

- King, Janet K. «Lenz Viewed Sane.» *The Germanic Review* 49 (1974): 146–53.
- Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin/New York: De Gruyter, 2002.
- Lützel, Paul Michael, ed. *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus*. Neue Interpretationen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1983.
- Mitscherlich, Alexander and Margarete. *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*. Munich: R. Piper, 1991.
- Schneider, Jost. «Historischer Kontext und politische Implikationen der Bühnenpreisrede Ingeborg Bachmanns.» In *Albrecht and Götsche*, 127–139.
- Sibley Fries, Marilyn. «Berlin and Böhmen: Bachmann, Benjamin, and the Debris of History.» In *Kaiser and Wellbery*, 275–299.
- Sieburth, Richard. «Translator's After-word.» In *Georg Büchner*, Lenz. Trans. Richard Sieburth. New York: Archipelago Books, 2004. 167–97.
- Weigel, Sigrid. *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 1999.

Анна М. Паркинсон

Переходы на пределе дыхания: аффект и перевод в Бюхнеровской речи Ингеборг Бахманн¹

*Читатель, мыслитель, бездельник, фланёр – типы иллюминатов,
так же как любитель опиума, сновидец, экстатик.
И более профанические. Не говоря о самом страшном наркотике –
нас самих, – который мы принимаем в одиночестве.*

Вальтер Беньямин

*Перевод – не временная замена, но способ существования, с чьей помощью
творение достигает нас в качестве инородного. Хороший перевод
сохраняет эту чуждость и при этом делает творение доступным нам.*

Антуан Берман

1. ПЕРЕВОД КАК ПРАКТИКА ОТЧУЖДЕНИЯ

Термин «перевод» вызывает представление о переходной работе, передающей один язык как другой, заменяя «инородное» наречие «известным». Свои ресурсы такое опосредование черпает как правило в метафорике сделки, компромисса: выигрыши и потери взвешиваются на весах формы и содержания, успех сделки высчитывается на основании гладкости или знакомости, которые дан-

¹ Настоящую статью я написала в течение учебного года 2004/05, работая над темой «перевода» в качестве Mellon Graduate Fellow в *Society for the Humanities* Корнельского университета. Я благодарна своим коллегам за активную помощь в редактировании ранней версии статьи. Но больше всего я обязана Елене Петровской, ее поддержке, разумным редакторским предложениям и неизменной доброжелательности.

ная, прежде «иноязычная», работа выказывает на языке читателя либо слушателя. Что тогда сказать о тексте, сознательно избегающем возвращения из чужеродного к знакомому, задерживаясь вместо этого как раз на моменте отчуждения, характеризующем вообще любой перевод? Зачем, далее, преждевременно обрывать исследование идиоматической сферы собственного языка и уходить в чужеродность «иноязычных» оборотов для их, в конечном счете, инкорпорации?² Переводческая практика Ингеборг Бахманн в ее Речи по случаю вручения Бюхнеровской премии расширяет обжитую территорию того, что мы принимаем за хорошо знакомый процесс перевода. Ибо динамика движения в ее тексте имеет место не между языками как дискретными единицами обмена, но, скорее, исходит из определенной этики памяти на основе отчуждения и чувства несоизмеримости в промежутке между (фашистским) прошлым и настоящим моментом (середина 1960-х для Бахманн). Переводческая практика Бахманн опирается на аффект, привязывающий читателя к опыту текста, и эстетику, окрашенную сюрреалистскими стратегиями превращения в чуждое того, что кажется знакомым. Аффект действует одновременно как среда и как сообщение, не допуская практики перевода, который мог бы свестись к простой передаче информации³. Ибо аффект по своему действию – это и посредник-переносчик содержания, и сам узел политических и этических коллизий, пронизывающих

² В своей работе «Опыт чужого: культура и перевод в Германии эпохи романтизма» Антуан Берман выступает за создание сводной междисциплинарной науки перевода, «традуктологии», стратегически нацеленной на сохранение «чуждости» («*Fremdheit*») иноязычных текстов вместо редукции всякой инаковости к безопасному горизонту смысла в знакомом языке. Берман пишет: «*Fremdheit* есть также и чуждость чужого во всей ее силе: отличное, непохожее, нечто такое, чему можно придать видимость тождественного лишь ценой уничтожения этой чуждости. Это, возможно, ужас различия, но и его чудо; чужое всегда являлось в этом облики: демона или богини» (154–5).

³ В своем эссе «Задача переводчика» Вальтер Беньямин утверждает, что перевод не должен рассматриваться как практика передачи информации (это «плохой перевод»). Перевод, по его словам, есть, скорее, «модус» или «в каком-то смысле временный способ справиться с чуждостью языков». Главная проблема для Беньямина – именно этот «модус интенции» языка (69–70, 74–5).

судорожные сцены послевоенного Берлина – материал выступления Бахманн.

Речь Бахманн достигает эффекта, который Антуан Берман, в контексте обсуждения переводческих практик, свойственных немецкому романтизму, описывает как умение «встать над собой» (*sich über-setzen*)⁴. А именно, Бахманн сплетает плотную атмосферную ткань аффекта, переводящую узнаваемые моменты истории в нечто пугающе чуждое и все же зловеще актуальное для читателя. Отчуждение, пронизывающее текст скрытым аффективным течением ее языка, высвечивает жуткие следы недавней немецкой истории, захватывающие пространства и обитателей города, в то время как сами западноберлинцы захвачены своим экономическим *Wiederaufbau* [восстановлением]. Как я доказываю чуть ниже, бахманновская практика перевода этого избыточного подводного течения, с которым она сталкивалась повсюду в послевоенном Берлине, демонстрирует, каким образом перевод (понятый как пространство, где разворачивается наше аффективное отношение к «Другому») оказывается политической практикой, требующей от переводчика-читателя этического отклика. В антигегелевском духе, «Другой» немецкой политики и истории времен Второй мировой войны переводится в образы, напитанные устрашающим аффектом. Иными словами, в бахманновском тексте мы сталкиваемся с неснимаемым избытком – таким, что с необходимостью сублимируется в язык надломленных образов, из которых и состоит Бюхнеровская речь Бахманн.

2. БАХМАНН В БЕРЛИНЕ

17 октября 1964 г. Бахманн выступила в Дармштадте с речью по случаю вручения ей Премии Бюхнера – самой престижной награды в области немецкоязычной литературы. Тело речи, следующее за короткой, но весьма значимой преамбулой, состоит из двадцати семи прозаических – или языковых – образов, описывающих судоро-

⁴ *Berman*, 47.

рожный, едва узнаваемый ландшафт, который при всем при том кажется непосредственно списанным с реального послевоенного Берлина. Каждый из этих прозаических фрагментов скачет от моментов узнаваемой нормальности – социальные ритуалы, районы Берлина – до деталей, свидетельствующих о зараженности этих топосов едва подавленной насильственностью национал-социалистического прошлого Германии и новой разъединительной идеологией холодной войны, которая в буквальном смысле размечала ландшафт Берлина начала 1960-х, как никакого другого города.

