



А. Воротникова

«Выразимое и невыразимое» в творчестве И. Бахман

Тема языкового скепсиса имеет в литературе Австрии давнюю традицию, представленную Э. фон Хорватом, К. Краусом, Э. Канетти, П. Хандке, И. Айхингер, Б. Фришмут, Э. Елинек, и непосредственно связана с проблемой оправданности искусства слова как такового. Над пределами языковой компетенции в сфере художественного освоения реальности немало размышляет и крупнейшая австрийская писательница Ингеборг Бахман (1926—1973), в частности в своих философских работах, посвященных неопозитивизму и его крупнейшей фигуре Людвигу Витгенштейну¹.

В радиопьесе «Выразимое и невыразимое — философия Людвиг Витгенштейна» (1953) и в опубликованной позже статье на ту же тему «Людвиг Витгенштейн — к главе по новейшей истории философии» (1954) в центре внимания Бахман находится известный труд ученого «Логико-философский трактат» (1921). Писательница разделяет витгенштейновское требование четкости и ясности в употреблении языка, который должен быть носителем правды, а не хранилищем лжи. Языковая проблема для романистки — это, в конечном счете, проблема моральности бытия. Во франкфуртских лекциях Бахман приводит следующую цитату из сочинений Карла Крауса, австрийского литератора и философа: «Все преимущества языка коренятся в морали»².

И. Бахман напрямую связывает возможность обретения преобразованного языка с требованием изменения действительности. Она убеждена, что все конфликты бытия находят выражение в основополагающем конфликте с языком: «Религиозные и метафизические конфликты вытеснены социальными, человеческими и политическими. Но для писателя все они выливаются в конфликт с языком»³.

Поиск абсолюта, воплощенного в новом языке, — тема художественных произведений писательницы. Абстрактная логика бахмановского ментора Витгенштейна переносится в сборнике рассказов «Тридцатый год» (1961) на непосредственно наблюдаемые в реальности формы человеческого общежития.

Неутомимый правдоискатель судья Вильдермут, герой одноименного рассказа, испытывает усталость от пустых речей, не способных вместить в себя неподвластную человеческому познанию суть вещей и явлений. В избыточности великих слов, среди которых Вильдермут пытается обнаружить правду о мире и человеке, он не находит одного-единственного, столь необходимого слова истины: «Где же оно, это слово, за которое можно было бы ухватиться? Я пробовал ухватиться за многие великие слова, за все сразу и за каждое в отдельности, но все же не удержался, упал; разбитый, поднялся снова и снова ел, спал, гулял; я снова работал, лишившись одного только слова...»⁴

Герой рассказа «Все» воспринимает язык как угрозу для своего ребенка: «...вопрос теперь заключается в том, сумею ли я уберечь ребенка от нашего языка — до тех пор, пока он не создаст свой новый язык и не открывает тем самым новую эру»⁵.

Бесчувственный язык прямолинейных соответствий страшит героев Бахман не меньше, чем замысловатая словесная софистика. Научиться новому способу общения они пытаются у природы, которая владеет собственными средствами выражения: языком камней, теней, воды, корней и листьев. Через язык природы пролегает путь к новому языку человечества, призванного воплотить истину. Вильдермут провозглашает в конце своих мучительных исканий «безмолвное постижение Истины, исторгающее крик обо всех прочих истинах»⁶.

Витгенштейновское решение формально-языковой проблемы, сводящееся к призыву холодно-рассудочного использования языка как ограниченного средства фиксации данности, принимается Бахман не полностью. Загоняя язык в жесткие рамки фактографичности и логики, Витгенштейн отказывает ему в способности выражения метафизического содержания бытия. В «Логико-философском трактате» философ приходит к следующим выводам: «В самом деле, существует невысказываемое. Оно *показывает* себя, это — мистическое»⁷. И далее: «О чем невозможно говорить, следует молчать»⁸.

Воспринятое от Витгенштейна неверие во всемогущество слова приводит Бахман к разочарованию в писательском труде. Боль несовершенства и чувство вины из-за возможности погрешить против истины определяют мировидение автора. Однако, вооружаясь языковым скепсисом Витгенштейна, романистка берет на себя смелость говорить о невыразимых экзистенциальных вопросах. То, что неподвластно обездушенной логике, может быть передано языком искусства. Мистический опыт сердца бежит выражения и все-таки выражает себя художественными средствами.

