здесь, по сути, ведется разговор о двух концепциях безумия — той, что объясняла положение художника в эпоху классики, и иной, современной нам. Сейчас безумен мир, а не художник. Поэтому художник, когда-то печальный одинокий безумец, сегодня, может быть, единственный, кто сохраняет разум и чувство реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Arendt D. Georg Büchner über J. M. R. Lenz oder: «die idealistische Periode fing damals an» // *Zweites internationales G. Büchner Symposium 1987*. Frankfurt a. M., 1990.
2. Bachmann I. *Werke in 4 Bände. Vierter Band*. München, Zürich, 1978.
3. Bachmann I. *Ein Ort für Zufälle*. Berlin, 1965. Mit Zeichnungen von Günter Grass.
4. Bartsch K. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart, 1988.
5. Bartsch K. *Ein Ort für Zufälle*. *Bachmanns Büchnerpreisrede, als poetischer Text gelesen // Modern Austrian Literature. Volume 18. Numbers 3/4*. 1985.
6. Beicken P. *Ingeborg Bachmann*. München, 1988.
7. Büchner G. *Lenz // Büchners Werke in einem Band*. Berlin u. Weimar, 1977.
8. Карельский А. В. *Георг Бюхнер // Г. Бюхнер. Пьесы. Проза. Письма*. М., 1972.
9. Лихачев Д. С. *Заметки к интеллектуальной топографии Петербурга // Д. С. Лихачев. Избранные работы: В 3 т. Т. 3*. Л., 1987.
10. Лотман Ю. М. *О семиосфере // Ю. М. Лотман. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1*. Таллин, 1992.
11. Лотман Ю. М. *Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Ю. М. Лотман. Избр. статьи: В 3 т. Т. 2*. Таллин, 1992.
12. Тураев С. В. *Г. Бюхнер и романтизм (парадоксы новеллы «Ленц») // Романтизм и его исторические судьбы. Ч. 1*. Тверь, 1998.