Но прежде чем обратиться непосредственно к речи Бахманн, задержим внимание на еще одном уровне перевода в ее тексте – он служит своеобразным резонансным задником для сцен коллективного безумия, изображаемых в ее кошмарном видении послевоенного Берлина. После возрождения Бюхнеровской премии вскоре после окончания Второй мировой войны, точнее в период социальной критики и студенческих волнений, характеризующих середину и конец 1960-х, и террористических атак начала 1970-х в Западной Германии, критически настроенные лауреаты премии использовали речь по случаю вручения награды для того, чтобы на политически и эстетически радикальном материале бюхнеровского корпуса текстов высветить в критической форме те или иные современные параллели⁵. Речь Бахманн открывается прямым обращением к ряду моментов новеллы Георга Бюхнера, писателя девятнадцатого века, от чьего имени (хотя не всегда в его революционном духе) и присуждается эта элитная литературная премия. Критический жест не чужд и Бахманн, берущей за свой отправной пункт фрагментарную новеллу Бюхнера «Ленц». Новелла Бюхнера описывает растущее отчуждение эксцентричного

⁵ Наиболее полный и информативный источник здесь – работа Дитмара Гольдшнигга, замечательная критическая история фигуры Бюхнера со времени жизни писателя и до наших дней как в литературной критике, так и в речах по случаю вручения награды его имени. Во втором томе своего трехтомного труда Гольдшнигг рассматривает воздействие Бюхнера на немецкую литературу и журналистику в период между 1945–1980 гг. Он также отмечает значимость Бюхнера как оппозиционной идентификаторной фигуры начиная с 1950-х, но особенно в 1966 г., конкретно для SPD, новых левых и АРО.

писателя Ленца, который пытается убежать от всех социальных норм, семейных обязательств и собственного растущего чувства разобщенности со своей буржуазной судьбой, скрывшись в фамильной усадьбе пастора Оберлина в Вогезах. Неустойчивое состояние Ленца служит своего рода моделью для «коллективного безумия», поразившего в глазах Бахманн Германию в форме фашистского режима, оставив специфические следы отрицания и нечистой совести, которые в гротескном виде представляет в своей речи писательница.

3. «ЛЕНЦ» ГЕОРГА БЮХНЕРА

Наиболее заметные мотивы Бюхнеровской речи Бахманн (1964), позволяющие ей сочетать аффект и эстетику в связи с недавним прошлым Германии, почерпнуты в новелле Георга Бюхнера «Ленц» (1835)⁶. Возвращаясь к соотношению-перенесению между текстами Бюхнера и Бахманн, отметим, что аффективные внутренние и внешний ландшафты, сообщаемые Бюхнером фигуре Ленца, и эстетическое искание, составляющее ядро отношения Ленца к своему окружению и его, в конечном счете, безумия, на-

⁶ Достаточно иронично, что и сам «Ленц» Бюхнера является «переводом» – выборочным и измененным переложением других источников. «Ленц» – название и имя главного героя – отталкивается от исторической фигуры писателя Якоба Михаэля Рейнхольда Ленца (1751–1792). Первоисточники Бюхнера – снисходительный рассказ о Ленце Гёте в его воспоминаниях «Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit» (1811–1814), а также рассказ эльзасского пастора Фридриха Оберлина о коротком и трудном пребывании Ленца под его кровом (1778). Переводчик Ричард Сиберт предлагает рассматривать «Ленца» Бюхнера как «экспериментальный образец спекулятивной биографии» и напоминает, что сам Бюхнер называл себя «поэтом-историком» (167). Вальтер Хиндерер отмечает драматичность формы «Ленца» и подчеркивает появление в ней современного личностного нарративного стиля и внутреннего монолога наряду с более традиционным авторским стилем (271, 278–9). Что касается содержания новеллы, то, как замечает Джениет К. Кинг, изменения, внесенные Бюхнером в оригинал, надлежит рассматривать не только с точки зрения эстетики, но и в связи с социополитическими аспектами.

ходят живой отклик в выступлении Бахманн. Понимание Ленцем поэтического творчества не соответствует ни реализму, ни идеализму⁷: он мечтает о том, чтобы искусство приблизилось к жизни в ее *аффективном* выражении⁸. Кроме того, его понятие искусства не привязано к какой-либо эстетике прекрасного. Возможность жизни – (*Da*)*sein* жизни в чистом виде, во всей ее аффективной силе – важнее вопроса об уродстве либо красоте как *Schein* [видимости]. Художественное творение не должно гоняться за величию – напротив, должно идти от способности погружаться в «*das Leben des Geringsten*» [жизнь наименьшего]. Чтобы верно отражать жизнь, художественное творение должно воспроизводить тонкие, едва заметные моменты жизни, которые различают индивидов и вместе с тем делают их частью более объемлющего кода аффективного узнавания: «и она [жизнь наименьшего] отражается в неприметных движениях, намеках, в тонкой, едва заметной мимике» (87). Иными словами, Ленца интересует особенный жест – жест, который может выдать аффективную подоплеку – основу жизни и ее представления.

Это требование верности аффективной основе жизни в ее «сырой» форме неизбежно скачет между двумя полюсами: назовем их субъективным реализмом и аффективным идеализмом. Для бюхнеровского Ленца очевидны трудности с изобразительными формами, пытающимися представить бытие в его аффективной и непосредственной полноте. Например, понятие «*Dichtung*» [поэзии] он, сопоставляя, ставит выше процесса миметического воспроизведения, который создает лишь «*Holzrippen*» [деревянные куклы]. «*Dichtung*» для Ленца – эстетичес-

⁷ Здесь я возражаю против господствующего в рядах исследователей Бюхнера мнения, что речь Ленца об эстетике свидетельствует о его несогласии с эстетическим идеализмом, ценившимся в то время в Германии.

⁸ Проведение четкой разделительной линии между жизнью и ее изображением имеет долгую историю в философии и психоанализе. Своей кульминации она, вероятно, достигает в творчестве марксистского философа Мишеля Анри, особенно в его «Генеалогии психоанализа», на пересечении философии и психоанализа. В этом тексте Анри ратует за взаимное исключение аффекта и изображения, жизни и видимости.

кая практика, схватывающая уникальность живого существа, которая не может быть воспринята одними лишь чувствами. Ленц утверждает: «Жила чувства одинакова почти у всех людей, только оболочка, через которую оно должно прорываться, бывает толще или тоньше. Для этого нужны только глаза и уши» (87). «Глаза и уши» – метафора способности вчувствоваться в свой предмет, в котором внутренность играет для наблюдателя столь же важную роль, как и физические приметы внешности, чья «едва заметная мимика» намекает на аффективную жизнь объекта. Ленц признает одновременно необходимость и невозможность подобной практики изображения, восклицая: «Иногда хочется самому превратиться в голову Медузы, чтобы суметь обратить в камень ту или иную группу» (87). Однако ко времени написания Бахманн ее речи фигура Медузы претерпела метаморфозу, обернувшись беньяминовским Ангелом истории и переняв его оцепенелую позу беспомощного свидетеля.