Желание преодолеть «сомнительность писательской экзистенции»⁹ заставляет пуститься главную героиню знаменитого бахмановского романа «Малина» (1971) — Я, художнически одаренную натуру — на поиски

нового языка, который смог бы вместить в себя новый дух преображенного бытия. Ведь как пишет Бахман в «Лекциях»: «Новый язык должен иметь новую поступь, а эту поступь он приобретет, только когда в него вселится новый дух»¹⁰.

Героиня «Малины», как и ее создательница, различает две формы существования языка: язык для всех как достояние социума и язык художника как его личная вотчина. Легкомысленно и бездумно обращается с языком человеческая масса. Художник всегда вступает в конфликт с языком и испытывает перед ним страх. Данная проблема принимает еще большую остроту для женщины-творца, которая вынуждена противостоять рациональным формам символического языка¹¹, созидаемого в лоне патриархальной культуры.

Кошмар утраты языка преследует героиню «Малины» на протяжении всего романа: то ей снится, что она не помнит ни единого слова из всех известных на земном шаре языков, то отец, как представитель патриархального общества, живущего по закону разума, пытается вырвать у нее — женщины, существа иррационального, — язык. Вместе с тем Я страшит не только потеря языка, но и обладание им, поскольку «язык — это наказание. Все вещи должны в него войти и в нем сойти на нет за свою вину и в меру своей вины» (106)¹². Не случайно Я предпочитает молчать со своим возлюбленным Иваном, из-за чего он считает ее неразговорчивой: ведь пустые бессмысленные слова не могут выразить истины любви, а только затемняют и извращают ее.

Амбивалентное отношение к языку заставляет Я мечтать о его новой форме. В представлении героини преобразование языка лежит на путях изменения человеческих отношений, прежде всего отношений мужчины и женщины. Свою любовь к Ивану она воспринимает как акт вселенской значимости, просветляющий человеческое бытие в целом, в том числе в его языковой ипостаси. Иван для Я — это Логос, поскольку он является носителем нового языка, призванного просветлить мир в целом: «Ибо он пришел, чтобы снова сделать согласные твердыми и внятными, чтобы снова открыть гласные и придать им полное звучание, чтобы позволить мне снова произносить слова, чтобы восстановить первые разрушенные взаимосвязи и разрешить проблемы, так что я ни на йоту не отойду от него, настрою в лад наши одинаковые, весело звучащие начальные буквы, которыми мы подписываем наши записочки, буду писать их одну над другой, а соединив наши имена, мы могли бы осторожно начать первыми же словами опять оказывать честь этому миру, дабы у него непременно возникло желание воздать себе честь, поскольку же мы хотим воскресения, а не разрушения...» (37—38).

Поиск иных способов коммуникации и самовыражения продолжается Я в сочиненной ею сказке о принцессе Кагранской, где перед читателем

открывается утопический мир образов, существующих по ту сторону языковой конкретики. Символично место действия сказки: Клагенфурт — родной город Бахман и ее романной героини Я, в названии которого спрятано слово «Klage» — «жалоба». В контексте произведения становится понятен адресант этой жалобы — женщина, обделенная промужски ориентированным миром. Значение последнего как оплота цивилизации отрицается в истории принцессы Кагранской: основные события разворачиваются на фоне первозданной природы, которая была позднее загублена цивилизатором-мужчиной с целью построения города Клагенfurта — центра культуры. Отношение бахмановской героини к миру культуры, носящему выраженный маскулинный, рационалистический характер, отчетливо негативное: Я называет его некрополем (107), в котором все упорядочено, а потому нежизнеспособно.

Оппозиция рации — эмоция, культура — природа смещается в сказке в сторону доминирования второго элемента — как принадлежащего женскому бытию. На черном скакуне (символ телесных жизненных сил) принцесса Кагранская сбегает из мужского мира, где ведется война, в страну разливов и ивняка, олицетворяющую бессознательное, темное начало женской природы. Чувственная сторона натуры принцессы реализуется в ее любви к черному рыцарю, а символом их страсти становится выросший в ночи красный цветок.

