

Галина Данилина

И. БАХМАН И И.В. ГЁТЕ: КОМПОЗИЦИЯ КАК ЦИТАТА

Как классический автор, как классическое произведение влияют на современную литературу? Вообще, влияют ли, имеют ли силу влияния в ином культурном мире, в контексте другого типа творчества? Вопрос о традиции можно ставить и, следовательно, решать по-разному, но очевидна внутренняя проблематичность, методологическая сложность этого вопроса и путей его решения, сложность, все более возрастающая по мере удаления “классика” от “современности”. “Временная бездна” (Г. Гадамер), заполненная разными интерпретациями и способами прочтения “канонического” текста, ведет к нарастающей амбивалентности встреч современного автора и классика.

Гёте для австрийской литературы XX в. во многом отождествляется с немецкой литературой в целом и тем самым становится объектом неявной полемики, может быть, и отторжения. По словам Ф. Кафки, “Гёте мощью своих произведений задержал, вероятно, развитие немецкого языка. Если проза за это время иной раз и отдалялась от Гёте, то сейчас она, в конце концов, снова вернулась к нему с тем большей страстностью, и даже старые обороты, которые, правда, встречаются и у Гёте, но с ним не связаны, она теперь усвоила, чтобы насладиться усовершенствованным видом своей безграничной зависимости”¹.

Эта дневниковая запись от 25 декабря 1911 г. свидетельствует и о “безграничной зависимости” немецкоязычной литературы от Гёте, т.е. о его непрекращающемся воздействии на последующий литературный процесс, и о внутреннем бунте современных писателей против него. Очевидно, классический текст как бы предвосхищает пути становления литературы, во всяком случае, в контексте национальной традиции. Не случайно именно Кафка, создавший новый тип повествования, высказался столь резко: развитие австрийской литературы в XX в. закономерно осуществлялось как утверждение своего, австрийского, начала, как поиск того художественного пространства, где австрийский писатель не будет восприниматься как писатель немецкий. Показательны слова И. Бахман, сказанные в одном из интервью: “На своеобразии австрийской культуры обращают слишком мало внимания. Грильпарцер, Гофмансталь, Музиль никогда не могли бы быть немцами. У австрийцев другое мироощущение, чем у немцев”².

Потому вопрос о классической традиции, прежде всего о Гёте, принимает в австрийской литературе эстетически напряженную

форму; он может быть незаметен на первый взгляд, но тем более актуален, когда речь идет о самоопределении художника, поиске собственной творческой индивидуальности и осознании смысла писательской работы.

Творчество Ингеборг Бахман (1926–1973) глубоко связано с современной литературой. Ее эссе, статьи, рецензии, радиопьесы посвящены исключительно писателям и философам XX в.: Ф. Кафке, Р. Музилю, М. Хайдеггеру, Л. Витгенштейну, С. Плат и иным ее современникам. К. Барч, автор объемной монографии о И. Бахман, закономерно рассматривает ее произведения в сугубо современном контексте. Анализируя “Франкфуртские лекции”³ Бахман, посвященные вопросам литературной теории и поэтики, К. Барч не упоминает о классике вообще⁴, поскольку сама писательница в своих размышлениях о литературе откровенно сосредоточена на текстах XX в. И все же предположить на этом основании, что классика не замечается или попросту отвергается И. Бахман, было бы и неточно, и неверно. Чтобы увидеть самобытные пути современной литературы, оценить ее “настоящее”, писательнице было необходимо и ее “прошлое”.

Во “Франкфуртских лекциях” говорится о разных литературных эпохах, о многих писателях – русских, немецких, австрийских, французских, английских... Это Г. Флобер, М. Сервантес, Г. Келлер, Ф. Геббель, А. Лоуренс, А. Дёблин, В. Маяковский, Б. Пастернак, Стендаль, О. Бальзак и другие. К Гёте как писателю И. Бахман обратилась здесь лишь однажды. Рассуждая о роли “личного повествователя” в современном литературном произведении, она выявляет его принципиальное отличие от такового в прозе XX в.: «Между личным повествователем в прозе XIX века (или между “Я” в “Вертере” Гёте – одним из самых выдающихся примеров “Я” как единственной инстанции, которая освещает происходящее), между старым “Я” и “Я” в современной литературе лежат бездны (Abgründe liegen)... Уже не “Я” пребывает (aufhält) в истории, а история пребывает в “Я”»⁵.

Гёте здесь не только как бы отодвинут в прошлое, замкнут в нем, но и выступает как его символ; между “Вертером” и современностью пролегают “бездны”. Но эта мысль И. Бахман не отменяет ее “разговора с Гёте”, а скорее начинает его. Дело в том, что во “Франкфуртских лекциях” Гёте участвует не только как автор того или иного произведения. И. Бахман, высказывая свою эстетическую концепцию “литературы как утопии”, делает Гёте ее антагонистом: “Нам нельзя прикрепиться (klammern) к миру идей классики, она не может быть для нас примером. Наша действительность, наши разногласия стали совсем другими”⁶.

И. Бахман полагала, что литература всегда должна быть обращена к настоящему, что она жива своей связанностью с настоящим. Это означает прежде всего свободу от “прошлого” – от подчиненно-

сти писателя “классическим образцам”, от подражания “образцовому” и почтительного страха перед ним, “Гёте нашел формулировку, которая оказала большое воздействие на будущее”⁷, – констатирует И. Бахман. “Формулировка” эта – известное высказывание Гёте о “всемирной литературе”, целиком цитируемое писательницей.

«Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению. Но и при полном признании иноземного нам негоже застревать на чем-нибудь выдающемся и почитать его за образец. Негоже думать, что образец – китайская литература, или сербская, или Кальдерон, или “Нибелунги”. Испытывая потребность в образцах, мы, поневоле, возвращаемся к древним грекам, ибо в их творениях воссоздан прекрасный человек. Все остальное мы должны рассматривать чисто исторически, усваивая то положительное, что нам удастся обнаружить»⁸.

И. Бахман не согласна “принять эти олимпийские фразы рабски”⁹. Она реконструирует мысль Гёте в контексте последующего культурного развития и приходит к выводу, что Гёте создал традицию исторического рассмотрения литературы. Его преемниками стали романтики и Я. Буркхардт, а затем и “историки литературы” (Literaturhistoriker), которые “разбивают литературу на куски – древность, Средние века, Новое время – и выстраивают писателей по рангам и направлениям”¹⁰, все дальше отходя от живого настоящего.

По мнению писательницы, “историческое рассмотрение” литературы несовременно и опасно: “Еще и сегодня мы в это верим. В нас есть живая потребность найти образцовое, желание видеть образцовое в греках... За этим прячется желание... найти (идеальную) меру и оценку – но этого невозможно достигнуть”¹¹. Смысловым контекстом литературного произведения, его “мерой и оценкой” должно выступать не прошлое, а будущее¹²: не литературные “образцы” – будь то “греки” или сам Гёте, а способность поэта расслышать голос современности и передать его в слове. Гетевскому представлению о литературе как “истории” она противопоставляет свое видение: «Литература – это “здесь и теперь”»¹³.

О принципиальной полемике И. Бахман с Гёте свидетельствуют не только “Франкфуртские лекции”, но и ее интервью. В одном из них писательница говорит следующее: “Старые образы, созданные Мерике или Гёте, больше нельзя использовать, поскольку в наших устах они не будут истинными, правдивыми (unwahr). Мы должны искать правдивые, истинные слова (wahre Sätze), которые будут отвечать нашему собственному сознанию и этому изменяющемуся миру”¹⁴. И все же полемика эта не является окончательным “расчетом” с Гёте и классикой. В тексте “Франкфуртских лекций” “разговор с Гёте” занимает особое место; он предваряет изложение И. Бахман собственной концепции, и тем самым Гёте оказывается включен в ее содержательный контекст.

Своеобразие эстетических взглядов И. Бахман заключается в том, что в эпоху модернизма она, в отличие от многих других писателей, верит в нравственный смысл писательской работы, в ее “моральное” начало. Искусство, по ее убеждению, несет в себе некий нравственный императив, “моральное побуждение” (Antrieb), “искусство помогает нам понять, где мы стоим и где нам стоять следует”¹⁵. Бахман цитирует Г. Броха, во многом близкого ей австрийского романиста, чтобы принципиально не согласиться с ним. По словам Г. Броха, “Мораль есть мораль, бизнес есть бизнес, искусство есть искусство. Но искусство должно быть связано с человеком, с жизнью”¹⁶.

“Моральное побуждение” литературного произведения выражается в том, что книга “воспитывает” читателя. Эта просветительская мысль времен классики парадоксальным образом оказывается близка И. Бахман. “По-настоящему возможно только одно – изменение. И изменяющееся воздействие новых произведений *воспитывает* (курсив наш. – Г.Д.) в нас новое восприятие, новое чувство, новое сознание”¹⁷. В этом стремлении соединить трагически распавшиеся в XX в. искусство и мораль, искусство и человека можно увидеть основания, особым образом сближающие И. Бахман с просветительской классикой и побуждающие писательницу продолжать свои “разговоры с Гёте” в художественных произведениях.

Важно отметить, что в своем литературном творчестве И. Бахман никогда не “цитирует” открыто – это одно из правил ее эстетики, сформировавшееся под воздействием Л. Витгенштейна. Важным способом ведения скрытого диалога с предшественниками и современниками была для Бахман повествовательная организация, композиция произведения. Изучая композицию романа Гёте “Избирательное сродство”, Е.И. Чигарева отмечает: “Возможно, что в вербальном искусстве, в тех случаях, когда слово со своей более или менее конкретной семантикой не может выразить скрытый смысл... на первый план выступают законы вербального искусства – музыки”¹⁸.

В творчестве И. Бахман музыка играла особую роль. В юности она мечтала стать композитором, она автор нескольких либретто к произведениям В. Генце (по произведениям Гауфа, Клейста, Достоевского) и ряда эссе на музыкальные темы. В ее романах музыка становится важным смысловым компонентом (“Реквием по Фанни Гольдман”) и даже повествовательным элементом (“Малина”). Можно предположить, что постоянная работа с музыкальными произведениями развила у Бахман особое внимание к композиции, к ее выразительным возможностям. Повествовательная композиция стала для писательницы “невербальным” способом выражения целостного видения мира и положения человека в мире.

С другой стороны, повествовательная композиция может быть и “цитатой”; может отсылать к тем произведениям, где сущностно

важный для “цитирующего” автора образ мира и человека в их взаимоотношениях выражается самым характером организации повествования в единое эстетическое целое.

Гёте, видимо, ставил такую задачу и нашел ее блестящее решение. «Сама техника, сама композиция романа, – говорит А.В. Михайлов об “Избирательном сродстве”, – становится символическим выражением темы, смысла, “главного интереса” произведения»¹⁹. И. Бахман “цитирует” именно этот эстетический принцип Гёте. Но объектом “цитирования” становится для нее, на наш взгляд, не роман “Избирательное сродство”, а “Разговоры немецких беженцев” – произведение, в котором уже на уровне композиции предметно соплагаются “литература” и “жизнь” и осмысливается главный для И. Бахман вопрос – о месте искусства в жизненной реальности.