Судьба фигуры Ленца, погружающегося в свой кризис отчужденности, предвосхищает этот кризис эстетического изображения. Эмоции страха, отчаяния, скуки выносят Ленца за рамки социально приемлемого поведения. Доведенная до крайности скачками между переизбытком и нехваткой аффекта, его физиогномика принимает функцию изображения аффекта способом, предвосхищающим фрейдовскую истерию: «Иные мысли, сильные чувства он обнаруживал лишь с величайшим страхом; его начинало трясти с невероятной силой, он дрожал, волосы у него чуть не вставали дыбом, пока, наконец, чудовищное напряжение не отнимало у него последних сил» (87). Фигура Ленца, таким образом, не в состоянии дистанцироваться от аффекта; аффект больше не опосредуется изображением.

Сфера аффекта имеет особые характеристики скачкообразного колебания: маниакальная, неистовая энергия сдает фигуру Ленца, перемежаясь периодами истощения и безразличия, можно сказать – депрессии. Контуры аффекта имеют определенно пространственный аспект; он чувствует океаническое единство со всеми измерениями окружающей жизни: «Он замирал, быть может на грани сна: весь мир вокруг сливался для него в единую линию,

будто волну, вздымавшуюся и опадавшую, меж небом и землей; ему казалось, будто он лежит среди бескрайнего моря, которое тихо его покачивает. Иной раз он садился; вставал и снова шел, но медленно и как во сне. Он не искал пути» (90). Ленц испытывает состояние слияния со своим окружением⁹. У него нет иного пути, кроме его океанической привязанности к аффективному восприятию, которая чередуется со своей оборотной стороной: клаустрофобическим чувством поглощенности окружением: «Теперь же мне так тесно, так тесно! Вы знаете, порой мне кажется, будто я упираюсь руками в небо; о, я тянусь, я простираюсь!» (92). Так небо, которое, казалось, дарит лучезарными возможностями мысли, чувства и изображения, словно воображаемый ковер у него под ногами в первом параграфе¹⁰, становится теперь бездонной темницей, как и его окружение: «Ландшафт внушал ему страх, поскольку был так тесен, что он боялся натолкнуться на все на свете», и это наполняло его «неописуемым чувством бесприютности» (97).

Становится ясно по крайней мере следующее: отношение Ленца к аффекту, а через аффект – к миру вокруг него, утратило безопасность дистанцирования, которое, отодвигая фигуры на один шаг от жизни, давало ему возможность изображения. В каком-то смысле Ленц стал слишком близок к аффективности жизни – можно сказать, заразился ею. Он больше не может опосредовать между собой и своим окружением – он испытывает его как непосредственное, всеобъемлющее, цепенящее и, стало быть, в конечном счете также и абсолютно непостижимое, как бы психически зашифрованное. Парадоксальным образом, именно в си-

⁹ Это состояние может служить прообразом центральной теории фрейдовского психоанализа, а именно теории инстинкта смерти, как она развита в работе Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия». Я, в частности, имею в виду параллель между ленцевским чувством слияния с объектами, образующими его мир, и фрейдовским описанием инстинкта смерти как стремления вернуться к неорганическому состоянию, или нирване.

¹⁰ Вот это часто приводимое и обсуждаемое место из «Ленца» Бюхнера: «Усталости он не чувствовал никакой, только иной раз ему было неприятно, что он не может ходить на голове» (79).

лу слишком тесного сближения с той самой аффективностью, которую он предписал как существенное условие эстетического изображения, Ленц теряет свою способность изображать, читать или передавать ситуации и эмоциональные либо физические ландшафты. Неопосредованная энергия аффекта становится для Ленца опасной, подавляющей, а язык, через который она проявляется, – загадочным и недоступным: язык, в который включены ускользающие знаки смерти, ассоциируемые им с мертвым телом девушки, с женщиной, которую он любил и которая теперь, по его словам, мертва, и со своим собственным душевным состоянием: «Иероглифы, иероглифы! [...] Да – мертва, иероглифы!» Язык становится не только имманентным, а значит недоступным для расшифровки, но также и трансцендентным и прозрачным, как в следующей фразе Ленца, адресованной хозяину дома Оберлину: «Скука! Скука! Как же скучно! Не знаю, что еще сказать; я вывел на стене уже столько разных фигур!» (95). Итак – в истинном духе психоза – Ленц узрел надписи на стене.

Постоянные попытки Ленца сохранить безопасную дистанцию от этого болезненного психолингвистического колебания приводят к тому, что он совершает физическое насилие над самим собой – пытается выразить пустоту своего нутра устранением собственного тела путем «Versuche zum Entleiben» [попытки самоубийства]. Схожим образом, гидравлика его спряжений пустоты приводит Ленца к мысли, что и сам воздух вокруг него имеет больше веса и силы, чем его собственное существо: «[Он сказал,] что теперь, наконец, чувствует чудовищную тяжесть воздуха» (100). Эта фигура дыхания, или «воздуха», преобразуется в исполнительскую фигуру потери дыхания в речи Бахманн. В конечном счете, ощущение бытия Ленцем затухает до состояния, в котором молчание обретает навязчивую, почти насильственную мощь выражения, взметнувшись до высоты непереносимого крика, когда его чувства сталкиваются с избыточным потенциалом жизни в ее оголенной форме, уже не дистанцированной эстетическими попытками изображения, уже не контролируемой логическими формами мышления. Ленц восклицает: «Разве вы не слышите, разве не слышите ужасный голос, крича-

щий по всему горизонту – его обычно называют тишиной?» (100). Момент, в который тишина может кричать, – это также момент близости к смерти. Потерпев неудачу в попытках убежать от строгостей социального мира, воплощенного в семье, Ленц под строгим надзором возвращается к своему отцу в Страсбург.

Но возвращение Ленца к «нормальности» – таланту жить рядом с другими, не привлекая неуместного внимания к себе, – это и его отход от аффекта и эстетики: «Он казался вполне разумным, говорил с людьми. Он делал все, как делают другие; но внутри него была ужасная пустота, он не чувствовал больше ни страха, ни желания, его жизнь казалась ему неизбежным бременем. – Так он и жил с тех пор...» (101). Неспособный произвести ни аффекта, ни «*Dichtung*», Ленц изображает – но не *есть* в онтологических терминах – жизнь минус аффект. То есть его жизнь сведена к биологической форме, в которой он ее отныне проводит; Ленц утратил стержни либидинального значения, от которых зависело его существование. Его путь вниз, сквозь трясины безумия к пустой, вынужденной форме социальности, подводит нас к особому запросу к Ленцу в выступлении Бахманн.