Поиски нового языка в «Малине» могут рассматриваться в качестве литературной иллюстрации к теории «женской эстетики», разрабатываемой в 70-е годы XX века во французской феминистской философии. Э. Сиксу и Л. Иригарэ создают визионерский образ «телесного языка», не подчиняющегося логике прямолинейных соответствий, бегущего рефлексии. Этот язык уподобляется музыке, звучащей из глубин женского природного естества. Давать какие-либо более точные дефиниции этому языку Сиксу и Иригарэ отказываются просто потому, что данная форма самовыражения — не существующая, но предчувствуемая и желанная¹³.

С точки зрения «женской эстетики» несомненный интерес представляет способ, каким общаются героиня из бахмановской сказки и ее возлюбленный. Принцесса слышала голос, который «пел, но *не говорил*, а шептал и усыплял, но потом перестал петь для других, а звучал только для нее, на языке, который завораживал ее, в котором она *не понимала ни слова*. И все-таки она знала, что голос этот существует только для нее и что он ее зовет. Принцессе *не нужно было понимать слова*» (70—71). Когда она захотела сказать что-то незнакомцу, «он приложил палец к губам, и она поняла — он приказывал ей *молчать...*» (71). И в конце, прощаясь с черным рыцарем, она пользуется языком, понятным только ему и ей, — языком глаз (72). Однако кажущийся более совершенным невербальный способ общения не спасает отношения героев. Подобно отношениям Я и Ивана, любви принцессы и рыцаря не суждено сбыться.

Неосуществима и мечта Я о новом дне, для описания которого она использует утопический «женский язык». Любовь и счастье невозможны в этом мире, несовершенство которого героиня пытается преодолеть в пространстве воображения. Утопия — центральное понятие художественно-мировоззренческой системы Бахман. Писательница выражает страстное желание изменить язык, а через него и бытие в целом. Пророческие записи Я посвящены будущему, которое должно воцариться в новой эре. В своем поэтическом сочинении героиня романа, мечтающая о гармонически развитой личности, набрасывает обобщенно-утопический образ совершенного человека. Золото глаз и волос будущих людей здесь служит метафорой высокой духовности. В вымышленной реальности торжествуют красота и свобода от страданий, мыслей и даже от самой свободы. Здесь мирно сосуществуют, как в раю, люди и дикие звери. Здесь цивилизация со всеми ее усовершенствованиями и изобретениями навсегда отступает перед просторами саванн и девственных лесов. Мужскую мысль, создавшую современный технический мир, Я считает одним из основных источников многих бед. Выхолощенному интеллекту она приписывает губительную силу, превращающую жизнь в смерть.

Образ иной реальности, в которой нет самолетов и автомобилей, носит концептуальный характер не только в романе Бахман, но и в ее лирике, в частности в философском стихотворении «Скажи, любовь» («Erklär mir, Liebe») (1956)¹⁴, где отчетливо звучит требование преобразованного бытия и одновременно проблематизируется возможность его обретения. Стихотворение открывает перед читателем полнокровный мир природы, насыщенный звуками, запахами, красками. Двигателем всего сущего здесь служит инстинкт продолжения рода, который освобождает от тяжелого бремени мысли. И только человек — «мыслящий тростник» (Б. Паскаль) — не способен полностью подчиниться механистической целесообразности всеобщего существования. Вопросы «Зачем нам мыслить? Разве нас не ждут?» («Muß einer denken? Wird er nicht vermißt?») ¹⁵ заключают в себе мучительный разлад чувства и разума и передают подспудный страх утраты первобытного ощущения радости естественного существования. Появление в этом стихотворении другого — высшего разума, духа — напоминает о постоянной ответственности человека за свою всестороннюю самореализацию как существа, соединившего в себе способность чувствовать и мыслить, что и отличает его от всех живых тварей. Примечательно, что возможность инобытия, лишённого издержек цивилизаторского рационалистического развития, ставится под сомнение и в романе, в пророческих записях главной героини, о чем не в последнюю очередь свидетельствуют сложности с языком.