“Разговоры немецких беженцев” (1794) писались одновременно с “Годами учения Вильгельма Мейстера”. Насколько перспективным, по-своему провидческим оказалось это сочинение, стало возможным увидеть, может быть, только сегодня, когда проблема повествовательных жанров заявляет о себе все более настойчиво. Видимо, жанровые особенности “Разговоров немецких беженцев” и особая связь между структурно-композиционными и тематическими составляющими этой своеобразной новеллы определили актуальность ее содержания для современности, превратили новеллу, наряду с романами о Мейстере, в объект пристального и полемического осмысления в австрийской прозе у тех писателей, что искали новый тип романа (Г. Брех) и новый способ повествования (Кафка, Бахман), требующий иных эстетических форм соотнесения “литературы” и “жизни”.

Влияние поздней прозы Гёте на литературу XX в. австрийские литературоведы видят в творчестве Г. Брехе, старшего современника Бахман, изучавшего жанровые возможности романа и экспериментировавшего с ними. В свою книгу “Невиновные” (1949), построенную как цепь новелл, он включает притчи, стихотворные и эссеистические фрагменты.

Г. Фигут, основываясь на теоретическом исследовании В. Дюзинга²⁰, выявляет два варианта романа в новеллах, “предсказанных” “Годами учения...” и «Годами странствий Вильгельма Мейстера»: роман, имеющий “раму” и ряд “вставных” новелл; роман, представляющий собой последовательность новелл без “рамы”. “Невиновных” Г. Фигут относит ко второму типу. Анализ этого произведения приводит исследователя к выводу о концептуальной содержательности композиции “романа в новеллах”. «“Роман в новеллах”, – пишет Г. Фигут, – жанровая форма, способная показать фундаментальные изменения в отношениях между человеком и миром... Этот жанр указывает на состояние мира... на утрату единства бытия, его целостности; на разрушение общезначимых ценностей (Werttotalität)»²¹.

Вероятно, эта ключевая жанровая черта “романа в новеллах” и вызвала особый интерес к нему у писателей XX в. Каким же образом “состояние мира”, соотношение “литературы” и “жизни” высказываются в композиции “Разговоров немецких беженцев” – первом шаге Гёте к созданию “романа в новеллах”?

Текст “Разговоров немецких беженцев” составляют, как известно, “рамочное” повествование – план современности, эпоха Наполеоновских войн, – и шесть “историй из частной жизни” – вставных новелл. Жанровую структуру усложняют включенные в текст диалоговые фрагменты. Функция диалогов, где, как правило, персонажи делятся впечатлениями об “историях”, состоит в том, чтобы максимально сблизить “истории” и то социальное настоящее, в котором пребывают участники “разговоров”.

Финальной частью текста и композиционной кульминацией стала “Сказка” – внутреннее завершенное, самостоятельное произведение – последняя история, рассказанная стариком священником знатному семейству, но уже никакого отношения к “частной жизни” не имеющая. В “Сказку” включен поэтический фрагмент (песня Лилии), а ее поэтику слагают как мифологические, фольклорные, так и сугубо авторские образы.

Удивителен своей эстетической насыщенностью стиль изложения. По наблюдению А.В. Михайлова, в “Разговорах немецких беженцев” проблема соотношения частного и общественного “становится... и проблемой стиля – коль скоро стиль был для ее решения и материалом и конечной инстанцией”, стилем передается “гармоническая цельность... мира”²². Стилистическая тональность, спокойная и ясная, как раз своей величавой ровностью, веской убедительностью как будто подчеркивает напряжение и драматизм повествования на его сюжетно-фабульном уровне. Ведь обстоятельства, в которых находятся “беженцы”, безусловно драматичны. Кроме того, в соответствии с гетевским определением новеллы как “неслыханного происшествия”, драматически насыщены и рассказываемые истории. Прихотливый сюжет и мотив рока, предопределенности судьбы, делает драматически напряженным и повествование в “Сказке”.

В ходе “разговоров” ведущие их лица обсуждают политически не злободневный, но безусловно эстетически актуальный вопрос о том, каким должно быть литературное произведение, чтобы удовлетворять требованиям хорошего вкуса. Вопрос этот сообщает произведению дополнительную напряженность особого свойства, уже не событийную, а художественно-концептуальную – ту, что и выступает объединяющим для всех структурных компонентов началом.

Итак, в композиционном и структурном отношении текст Гёте достаточно необычен для литературного произведения XVIII в. И в то же время сочетание разножанровых компонентов, стилистическая неоднородность материала (очерковое начало “рамы”, лириче-

ский и новеллистический стиль) отнюдь не мешают, как можно было бы ожидать, общему впечатлению структурного единства, художественной цельности. Оно достигается благодаря следующему: каждый композиционный и структурный элемент произведения содержательно и функционально отвечает той концепции хорошей “истории”, что обсуждают участники “разговоров”. От “истории” ждут “занимательности”, “поучительных и вдохновляющих бесед”, “призыва к размышлению и созерцанию”, “небольшого числа лиц и событий”, героев “несовершенных, но добрых”. Цель рассказывания (т.е. литературного творчества) также открыто сформулирована, она ясно выражает идеал просветительской эстетики: поскольку “в каждом человеке затаенно живет тяга к добродетели”, “лишь тот рассказ заслуживает названия морального, который показывает нам, что человек способен поступать вопреки своему влечению, когда он видит перед собой высокую цель”²³.