4. «DEUTSCHE ZUFÄLLE» ИНГЕБОРГ БАХМАНН: ПЕРЕВОДЯ ПОТЕРЮ ДЫХАНИЯ

Интересно, что первоначальным названием, под которым Ингеборг Бахманн представила в 1964 г. свою Бюхнеровскую речь, было «*Deutsche Zufälle*» [Немецкие случаи]. Однако, когда речь была опубликована в виде монографии в 1965 г., Бахманн изменила название на «*Ein Ort für Zufälle*» [Место для случаев]. Это переименование делает тему, с которой работает Бахманн, одновременно более и менее конкретной: менее конкретной, поскольку выпадает прилагательное национальной принадлежности, и более конкретной – поскольку Бахманн явственно сосредоточивается на городе Берлине. Германия кажется слишком всеобъемлющей категорией, чтобы за нее браться, а упоминание в опубликован-

ном названии «места» очевидно дает возможность Бахманн, родившейся в Австрии, позиционировать себя как жительницу Берлина, вовлеченную в жизнь города – но как не-немку. Этот риторический ход мог бы быть прочитан как стратегия дезидентификации, и в Бахманн определенно усматривали одного из самых дотошных и эффективных критиков послевоенных перипетий Германии. Но я бы в первую очередь обратила внимание на то, что речь Бахманн предполагает также и сложное сознание ее собственной аффективной зараженности тем, что она наблюдает вокруг себя в Берлине. Это чувство причастности сказывается в перформативных стратегиях ее речи.

Учитывая возрождение горячего интереса к творчеству Ингеборг Бахманн, удивительно, как мало исследователей Бахманн подвергли этот текст анализу¹¹. Писавшие об этой речи как правило оценивают ее либо с точки зрения эстетической формы, либо в качестве зашифрованного комментария к историческому разделу города на восточную и западную зоны, приобретенному конкретно выраженную форму после строительства Берлинской стены в 1961 г.¹² Конечно, для интерпретации речи Бахманн жизненно важны и эстетический, и историко-политический аспекты. Однако я возьмусь утверждать, что два эти элемента должны исследоваться в тандеме и что именно аффект связывает два эти аспекта – осуществляет пере-

¹¹ Йост Шнайдер приводит три причины, почему этому произведению уделялось сравнительно мало внимания несмотря на расцвет исследований творчества Бахманн в 1980-е: во-первых, стилистическое отклонение этой работы от остальных ее текстов; во-вторых, вся полнота тонких, деформированных символов этой работы особенно трудно поддается расшифровке; наконец, в-третьих, использование Бахманн ссылок на конкретные внешние детали, что необычно для ее сочинений (127). Еще одна возможная причина отсутствия критического интереса к этому тексту со стороны солидного контингента феминистских исследовательниц Бахманн – необыкновенно ограниченный интерес в самом этом тексте к вопросам пола и сексуальности.

¹² Среди исследователей, склоняющихся к эстетической критике, назовем Ганса Хеллера и Курта Бартша. Йост Шнайдер и Майкл Эггер представляют исследования, сосредоточенные на исторической дешифровке бахманновской речи. Несколько особняком стоит анализ речи в биографии Бахманн Сигрид Вайгель: бахманновские образы она рассматривает «как структуру травматической памяти» (373–383).

вод между этими уровнями – в речи Бахманн. Под аффектом я подразумеваю два конкретных аспекта речи: во-первых, особую атмосферу и реакцию, вызываемые ее перформативным воздействием, и, во-вторых – ее отношение к вопросу о том, мог ли или хотел ли немецкий народ выказывать «соответствующие» эмоции под стать его недавней ужасной истории. И если перформативный аспект имеет отношение к воздействию речи на ее слушателей/читателей, то вопрос об эмоциональной ответственности связан с непосредственным историческим позиционированием речи Бахманн как радикальной критики неспособности немецкого народа к трауру – за три года до публикации в 1967 г. Александром и Маргарет Митшерлих их нашумевшего психоаналитического диагноза населения послевоенной Германии «Die Unfähigkeit zu trauern» [Неспособность к трауру]. Однако, как я считаю, речь Бахманн содержит куда более сложный набор аффективных реакций и отношений и к прошлому, и к настоящему Германии, включая и ее собственное беспокойное чувство причастности к событиям немецкой нации, изображаемое здесь в виде расколотого города Берлина.

Свою речь Бахманн начинает короткой рамочной преамбулой, в которой цитирует и толкует одно высказывание бюхнеровского Ленца:

«Последовательно, последовательно,» – говорил тогда он, а именно Ленц, а если кто-то другой говорил что-либо: «Непоследовательно, последовательно». То была пропасть неизлечимого безумия, как мы узнаем.

Последовательность, последовательное почти во всех случаях есть нечто страшное, и облегчающее жизнь, освобождающее, сносное, которое случается непоследовательно. Последовательность, следовательное, следующее трещине – трещине, которая для Ленца рассекала весь мир и не оставляла ему ничего иного, как лишь печально покачивать головой на все, что ему говорили [...]¹³.

Этот сжато написанный, темный период имеет в виду этическую дилемму – страшную трудность, «нечто страшное», возникающее,

¹³ «Ein Ort für Zufälle», в настоящей статье сокращенно OZ (278).

если жить «последовательно». Потому что легче прожить то, что непоследовательно – «облегчающее жизнь, освобождающее, сносное». Однако облегчающий выбор непоследовательной жизни, как можно понять, влечет за собой также и жизнь с потерей этической рефлексии. Сама неоднозначность аффекта в данном фрагменте – от тяжелого выбора ужасной последовательности к облегчению жизни «как придется», непоследовательно – свидетельствует об озабоченности Бахманн сложным и неоднозначным вопросом о форме, которую эта этическая дилемма могла принимать в послевоенной Германии.

Продолжая эту линию, Бахманн проводит недвусмысленную параллель между послевоенной Германией и разорванным ландшафтом сознания Ленца, подчеркивая выбор Бюхнером слова «Zufälle» для описания аффективного состояния Ленца:

Случай: замечательное слово, которым Бюхнер метит Ленцеву болезнь. Давайте за него ухватимся. Безумие, конечно, может приходиться извне, случаясь с отдельными людьми, но это лишь значит, что оно, задолго до того уже выйдя изнутри отдельных людей вовне, поворачивает вспять – в ситуациях, ставших нам хорошо знакомыми, в наследиях этого времени. Ведь я не забываю, что нахожусь в вашей стране, с ее случаями, которые не просто совершенно, но в корне ускользают от диагноза, как и все случаи; случаи, которые, между тем, сообщают себя некоторой оптике и слуху, настроенным на этот конкретный случай, кошмар и его последствия (OZ 278).

Этот период в сжатом виде показывает этические параметры речи Бахманн. О многом говорит то, что Бахманн обозначает собственную дистанцию от Германии своих слушателей, от «вашей страны», отмечая тем самым экстратерриториальность своего отношения к Германии в качестве австрийской писательницы. В то же время, ее точные ссылки на социоисторическую географию Берлина доказывают ее более чем близкое знакомство с городом. Бахманн выводит своеобразную феноменологию, которая позволяет переживать «кошмар [недавнего прошлого Германии] и его последствия» как процесс, сообщаемый и разрывающий (переживающего: *mit-teilen*) посредством некоторой

«оптики» и «слуха». Эта отсылка к восприятию перефразирует утверждение Ленца о способности адекватно переводить в изображение аффективный компонент, жизненно необходимый человеческим существам в их индивидуальной заброшенности в мир. Однако эта выкладка осложняется молчанием Ленца, к которому тот в конечном счете приходит и которое расплывается по ней словно пятно. Кроме того, собственные переживания Бахманн ландшафта обитателей Берлина по меньшей мере беспокойны, давая понять, что такой тип наблюдения ставит под удар и самого наблюдателя, чьи процессы восприятия не могут оставаться на дистанции от знаков аффективного смятения, царящего в Берлине.