Для того чтобы лучше воздействовать на слушателя, “на наши умы и сердца”, предпочтительнее в качестве места действия не “чуждые страны”, а “сцены отечественной семейной жизни” – они представлены и в рамочном повествовании, и в центральной новелле о Фердинанде. Разные типы новелл сменяют друг друга, и последняя из них – тот вариант немецкой новеллы, которым, как принято считать, “Разговоры немецких беженцев” обогатили немецкую литературу.

Просветительская концепция определяет и состав действующих лиц, образуемый двумя группами персонажей. Это лица, более всего нуждающиеся в уроках воспитания, в моральном поучении (Карл, Луиза, Фридрих), и те, что имеют право эти уроки преподавать (баронесса, священник). Содержание новелл также подчинено просветительскому замыслу автора. Карл и Фридрих, которых увлекает все непонятное, но еще почти не интересует моральное самосовершенствование, рассказывают новеллы о загадочных происшествиях во Франции и Италии, а старик священник, постепенно подготовив слушателей, переходит от сюжета о призраках (Певница Антонелли и ее несчастный возлюбленный) к историям об обретении нравственной зрелости. Последовательность новелл зависит от их “полезности”, их поучительность постепенно возрастает²⁴ и достигает кульминации в единственной новелле, сюжет которой полностью принадлежит Гёте (о Фердинанде и Отилии).

Художественное единство текста создается и образом повествователя, старого священника, – в его мудрой терпимости угадывается голос автора, человека той эпохи, когда писатель осознавал себя Наставником, Педагогом. Ведь общим для просветительской классики был «новый взгляд на роль литературы. Она объявляется чуть ли не главным орудием преобразования общества... Просветители верили, что их усилиями путем воспитания, убеждения... можно создать наконец “царство разума”»²⁵.

Е.И. Волгина, изучая “Разговоры немецких беженцев”, пришла к следующему выводу: Гёте “показывает, как губительно политические разногласия отражаются на состоянии общества, и называет в качестве действенной меры для преодоления распада общества и восстановления в нем коммуникабельности литературу, живое общение, разговоры на литературные и моральные темы, объединяющие людей в обществе»²⁶. Слова “человека с лампадой” (“Сказка”) звучат как моральный урок, обращаемый и к тревожным дням Наполеоновских войн, и к читателю: “Один бессилен и не может помочь, но в единении со многими в урочный час – может”²⁷.

Образ любви, которая “не властвует, а созидает”, движение к гармонии, нравственной цельности пронизывает весь текст и задает ему уникальное структурно-содержательное единство. Классический стиль как “процесс возведения реальной действительности, ее кризисов к гармонии жизни”²⁸ воплотился в этом произведении в полной мере. “Мечта о жизненной гармонии в духе греков” выразилась в “моралистическом идеале и моралистическом философствовании”²⁹, – пишет А.В. Михайлов о “Разговорах немецких беженцев”. Искусству принадлежит гармонизирующая роль в жизни, его назначение – вносить мир, дух разумного созидания.

Слова почтенной, здравомыслящей баронессы подчеркивают внутреннюю близость вроде бы столь отличных друг от друга новелл и “Сказки”: “Я очень люблю параллельные истории. Одна указывает на другую и объясняет ее смысл лучше всяких отвлеченных рассуждений”. Это многозначительное замечание, безусловно, имеет прямое отношение к тексту “Разговоров немецких беженцев” в целом. Известно, что Гёте создавал их одновременно с романом о В. Мейстере, где его концептуальные размышления об искусстве и его роли по отношению к действительности, о “созерцании” и “деянии” развернуты уже в полной мере. “Разговоры немецких беженцев” и роман представляют собой как бы одно литературное событие, разные слагаемые которого “указывают” друг на друга, ведь их повествовательная структура во многом близка: вставные новеллы, структурно выделенные истории ряда действующих лиц, песни, стихи, теоретические рассуждения, сны составляют жанровое “лицо” обоих произведений.

Повествовательная структура, разработанная Гёте в “Разговорах немецких беженцев” и романах о Вильгельме Мейстере, опосредованно оказалась востребована австрийскими авторами XX в., но в их интерпретации она предстает, насколько можно судить, в совершенно иной функции.

Известно, насколько разнообразны формы и сами объекты цитирования в литературе XX в. Личность Гёте становится таким объектом у Т. Манна, образ Педагогической провинции “цитируется” Г. Гессе. Интерпретация и авторский взгляд на “цитируемое”, его выбор зависит часто от позиции автора, от его отношения к предше-

ствующей культуре. С помощью цитаты писатель нашего времени точнее и в более глубоком ассоциативном контексте выражает свою художественную мысль, что связано с одним из ведущих принципов современной литературы – ее инертекстуальностью.

Основной текст Бахман, со структурной точки зрения отсылающий к произведениям Гёте как “цитируемому” источнику, – роман “Малина”. Но обращение к нему должно быть предварено разговором о фрагменте, не вошедшем в роман, но самым тесным образом с ним связанном. Этот фрагмент в четырехтомном мюнхенском издании озаглавлен “Из набросков к образу Малины” (*Aus den Entwürfen zur Figur Malina*). Небольшой, в 27 страниц, фрагмент этот может рассматриваться как завершённый: у него есть узаконенный сюжет и жесткая, строгая повествовательная структура – в композиционную “раму” помещены шесть “вставных” историй. В краткой экспозиции сообщается о книжной ярмарке во Франкфурте, времени ее проведения (196...г.). Описанию одного из ее эпизодов – вечеринки у крупного издателя – посвящено “рамочное” повествование. “Рама” и вставные истории противостоят друг другу; на встрече писателей, критиков, журналистов и книготорговцев в атмосфере внешнего дружелюбия и взаимного расположения обсуждаются злободневные дела и обстоятельства. Во вставных новеллах рассказывается о человеческих трагедиях, виновниками которых стали некоторые из участников веселой вечеринки, превратившие своих близких в “жертв литературы”.

Разговор ведут два главных действующих лица: известный писатель Малина и Клаус Йонас, литератор начинающий. Речь остальных персонажей – их около двадцати – передается как косвенная, за исключением нескольких реплик, указывающих на внутреннее движение диалога. Реплики принадлежат Бенедеку и Мареку (также австрийские писатели), они вступают в беседу главных персонажей, представляя иные варианты “австрийской” писательской судьбы. С помощью этого приема создаются два смысловых плана повествования, разделяется главное и второстепенное, значащее слово и “шум толпы”.

Тема этого текста, его смысловое единство определяются вопросом о литературе как профессии. Литература и жизнь писателя – как они связаны, как ведут себя те, кто занимается литературой? И. Бахман продумывает вопрос, на который у “классического” автора был свой ясный ответ. Используя повествовательную структуру, этот “ответ” выразившую, писательница подчеркивает необходимость понять роль писателя в настоящем.

Вечеринка у издателя описана как своего рода странствия в миниатюре. Взгляд повествования скользит от одного вроде бы случайного лица к другому, от одной жанровой сцены (перешептывания завсегдатаев бара, пьяные разглагольствования чьего-то знакомого, обсуждение торговой сделки и пр.) к другой. Связывает их –

как ни коротка она в пространственном отношении – дорога, персонажи проталкиваются сквозь толпу, ищут путь в тесноте и суете; обрывок случайно услышанной фразы, случайно увиденное лицо определяют поворот разговора.

Место действия свело тех, кто составляет “мир литературы”. Повествование на уровне “рамы” выходит за пределы дома издателя только дважды: в экспозиционной сцене в аэропорту и в финале, когда Малина и Йонас заканчивают разговор под ночным небом. Образ неба, “окружающий” описание вечеринки, усиливают ощущение тесноты и давки, напряжения и духоты (“тошнит”, “стало душно”). “Странствия” здесь безотрадны и напоминают скорее хождение по кругу, попав в который, уже не найдешь выхода.

Новеллистический мотив случая, внешне организующий сюжет, постепенно нарастает, указывает на своего рода закономерность. В романе Гёте по видимости случайные встречи для Вильгельма оборачивались закономерными жизненными уроками, обогащением опыта, определяли его судьбу. В подобной ситуации оказался и Йонас – он случайно встретился с Малиной, случайно, из прихоти (ему захотелось поговорить с кем-то из Австрии о том, “каковы же эти немцы”) заговаривает с ним и невольно вынужден выслушать несколько историй и даже нечто вроде поучения. Но между Малиной и Йонасом есть глубокая внутренняя связь, как между наставником и учеником, откуда и возникает изначальное доверие младшего к старшему, хотя связь эта (история влюбленности Йонаса в сестру Малины) открывается не сразу.

Йонас оказывается в роли Ученика закономерно: в описании его облика “юного революционера из зеленой Штирии”, мягкости, кажущейся открытости и незащищенности, обаятельной наивности ощущается готовность к пониманию, к познанию. Далеко не сразу проступают определяющие черты его характера – самоуверенность, самодостаточность, карьеризм. Главное, что заставляет Малину поддерживать разговор с Йонасом, – талантливость первой книги Йонаса, где оспаривается “вся официально признанная литература”. Конфликт со всем “официально признанным” и объединяет Ученика и Наставника.

Роль Наставника принимает на себя человек, казалось бы мало похожий на мастера своего дела. Малина – автор одной книги, написанной десять лет назад и почти забытой. Он держится в тени, ведет себя как усталый и равнодушный наблюдатель, не претендует на внимание, говорит только тогда, когда к нему обращаются. И все же это действительно Наставник, потому что у него есть зрелые убеждения, сложившееся мировоззрение и тот драгоценный опыт, который может быть полезен Ученику: Малина “собирает истории с летальным исходом”, – истории о безвестных “жертвах” “так называемых художников”. То, что он рассказывает Йонасу, трагично прежде всего потому, что никому не известно и по существу недоказуемо.

Малина называет тему, которая, по его словам, еще неведома литературе, – “Литература и преступление”. Его собственный отказ писать книги может быть понят исходя из характера соположения “искусства” и “преступления”: современный писатель, в отличие от писателя “классического”, отнюдь не чувствует себя обязанным быть нравственным; “литература” и “жизнь” распались, разошлись, книга уже не может чему-то научить, потому что текст и его создатель представляют два разных мира.

Автор, критик, издатель совершает “преступление”, что не мешает ему написать, издать, прославить вполне “моральную” книгу. Таков некий известный литератор, получивший Премию и в благодарственной речи выступивший как “высшая моральная инстанция”, как символ нравственности. В то же время он легко совершает гнусные поступки, низости. Все “вставные” истории призваны пояснить Ученику, что личность писателя несет в “мир” не гармонию и мудрое созидание, а убийство, предательство, обман (Марек, Тениен, Бур). “Истории” эти не договорены до конца; они должны быть поняты “по аналогии”, как говорит Малина; каждая из них как бы “указывает” на другую: “– И должна же была эта женщина все рассказать именно Вам! – Она не рассказывала мне. Я догадался. – Каким образом? – В тот момент, когда я навещал другую женщину в больнице. С ней случилось похожее”³⁰.