Не может не броситься в глаза центральная значимость слова «Zufall», отмеченная его более чем заметным местом в начале периода, как и его пятикратным повторением на протяжении трех предложений. «Zufall» – слово, в котором переключается целый ряд ассоциаций: во-первых, это история, понятая как простое совпадение или случайность, наводя на мысль о позиции, очищенной от действия и ответственности. Во-вторых, этимологический корень немецкого «Zufall» подчеркивает множественность слоев речи Бахманн; изначально принадлежа к сфере логики, этот термин хранит также следы теологического развития в языковой практике мистиков¹⁴. Такой семантический сдвиг в речи Бахманн от понимания «Zufall» как логического результата некоторой серии событий к восприятию его в качестве чего-то такого, что случается с нами, исходя из неподконтрольного нам источника, показательна для ее ощущения и непонятной реакции Германии на свое прошлое, и собственного смятения писательницы перед лицом чуждого прошлого, причастность к которому дает ей почувствовать ее непосредственное впитывание окружающей реальности ничем не зашоренным взглядом. Бахманн резюмирует послевоенный период парфразой высказывания Эрнста Блоха как «наследия этого времени», подсказывая тем самым, что ее речь должна интерпретироваться через

¹⁴ Kluge, 916.

ть национал-социализма и последующую разделительную оптику холодной войны¹⁵.

Наконец, Бахманн подчеркивает синэстетическую природу своего выступления, называя последующие деформированные зарисовки серией «von variablen Krankheitsbildern»¹⁶. Ее описание этих эпизодических фрагментов как серии образов – «изменчивых образов болезни» – выставляет речь серией Augenblicke [мгновений], переводов сгущенных повседневных сцен, которые она впитывала в Берлине из аффективной топологии историко-политического климата послевоенной Германии. Примыкая, возможно, к эстетике сюрреализма, эти Augenblicke соотносятся с сюрреалистскими практиками, исследованными Вальтером Беньямином в его эссе «Сюрреализм»¹⁷. Беньямин доказывает, что в сюрреалистской прозе «образ и язык получают превосходство» над смыслом и личностью (179). Разъясняя производимый в читателе сюрреалистской прозы эффект, который он обозначил своим знаменитым термином «профаническое озарение», Беньямин особо подчеркивает выражение опыта не в качестве исторического или субъективного, но, скорее, как политического и «атмосферного». И то, что Беньямин, исходя из «атмосферы», называет

¹⁵ Третья возможная интерпретация слова «Zufall» скрыта в самом сердце этого составного слова, а именно в существительном «Fall» – в психоаналитических контекстах данное слово означает «случай» в смысле истории болезни. Выбор Бахманн слова «Diagnose», которое она ставит рядом с «Zufälle», содержит намек на такой психоаналитический контекст, но лишь с тем, чтобы поставить случай Берлина за рамки всякой теории герменевтики. В отличие от Митшерлихов, Бахманн не предлагает диагноза этой гипотетической аффективной патологии – конечно же, потому, что в ее собственном изображении Берлина несомненно присутствует некая форма психического эксцесса.

¹⁶ Один из возможных подходов к этим образам – рассмотреть их как манифестации «Symptomkörper» [симптомного тела] Берлина. Такой психоаналитически оформленный подход к бахманновским «Ein Ort für Zufälle» использует в своей биографии Бахманн Сигрид Вайгель. Она прочитывает топографию города как «симптомное тело [...] чьи знаки указывают на страшную историю, напоминающую о себе из прошлого» (373). В этом смысле, я думаю, Вайгель прочитывает речь Бахманн как историю болезни, превращая сам город Берлин в объект психоанализа – в «Fall», или историю болезни.

¹⁷ Walter Benjamin, «Surrealism», 178–82.

«профаническим озарением», довольно близко напоминает динамику передачи, которую я приписываю аффекту в речи Бахманн. Подобно тому как сюрреализм политизировал вещи по видимости банальные и легко выпадающие из виду посредством эстетики дефамилиаризации, так и перевод Бахманн ее берлинских переживаний в серию аффективно насыщенных сюрреалистических языковых образов предполагает процесс политизации некоторой политической ситуации посредством эстетики отчуждения.

Бахманн завершает вводный период своей речи утверждением, требующим к себе особого внимания и одновременно подготавливающим нас к практическому исполнению упомянутой аффективной передачи: «Но изображение требует радикализации и происходит из необходимости» (279). Когда изображение становится актом принудительного и необходимого перевода некоторого аффективно перенасыщенного прошлого, требуется особый способ чтения. Этим утверждением Бахманн имплицитно предлагает особую модальность подхода к своим образам болезни, подготавливая нас к радикальной, принудительной эстетике, реализующейся в ее прозе путем искажения, отрицания, гиперстимуляции восприятия, а также стремительного, скачущего, неправильного синтаксического исполнения, которое вполне буквально приводит в ряде мест речи к потере дыхания – особенно заметной в начальном и завершающем периодах. Для понимания этих стратегий радикализации изображения герменевтическое толкование – как, например, прочтение в ее тексте исторических знаков и топосов – остается важным, но недостаточным¹⁸. Что-то всегда не укладывается в перевод, приравнивающий образы Бахманн к одним только историческим фактам. Здесь, вместе с тем, оказывается полезной герменевтическая практика фрейдовского психоанализа, нацеленная на перевод этого избытка аффекта в язык. Надломленный ландшафт речи Бахманн – ландшафт аффективного искажения. Чтобы не

¹⁸ Например, убедительную интерпретацию бахманновской речи с точки зрения истории предлагает Йост Шнайдер, хотя для него история – это лишь история холодной войны, а травматические образы из архива Третьего рейха оставлены практически без внимания (130–139).

сводить ее образы к неким субъективным впечатлениям – против чего она открыто возражает в вводной части, – образы эти могли бы быть прочитаны как серия ребусов. В трудах Фрейда о работе сновидения ребус не означает отношения эквивалентности, которое могло бы попросту связать образ с каким-то предметом в эмпирическом мире; вместо этого ребус свидетельствует об интенсивной работе аффекта в образе – так этот образ записывает шифр воспоминания либо ситуации, которые не существуют или не могут существовать вследствие социальных запретов. Это наводит на мысль, что мы, как читатели, должны быть настроены на сюрреальную модальность аффекта, внесенного в эти искаженные образы историей, которая «отказывается умолкнуть».

Помимо упомянутых герменевтических способов прочтения, я бы хотела подчеркнуть важность внимания к исполнительской, перформативной модальности речи. Перформативная модальность связана с двумя другими важными аффективными элементами: во-первых, с настроением или атмосферой, во-вторых – с фигурой дыхания или, точнее, в некотором смысле потери дыхания. Первый аспект – атмосферный – имеет отношение к тому, как речь Бахманн, с ее захватывающими языковыми образами, аффективно воздействует на читателя. Второй – аспект дыхания или потери дыхания – имеет в виду скорость и амплитуду определенных периодов-переходов, перехватывающих дыхание у читателя, переводя тем самым аффект в реально воплощенное состояние муки.

Чтобы подробнее рассмотреть эту аффективную передачу (перевод), посредующую между эстетическим и историческим аспектами речи Бахманн и вместе с тем придающую им зловещее качество, давайте обратимся теперь к ее первому «Krankheitsbild»:

Это через десять домов за SAROTTI, в нескольких кварталах неходя до SCHULTHEISS, в пяти светофорах от KOMMERZBANK, это не рядом с BERLINER KINDL, это свечи в окне, немного в сторону от трамвая, и в тихий час, и крест спереди, не так уж далеко, но и не так близко, это – все неправда! – и вещь, но не предмет, день напролет, и ночь, используют, внутри люди, вокруг деревья, может, не должно, обязано, но не должно, несут, сдают, вперед ногами, синие

лампы, нечего делать, случилось, да, произошло, отдали, сейчас и уже давно, и постоянный адрес, до смерти, происходит, так выходит, и это нечто в Берлине (OZ 279–280).

Это место показывает знаки «Nötigung» [принуждения], или перформативной модальности, радикализующей изобразительную практику Бахманн. Изображение модуса лихорадочного, едва сдерживаемого аффекта очевидно в тревожном движении грамматики и синтаксиса. Простое усилие, требующееся, чтобы произнести это единственное предложение в качестве грамматической единицы, каковой оно по идее должно быть, приводит к потере дыхания, осложненной задержкой смысла вплоть до конца предложения. Однако обещанное в конце предложения решение так и остается подвешенным, период не закрывается, наводя на мысль, что герменевтическая функция параграфа менее значима, нежели аффективная установка, востребованная синтаксисом и продолжительностью этого предложения длиной в параграф.

При ближайшем рассмотрении мы замечаем частоту неопределенного местоимения среднего рода «es» [это]. Что именно замещает это постоянно возвращающееся местоимение, остается неясным вплоть до конца – до самой (анти)кульминации предложения; там неопределенное «es» заменяется столь же отвлеченным «etwas» [нечто], не давая никаких дальнейших указаний на цель и/или причину этого тревожного синтаксиса. Повторение «es ist» требует предиката, который в данном случае определен лишь своей способностью к стремительному, алогическому смещению, привлекая прежде всего внимание к абсолютной пустоте подлежащего, которое в этом предложении и не лицо, и не вещь, постоянно всплывает и вновь отступает, прячась за формульным лексическим заполнителем «es». В этом плане функция грамматики тоже направлена на выхолащивание смысла, когда оказывается, что сочетание глагола «sein» [быть] со своими предикатами более значимо, чем грамматическая позиция «es» на месте подлежащего – «es», которое так и не удастся ухватить. В этом плане синтаксис онтологии («sein») отступает перед некоторой формой эпистемологии, которая служит не столько вычислению опыта как знания,

сколько накоплению более чем внушительного списка внешних деталей, переносящих нас – и «es», и «etwas» – в Берлин.

И если грамматические метки ориентации уступают место экономическим приметам Берлина, то и сами эти временные и пространственные координаты не дают нам прохода ни в город, ни к подлежащему этого пространства несмотря на заземленные в физической географии Берлина референты. На самом деле, место подлежащего определяется процессом непрестанного сглаживания, подрывается повторяющимся шквалом неопределенности: «es ist...», «es ist...», «es ist». Усугубляя чувство дезориентации, вещи, поначалу казавшиеся конкретными физическими обозначениями – названия хорошо известных немецких коммерческих учреждений, – на второй взгляд оказываются метонимическими трюками; пускай мы узнаем такие учреждения, как Саротти или Берлинер-Киндль, это знакомство не гарантирует их заземленности в реальном мире. То, что поначалу кажется вмещаемым, локализуемым, оказывается именем, лишенным физического соответствия, локализуемым лишь относительно других, еще менее определенных указателей: «в сторону от трамвая», «крест спереди», и еще более размытые «так далеко» и «не так близко». Текст движется от кажущейся референциальной устойчивости собственных имен к растущей зыбкости релятивистских наречий места. Эта скользкая шкала пространственной референции сменяется метками времени, для которых особенно характерно упорное отсутствие определенности: «день напролет, и ночь». Настоящее, прошлое и будущее сливаются в единый цикл, без усталости струящийся в песочных часах этого сюрреального ландшафта.

Это выделяющееся неопределенное местоимение «es», которое также переводится во фрейдовское «Es», или «Оно», ищет предиката не с тем, чтобы описать себя, но, скорее, чтобы аффицировать непрекращающийся процесс смещения самой этой бессознательной материи. Но такое симптоматичное смещение смысла остается безрезультатным; повторение «es» доказывает его принудительное возвращение несмотря на растущую гору предикатов. Бессознательный, избыточный элемент высказывания Бахманн, это «Es [...] ist etwas – in Berlin», выказывает себя как нечто

зловеще присутствующее, но в конечном счете противящееся легкому переводу, как аффективное слепое пятно в каждом из двадцати семи языковых образов.

Жители Западного Берлина – главный объект исследования в *Krankheitsbildern*. В другом бахманновском «образе болезни» болезнь понимается вполне буквально, поскольку мы переносимся в «Krankenhaus» [больницу], явное пространство патологической тревоги. Пациенты здесь настолько возбуждены, что обычного успокоительного средства недостаточно. Их требуется в буквальном смысле пригвоздить к постели иглой шприца: «Ночная сестра уже снова всё раскусила [...], хватает шприц и делает укол, так что игла проходит насквозь, застревая в матрасе, чтобы уж больше не вставали» (OZ 280).

Интерес к описаниям Бахманн вызывает насыщенность каждого из этих образов аффектом. Каждая фигура задает эмоциональный резонанс тревоги, отчаяния, веселости, глубокой подавленности. Это наталкивает на мысль, что если данные фигуры на самом деле изображают всеоружие «неспособности к трауру», то эмоциональная расцветка такой «неспособности» в значительной степени противится любой попытке систематической категоризации и переводится вместо этого в аффект, передающийся как неясное ощущение странности, которым насыщен каждый языковой образ. Действительно, больных можно прочесть и как фигуры, которые Бахманн, подчеркнуто высвечивая, описывает как тех, кто безнадежно и вопреки всему пытается прийти к согласию с немолкнувшей историей, которая по-прежнему сочится по порам города, обретая в то же самое время новые формы в идеологии холодной войны¹⁹. Чувство причастности у Бахманн – ее феноменологическое пресуществование опыта, который она в свою очередь разделяет с читателем, – приостанавливает вынесение морального приговора увечным эмоциям окружающих ее людей. Вместо этого

¹⁹. Курт Бартш следующим образом отмечает сочувствие Бахманн к этим «Kranken» [больным]: «Бахманн принимает сторону последовательно, вплоть до безумия живущего и мыслящего поэта Ленца, как и столь же последовательных больных [...]» (137–38).