Повествование в рассматриваемом фрагменте ведется от третьего лица, но присутствие автора отчетливо проявлено. Автор и Малина не отождествлены, способ видения и его передачи у объективного повествователя (автор) и протагониста (Малина) разные. В авторской интонации звучит ирония, сарказм, открытый гнев или издевка (например, в описании представителя берлинского издательства “Ауфбау” или будущей фрау Гернрайх). В речи Малины эмоциональный план отсутствует вообще. Он показан писателем, который уже никогда и ничего не напишет, не возьмется живо и образно передать какой-то сюжет, потому что это означало бы присоединиться к тем, кто предал закон творчества – внутреннюю цельность творца, его безусловную обязанность отвечать за то, что пишешь.

Как для Гёте “Разговоры немецких беженцев” были определенным смысловым звеном в работе над романами о Вильгельме Мейстере, так и для Бахман ее “Наброски к образу Малины” – необходимый этап, часть общей работы над созданием своего жанрового варианта современного романа. Потому необходимо рассматривать “Наброски” и “Малину”, не отрывая их друг от друга, в концептуальной связанности.

В романе “Малина” (1971) план актуального настоящего, т.е. собственно времени повествования, существует наравне с другими планами – прошлого и потенциального будущего. Текст оформлен как бессистемное чередование вставных историй, диалоговых сцен,

“музыкальных” вставок (графическое воспроизведение нотного ста-на, мелодии и сопровождающего текста), писем, снов. Вставным исто-риям придана назидательность (сюжеты о почтальоне Краневит-цере, о Марселе). Напоминает о Гёте и глубинная тема романа, его подтекстовый слой, связанный с вопросом о возможном и оправдан-ном содержании литературного произведения, о писателе и его на-значении. “Малина” в целом – своего рода роман воспитания: в книге воссоздана история жизни главной героини – писательницы с дет-ских лет и до ее смерти, очерчен путь становления ее личности, испытания и искушения, возникающие на этом пути; показаны род-ные, друзья, возлюбленные и тот опыт, что рождается в отношени-ях с ними и призван умудрять, учить соединять “созерцание” и “дея-ние”. Своеобразным структурным центром романа стала также “Сказка” – “Тайны принцессы Кагран”.

Но все эти структурные элементы как бы нарочито искажены, варварски перемешаны, как мелодии Бетховена в сочинениях Адри-ана Леверкюна, так что создается впечатление композиционного и повествовательного хаоса. Впечатление это возникает потому, что ни одна из слагающих роман повествовательных форм не дана как завершенное целое. Ни один “этап” жизни безымянной главной ге-роини, ее “воспитания”, “учения”, “странствия” не проговорен сколько-то отчетливо. Ее детство, юность, университетские годы даны в невнятной последовательности, как несколько эпизодов, сходных между собой в одном отношении – ощущения их нелепой мучительности, бессмысленности, страдания.

Повествование не то чтобы постоянно прерывается – оно бес-связно изначально, раздроблено так красноречиво, что в самом этом отсутствии связи прочитывается содержательная закономер-ность. Так создается образ настоящего, образ “сегодня”, которое не бывает “готовым” и никогда не дано в виде некой объективной ясности, а существует лишь в “Я”. Современная история пребыва-ет в “Я” вне логики, нераздельна с личным ее переживанием: «Виной всему – “сегодня”, слишком волнующее для меня, слишком безмерное, слишком захватывающее, и с этой патологической взволнованностью до последнего дыхания будет сопряжено для ме-ня “сегодня”»³¹.

Впечатление структурного хаоса усугубляют повествователь-ные элементы, которых нет и не могло быть в классическом гетев-ском тексте, в эпоху просветительского жанрового канона: записи телефонных разговоров, ни один из которых не имеет начала, кон-ца и ожидаемой ведущими его лицами информативности; магнито-фонная запись интервью, данного героиней некоему журналисту Мюльбауэру, причем ни на один свой вопрос журналист не получил соответствующего жанру ответа; судорожное описание бесполез-ных попыток секретарши Еллинек навести хотя бы частичный по-рядок в бумагах и сам перечень этих бумаг.

Вся вторая глава состоит из описаний 33 снов героини и шести диалогов по их поводу. Все сны – кошмары, они не предсказывают будущего и не проясняют прошлого; их общее звучание – ужас и безнадежность, ощущение загнанности “Я” в абсурдно-неразрешимую форму бытия.

В снах Отец запирает героиню в газовой камере, пытается отравить, сбивает машиной, засыпает снежной лавиной, обращается в крокодила, чтобы растерзать ее. В этих и похожих сценах Отец намерен не столько убить дочь, сколько лишить ее языка: он ослепляет ее, вырывает язык, он хочет “отнять слова”, а героиня намерена “утаить” их.

Лейтмотивная словесная конструкция в романе – “Я не знаю”. С этих слов героиня начинает почти всякое свое суждение о вещах реального мира: “Я не знаю, как обстоят дела с уроками физкультуры в Венгрии”, “Я не знаю, как я должна заплатить Антуанетте за телеграмму” и т.д. Реальность угрожающе непонятна, ее нельзя “знать”, в ней страшно то, что она, казалось бы, содержит в себе очевидное и понятное, но очевидность эта обманчива, зыбка и таит в себе предательство и обман.

Героиня романа экзистенциальна: у нее нет бога, нет образа мира как смыслового единства с заданной этикой. Она пытается найти “универсальный” язык, на котором могла бы говорить в надежде быть понятой, услышанной – если в языке литературы есть образ гармонии, должны быть и пути к ней. Об этих путях рассказывает сказка о принцессе Кагран.