она оказывается способной зафиксировать этические и эмоциональные нюансы, сопровождающие более знакомые нам намеки на уклонение от сочувствия или траура. Она успешно заражает читателя аффективными атмосферами, намечающими контуры сильных эмоций, таких как жалость и отвращение, посредством своего речевого исполнения этих предельно наглядных языковых образов. В этом смысле Бахманн обозначает сочувствие не только по отношению к жертвам Третьего рейха, чье призрачное присутствие заполняет всю ее речь, но и по отношению к пассивным наблюдателям, воплощенным, например, в фигурах больных, чье собственное отчужденное поведение, как и бюхнеровского «больного» Ленца, едва ли можно упускать из виду.

Подобно тому как сознание оживляет и сплетает остатки дневных впечатлений путем смещения и сгущения в ассоциативной работе сновидения, так и многие из «образов», с которыми мы сталкиваемся в речи Бахманн, связаны между собой путем смещающего повторения общих мотивов. Специальные орудия зрительного и слухового восприятия – «оптика и слух» – этого «кошмара»: звук пролетающего самолета, военных самолетов, «Luftpost und Luftfracht» [почтовых и грузовых самолетов] – образуют постоянный фон этой сцены. Напоминая о бюхнеровском Ленце, который постоянно слышит «ужасный голос» тишины, больные Берлина не в силах вынести «Veinahton» [почти-звука], представляющего для них нескончаемый гул воздушных налетов – акустическую память войны, украдкой проскальзывающую в повседневность через шум пассажирских и грузовых лайнеров. Воздушные линии становятся линиями удушья и страха. Эти полеты – не просто акустические метки памяти: они угрожают самой психике больных. Шум пролетающих самолетов – это могли бы быть английские бомбардировщики и даже не столь угрожающие американские Luftbrücke [воздушные мосты] – в больнице становится неприкрытой угрозой²⁰: «Теперь через комнату каждую минуту пролетает самолет [...]» (OZ 280). Продираясь сквозь чашу

²⁰. Йост Шнайдер в своей тщательной исторической реконструкции событий холодной войны в Берлине в пору пребывания в городе Бахманн пред-

образов и непрерывное сюрреалистическое удвоение языка, читатель не находит никакой конечной реальности, по которой мог бы измерить захлестывающий его вал образов, не говоря уж о роскоши нарративной структуры²¹. Не имея ясной мерки времени, мы оказываемся выброшены на берег, наталкиваясь на топонимы и очертания знакомых объектов, сама знакомость которых в данный момент времени может лишь завлечь нас в настоящий лабиринт стереотипов о послевоенной Германии.

Напряжение избыточной или неуместной активности, уводящей от рефлексии, распространяется, воспроизводясь в различных тональностях, по всей бахманновской речи: вот старый бар в районе Моабит, разливающий спиртное, откуда Шпрее не переполняется водкой, а Гавель не начинает пениться пивом; американские солдаты тайком стреляют сигареты у ночных сиделок, а «Mittelamerikanern» [средние американцы] разбирают на сувениры и увозят по домам Бранденбургские ворота; физические топоры обретают самостоятельность и восстают против видимого порядка города: улицы перекашиваются под углом в сорок пять градусов «wegen der Politik» [из-за политики], так что машины, деревья и люди начинают соскальзывать с них бесформенными горами. Несмотря на эти фантазмагорические условия невозможности, фигуры на улицах Берлина тешат себя надеждой, что в другом месте было бы еще хуже: «Пешеходы цепляются, стискивают зубы, ничего не говорят, только смотрят, крепко зажав себе рот руками, высматривают, за что бы ухватиться, чтобы остановиться. Один говорит глазами: все равно здесь лучше всего, лучше всего оставаться здесь, здесь лучше всего можно выдержать, нет места лучше, чем здесь» (OZ 285). Эти фигуры, чей язык жестов выдает то, что они не могут ска-

лагает еще один источник этих вездесущих полетов. Как он пишет, в 1964 г. заголовки газет пестрили темой воздушного сообщения: «Причиной тому стало открытие 31 мая 1964 г. прямого воздушного сообщения между Нью-Йорком и Берлином американской компанией Pan American World Airways (PanAm)».

²¹. Это удачно подмечает Сибли Фрис, когда описывает «очевидное отсутствие логики» в бахманновской серии образов как раз при помощи бахманновского/бюхнеровского слова «Konsequenz» (276).

зать вслух, характеризуются неоднозначностью, выражающей сложные оттенки причастности, отрицания и страха, переводимой для читателя в чувство жалостливого, даже нетерпеливого презрения.

В одно и то же мгновение проступают отчетливо различные временные измерения: «Теперь на подходе Крейцберг», «на повороте Кенигсallee, теперь совсем приглушенные, выстрелы в Ратенау. В Плетцензее вешают», и «на Курфюрстендамм, на углу Йоахимсталер-штрассе сложен костер» – зловещее повторение нацистского *Bücherverbrennung* [сожжения книг]. Бахманн переплетает различные слои истории и современные политические события – от появления новых левых («die neue Religion»: «новая религия») в Крейцберге до приглушенных отголосков убийства Вальтера Ратенау в 1922 г., до жестокой уголовной истории Плетцензее. Это наталкивает на мысль, что большинство горожан едва вовлечены в переживаемую историю, которая потрясает саму структуру города Берлина. Атакуя читателя исполнением этого неподражаемого потока образов, Бахманн бросает нас в аффективный водоворот города, как он ей видится, и одновременно требует, чтобы по мере чтения ее речи мы исполняли тщательную этическую работу по переводу памяти в настоящее.

На невозможность не допустить смешения уровней смысла указывает и неспособность главврача прочесть «иероглифы», обнаружившие мешанину его собственных диагнозов «больных» его заведения (OZ 281). Восклицание бюхнеровского Ленца «Иероглифы! [...] Да – мертва, иероглифы!» выражает ощущение Ленцем близости языка к смерти и указывает на его погружение в неразрешимую этическую дилемму. У Бахманн же иероглифика становится меткой отвергнутой и инсценированной неспособности осуществить перевод между различными регистрами и различными историческими моментами. Иными словами, главврач отказывается прочесть «надписи на стене», то есть неоднозначную и трудную этическую истину, изображаемую страданиями «больных», которые больны потому, что, мучимые совестью, неспособны без зловещего аффективного остатка перевести себя из чудовищного прошлого Германии в настоящий момент западногерманского *Wiederaufbau* [восстановления]. Для врача «иерогли-

фы» изображают возможность для эвфемизма – формы перевода, часто используемой для затемнения критических и потенциально неудобных социополитических истин. Состояние не только пациентов, но и всего города зашифровано в натянутых эвфемизмах, которые едва произносятся вслух: «Ни к чему было беспокоить главврача, результат уже многие годы был налицо, только еще не сказался. Это, должно быть, некая «дисгармония». По всему городу что-то просачивалось, все утверждали, будто читали либо слышали о «дисгармонии», а некоторые уже сами об этом подумали. Но официально нигде об этом ничего не было» (OZ 284–85). И, в том же ключе, единственное сильнодействующее противоядие против «дисгармонии», сочащейся по обществу словно дозированный яд, – действия «дипломатии»: «Сестры наперебой судачат о главном, о «дипломатии», да, так это называется. Это уже давно просачивается. Все говорят, заглушая боль, что теперь это «дипломатия». Ничего не поделаешь» (OZ 292). «Дисгармония» может иметь в виду и несвоевременное возвращение прошлого, и отсутствие согласия между восточной и западной осями Берлина, а «дипломатия» напоминает о тактичном, осторожном поведении в новой агрессивной обстановке холодной войны. Два эти эвфемизма порождают чередующиеся атмосферы неловкой неискренности и эйфорического, но болезненного фатализма, возвращающие нас к регистру ленцевских «Zufälle».