Сказка особым образом уравнивает повествование, она “входит” в него на правах вставной новеллы, названной “Тайны принцессы Кагран”, но в то же время отчетливо связана с основным текстом. Повествование о принцессе Кагран психологически и философски усложнено, оно “подключается” к содержанию романа через явные и скрытые цитаты, выполняющие функцию сопоставления “реального” и сказочного. Эти сопоставления неоднозначны; они, если позволено так сказать, “скользят” на границе между “бытием-здесь” и некой иной реальностью, которая в художественном пространстве романа более действительна, чем вещи обыденного мира. Последние оказываются для человека знаками ложного, неподлинного существования.

Эпизод с Малиной за роялем открывается так: “Это было когда-то”. Традиционный сказочный зачин “es war einmal” возникает в романе не однажды во вполне “реальном” контексте. В витрине магазина героиня видит букет красных турецких лилий, алый цветок из этого букета она вспомнит не однажды. Рассудочный Малина рекомендует героине “не рассказывать сказки”, а Отец сравнивает ее с принцессой, то же делает Малина: “Твоя головка набита горохом, салатом и бобами, глупая принцесса на горошине”.

Любовь как спасение, как открытие смысла жизни – так может быть прочтена сказка о принцессе Кагран. Это сказка о силе любви,

для которой нет преград: “– Более, чем через двадцать столетий... – Что такое столетие? – спросил незнакомец. Принцесса вяла горсть песка и пропустила его сквозь пальцы. – “Это и есть приблизительно двадцать столетий... Потом наступит время, когда ты придешь и поцелуешь меня”³².

Сказка – единственная часть текста, где звучат слова “Я знаю”. Что же знает принцесса Кагран, если рассказчица, героиня романа, “не знает”? “Я знаю” принцессы – ее вера в то, что язык гармонии существует. Но каков этот язык и как его узнать – “тайна”, забытая и утраченная.

Таким образом, Бахман использует все композиционные элементы “романа в новеллах” Гёте, но элементы эти как бы вывернуты наизнанку, неузнаваемы, выглядят чуть ли не как объект структурно-композиционной пародии. И все же роман “Малина” являет жанровую целостность, художественно-эстетическую завершенность, так же как и у Гёте, определяемые концепцией литературного творчества, изменившейся по своему существу. Содержание этой концепции благодаря структурным “цитатам” проступает яснее.

Единство создается, как и в “Разговорах немецких беженцев” и “Годах учения...” и “Годах и странствий Вильгельма Мейстера”, образом повествователя. Но это уже не объективный и безличный автор “Разговоров немецких беженцев” (рама) или не менее безличное “мы” в книгах о Вильгельме Мейстере. “Малина” – Ich-Erzählung, личный повествователь от первого лица рассказывает о себе, и только о себе, – лишь такое право признает за собой автор эпохи “нового романа”. Роман посвящен этому “Я”, для которого не состоялось ни учение, ни странствия, которое не “умудряется” опытом, а любовь несет ему не гармонию, а смерть. Знаменательна функция, которую придает Бахман образу лилии. В “Сказке” Гёте она символизирует чистоту и оправданную надежду на счастье, обетование взаимной любви и ее апофеоз, в сказке Бахман и в тексте романа лилия – знак встречи с возлюбленным – обращается в траурный символ невозвратимой утраты, несбыточности мечты о соединении и гармонии.

В романе “Малина” позиция автора оформлена иначе, чем в “Набросках”, и связано это с уточнением концепции творчества. Роман “рассказывается” уже от первого лица, на первый план выступает личный повествователь – главная героиня, писательница. Малина – ее собеседник, которому она настойчиво пытается “рассказать” нечто (лейтмотивная фраза романа – “Я должна рассказать...”), но так и не может это сделать.

Из речи повествователя совершенно выведен план оценки, обобщения, сентенциозности, характерный для “Набросков” и напоминающий об авторе просветительской эпохи. Содержательной характеристикой речи повествователя становится ее темп – лихорадочно быстрый, голос рассказчицы как будто захлебывается, слова

словно догоняют и перегоняют друг друга. После резкой остановки контрастно звучит ритм новеллистических “историй” – нарочито замедленный, эпически степенный. Ритм повествования, как пульс, то учащается, то замирает. Если в “Набросках” преобладает обвиняющая и саркастическая интонация, то в романе – доверительный стиль; читателю как будто поверяют тайну, от него ждут соучастия и сострадания.

Роман рассказывает об опыте самопонимания, приводящем героиню к самоубийству. Она вынуждена осознать: писать уже нельзя, – потому ни один из повествовательных фрагментов внутри романа не закончен, а единственный художественный текст, который создан героиней, – печальная сказка о принцессе, умирающей от любви и одиночества. Потому среди множества “разговоров” героини и Малины не возник даже вопрос о литературе, о творчестве, хотя разговоры ведут два писателя. Отказ от творчества неизбежен как результат трагического опыта: быть писателем сегодня аморально, поскольку язык литературы утратил способность соответствовать реальности, определяться ею и воздействовать на нее.

* * *

Конечно, композиционное и тематическое сходство столь далеких и по внутренней сути противостоящих друг другу произведений отнюдь не доказывает факта прямого влияния Гёте на творчество И. Бахман. Связь И. Бахман с Гёте пока не изучена; но уже при выходе ее первой поэтической книги критики эту связь почувствовали, назвав поэтический сборник “Отсроченное время” (1953) “новыми римскими элегиями”³³.

С другой стороны, сфера и формы влияния “романа в новеллах” Гёте на прозу XX в. требуют своего изучения. В связи с анализом “пространственной рядоположности” как композиционного принципа Бетховена А.В. Михайлов отмечает: “Для слушателя XIX века подобный стиль был чаще всего стилем обманутых ожиданий – точно так, как стиль позднего Гёте для читателей XIX века; для современного слушателя, для современного читателя такие стили, надо надеяться, по меньшей мере – проблема”³⁴.

Все творчество И. Бахман показывает, что цитата для нее не просто прием, а способ высказать свое понимание искусства через соположение с другими концепциями или по контрасту с ними. Писательница не раз говорила о том, что в современной литературе и в современном писателе для нее неприемлемо: это распадение этических связей между Словом о мире и самим этим миром. Классическая повествовательная структура, “гармония художественного произведения как символ идеального жизнеустройства и как символ самой же жизненно-поэтической гармонии”, в XX в. уже невозможна, потому что невозможен сам классический автор с его верой в

миссию художника. Эту мысль И.И. Бахман высказывает, напоминая композицией своих произведений о Гёте и одновременно разрушая созданные им повествовательные законы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Кафка Ф.* Дневники / Пер. Е.А. Кацевой. М., 1998. С. 116. Запись сделана во время чтения “Поэзии и правды”, вызывавшей у Ф. Кафки столь сильное волнение, что он вынужден был прервать чтение на несколько дней в ожидании “благодушного настроения”. См. записи от 26 и 29 декабря 1911 г. (там же, с. 118–119).
- ² *Bachmann I.* Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews. München; Zürich, 1983. S. 11.
- ³ Цикл лекций “Проблемы современной литературы” И. Бахман читала в течение зимнего семестра 1959–1960 гг. в Университете имени Гёте (Фракфурт-на-Майне); см. примеч. 5.
- ⁴ *Bartsch K.* Ingeborg Bachmann. Stuttgart, 1988. S. 24–36.
- ⁵ *Bachmann I.* Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung // *Ausgew. Werke: In 3 Bdn. Bd. 1. B.*; Weimar, 1987. S. 444.
- ⁶ *Ibid.* S. 410.
- ⁷ *Ibid.* S. 476–477.
- ⁸ *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. Н. Ман. М., 1986. С. 214–215.
- ⁹ *Bachmann I.* Frankfurter Vorlesungen... S. 477.
- ¹⁰ *Ibid.* S. 478.
- ¹¹ *Ibid.* S. 477.
- ¹² *Ibid.* S. 484.
- ¹³ *Ibid.* S. 483.
- ¹⁴ *Bachmann I.* Wir müssen wahre Sätze finden... S. 19. Но Бахман “старые образы” все-таки использует. П. Бейкен обнаружил “измененную цитату” из стихотворения Гёте “*Selige Sehnsucht*” (“Западно-восточный диван”) в пьесе И. Бахман “Добрый Бог Манхэттена” (1957), см.: *Beicken P.* Ingeborg Bachmann. München, 1988. S. 119.
- ¹⁵ *Bachmann I.* Frankfurter Vorlesungen... S. 411.
- ¹⁶ *Ibid.* S. 414.
- ¹⁷ *Ibid.* S. 411.
- ¹⁸ *Чигарева Е.И.* Музыкальная композиция в романе Гёте “Избирательное сродство” // Гетевские чтения 1997. М., 1997. С. 142.
- ¹⁹ *Михайлов А.В.* Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе // *Языки культуры.* М., 1997. С. 332.
- ²⁰ *Düsing W.* Der Novellenroman: Versuch einer Gattungsbestimmung // *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft.* Bd. XX. Stuttgart, 1976.
- ²¹ *Fieguith G.* Hermann Brochs “Die Schuldlosen” als Novellenroman // *Interkulturelle Erforschung der österreichischen Literatur.* St. Ingbert, 2000. S. 205–206.
- ²² *Михайлов А.В.* Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе. С. 327.
- ²³ *Гёте И.В.* Разговоры немецких беженцев / Пер. С. Шлапоберской; Сказка / Пер. И. Татариновой // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1978. С. 173.
- ²⁴ “Старик”, т.е. духовник баронского семейства, искусно повышает уровень поучительности от новеллы к новелле”, — отмечает Н. Вильмонт в своих комментариях к “Разговорам немецких беженцев” (*Гёте И.В.* Разговоры... С. 471).

- ²⁵ *Елистратова А.А., Тураев С.В.* Введение // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 5. М., 1988. С. 19.
- ²⁶ *Волгина Е.И.* Маленький шедевр Гёте – “Сказка” // Народная и литературная сказка: Межвуз. сб. науч. работ. Ишим, 1992. С. 176.
- ²⁷ *Гёте И.В.* Сказка // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 217.
- ²⁸ *Михайлов А.В.* Стилистическая гармония и классический стиль в немецкой литературе. С. 296.
- ²⁹ Там же. С. 328–329.
- ³⁰ *Bachmann I.* Aus den Entwürfen zur Figur Malina // Bachmann I. Werke: In 4 Bdn. Bd. 3. München; Zürich, 1982. S. 544.
- ³¹ *Бахман И.* Малина / Пер. С. Шлапоберской. М., 2001. С. 16.
- ³² Там же. С. 16.
- ³³ Сборник Бахман “Die gestundete Zeit” (1953) назван “новыми римскими элегиями” на обложке журнала “Spiegel”, в котором сборник рецензировался (8.8. 1954).
- ³⁴ *Михайлов А.В.* Гёте и поэзия Востока // Михайлов А.В. Языки культуры. С. 631.