Представляется весьма значимым то, что Бахманн пишет свою Бюхнеровскую речь в стиле лихорадочных образов сновидения, как будто одного ее выступления может оказаться достаточно, чтобы вызвать состояние, в котором она сумеет освободиться от этих кошмарных сюрреальных образов, а сами немцы – обрести не столь мучительную точку зрения. Однако языковые образы как таковые предоставляют лишь пространство аффективной неоднозначности, в котором этическая рефлексия в принципе возможна, но не гарантирована. Переводя соответствующие моменты социальной критики, разыгранной через эстетику аффекта, из контекста бюхнеровского «Ленца» в контекст Западной Германии 1960-х, Бахманн иллюстрирует мощный импульс социальной критики, укорененный в практиках перевода, которые нацелены на сохране-

ние инородности и отчуждения не только при переходе между пространственно либо географически определенными культурами, как у Бермана, но и между временными регистрами. Своей бескомпромиссной стратегией отчуждения речь Бахманн демонстрирует подрывной потенциал переводческой практики, сохраняющей свою *Fremdheit* [чуждость] с целью спровоцировать этическое столкновение, конкретно с «инаковостью» прошлого, не отпуская западногерманское общество. И как раз в динамике взаимодействия этих двух текстов, говорящих друг с другом, переписывающих опыт политических и этических проблем своего времени, мы можем ощутить живое дыхание речи Бахманн.

Цитированные работы:

- Albrecht, Monika and Dirk Götsche*, eds. *Über die Zeit schreiben. 2. Literatur- und Kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.
- Bachmann, Ingeborg*. *Ein Ort für Zufälle. Mit dreizehn Zeichnungen von Günter Grass*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1965.
- . «Ein Ort für Zufälle.» *Ingeborg Bachmann. Werke. Bd. 4*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Munich/Zürich: R. Piper, 1978. 278–93.
- Bartsch, Kurt*. «Ein Ort für Zufälle. Bachmanns Büchnerpreisrede, als poetischer Text gelesen.» *Modern Austrian Literature* 18 (1985): 135–45.
- Benjamin, Walter*. «The Task of the Translator.» In *Illuminations. Essays and Reflections*. Ed. and intro. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. 69–82.
- . «Surrealism.» In *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Ed. and intro. Peter Demetz. Trans. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1986. 177–92.
- Berman, Antoine*. *The Experience of the Foreign. Culture and Translation in Romantic Germany*. Trans. S. Heyvaert. Albany: SUNY Press, 1992.
- Büchner, Georg*. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritisch Ausg. Mit Kommentar*. Hg. von Werner R. Lehmann. Hamburg: Wegner, 1967. 77–101.
- Conroy, Jane*, ed. *Cross-cultural travel: Papers from the Royal Irish Academy Symposium on Literature and Travel, National University of Ireland, Galway, November 2002*. New York: Peter Lang, 2003.

- Egger, Michael.* «Presenting the past: Ingeborg Bachmann's literary metropolis.» In Conroy, 389–97.
- Freud, Sigmund.* «Jenseits des Lustprinzips.» Gesammelte Werke. Bd. 13. Hg. von Anna Freud et al. London: Imago Pub. Co., 1940–1968. 3–69.
- Goltschnigg, Dietmar,* ed. Georg Buchner und die Moderne: Texte, Analyse, Kommentar, Bd. 2. 1945–1980. Berlin: Schmidt Verlag, 2001–2004.
- . Georg Buchner und die Moderne: Texte, Analyse, Kommentar, Bd. 3. 1980–2002. Berlin: Schmidt Verlag, 2001–2004.
- Henry, Michel.* The Genealogy of Psychoanalysis. Trans. Douglas Brick. Stanford, California: Stanford UP, 1993.
- Hinderer, Walter.* «Georg Büchner: Lenz (1839).» In *Lützelers*, 271–85.
- Holler, Hans.* Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum «Todesarten»-Zyklus. Frankfurt/M: Athenäum, 1987.
- Kaiser, Nancy and David E. Wellbery,* eds. Traditions of Experiment from the Enlightenment to the Present. Essays in Honor of Peter Demetz. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- King, Janet K.* «Lenz Viewed Sane.» *The Germanic Review* 49 (1974): 146–53.
- Kluge, Friedrich.* Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin/New York: De Gruyter, 2002.
- Lützelers, Paul Michael,* ed. Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1983.
- Mitscherlich, Alexander and Margarete.* Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens. Munich: R. Piper, 1991.
- Schneider, Jost.* «Historischer Kontext und politische Implikationen der Buchnerpreisrede Ingeborg Bachmanns.» In *Albrecht and Gottsche*, 127–139.
- Sibley Fries, Marilyn.* «Berlin and Böhmen: Bachmann, Benjamin, and the Debris of History.» In *Kaiser and Wellbery*, 275–299.
- Sieburth, Richard.* «Translator's Afterword.» In *Georg Büchner, Lenz.* Trans. Richard Sieburth. New York: Archipelago Books, 2004. 167–97.
- Weigel, Sigrid.* Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 1999.

Наталья Самутина

Мельес жив, или Магия перевода

Скрытое сокровище, раннее кино более восьмидесяти лет «дремало» в недрах киноистории. Именно истории – потому что вплоть до середины 80-х годов XX века (времени серьезных изменений в разных областях киноисследований, открывших для себя методы «археологии знания») раннее кино изучалось в лучшем случае как архивный источник, интересный отдельным авторам по каким-то специфическим причинам. Господствующие прогрессистские истории и теории кино отдавали должное раннему, или «примитивному», кино с точки зрения изобретения отдельных приемов или с точки зрения истории общественно значимого технического средства, но одновременно переживали по поводу непреодолимой архаичной «театральности» Мельеса, отсутствия «чего-то действительно выдающегося» среди съемок операторов братьев Люмьер¹ или дол-

¹ *Садуть Ж.* Всеобщая история кино. Т. 1. М.: «Искусство», 1958. С. 198–199. В связи с этим хотелось бы заметить, что как самые первые, так и рядовые уличные сценки, экзотические виды и прочие работы Луи Люмьера, Габриэля Вейра и Феликса Месгиша, считавшиеся в свое время нормой, способны поражать современный взгляд своим выдающимся фотографическим качеством, оттесняя в условную рубрику «примитивное» скорее первое нарративное кино 1908–1915 гг., озабоченное изобретением повествования и более равнодушное к изобразительной составляющей.