Используя утопический — «женский» — язык для написания рассказа о светлом будущем человечества, Я оказывается подверженной дурной

повторяемости: она создает несколько дублирующих друг друга вариаций на тему «Настанет день...» (132, 149, 151, 153), но останавливается каждый раз в самом начале, будучи не в состоянии развить свою идею. Впечатление обрывочности, множественности начал, теряющихся в бесконечности и возникающих из нее вновь, опосредуется женским взглядом на бытие как циклически повторяющееся, замкнутое на себе, не ведающее мужской логики прямолинейного развития.

Последняя особенность, по мнению Э. Сиксу, свойственна женскому творчеству в целом. Философ утверждает, что «женское письмо» всегда *начинается*, не стремясь выяснить свое происхождение. Проблема происхождения, установления истока и конца трактуется феминистским философом как преимущественно мужская. Женское бессознательное тем и отличается от мужского, что устремлено в процессе письма сразу к нескольким или даже многим началам и не принимает при этом фаллическую стратегию четко намеченных начала и конца творческого акта. «Женское письмо» может иметь двадцать-тридцать зачинов, оно начинается отовсюду¹⁶.

По мнению другой представительницы феминистского литературоведения Ю. Кристевой, суть «женского языка» — это редупликация. Редупликация, описываемая как «заикание» темпоральности, отсылает нас к самым дальним пределам наших нестабильных идентичностей, беспрепятственно пытаясь выговорить один и тот же окаменевший момент¹⁷. Анализируя философско-эстетическое понятие редупликации у Кристевой, болгарская исследовательница М. Николчина замечает: «Это вечное возвращение, но не такое, что "протекает во времени"; редупликация — это эхо вне времени. <...> Его среда — это ложное пространство, созданное игрой зеркал и перекличками эха, "гипнотической страстью", видящей только удвоения. Это бездонное изыскание, *mise en abime*¹⁸ того-же-самого; раскрытие тайных глубин того-же-самого, что угрожают его поглотить»¹⁹.

Образное мышление, бегущее всякой рефлексии, затягивает Я в воронку безвременья, где женщина исчезает как субъект истории и ее активный творец. Дискурс бахмановской героини оказывается вытолкнутым в небытие, где пишущая женщина, лишенная опоры на интеллектуальную традицию, существует как воплощенное одиночество. Женский художнический голос, не имеющий памяти и прецедентов, обречен каждый раз возникать как бы заново, начиная с нуля.

Когда Я утверждает: «...мы перестанем думать и страдать, это будет избавление» (153), — она фактически предрекает собственный конец. В финале романа героиня, точнее ее женская составляющая — Я, о которой речь шла все это время, исчезает в стене под напором своей второй мужской рассудочной половины, Малины. В свете концепции «женской эстетики» смерть Я может быть интерпретирована как запечатленная в

образной форме капитуляция феминного креативного принципа перед маскулинным, или, пользуясь терминологией Ю. Кристевой, — семиотического материнского языка перед символическим отцовским.

Избавлением от выхолощенного мышления оказывается уход в небытие, совершенный Я. Продолжение творчества возможно только при условии активизации интеллектуального потенциала личности, носителем которого в романе является символическая фигура Малины. Белая стена, куда уходит Я, ассоциируется в этой связи с чистым листом бумаги, на котором женщина не оставляет следов своего пребывания на земле. Отказ от главного средства самосохранения, точнее сохранения памяти о себе в символической культуре, — от традиционного языка — влечет за собой растворение женской личности в анонимности, то есть полное забвение. Если что и способна оставить Я после себя, так это щель в стене — знак изгойства, внутреннего диссонанса и всеобщей бытийной дисгармонии.

Кто может заполнить белый лист бумаги, так это — Малина, представительница символической культуры. Именно такую роль предназначила ей сама Бахман, о чем она и сообщила в одном из своих интервью: «Я могу рассказывать только с позиции мужчины»²⁰. Примечательно, что писательница, по-видимому, считала свой роман незаконченным: «Малина» должен был стать одной из частей трилогии «Образы смерти». Однако остальные романы этого проекта — «Случай Франца» и «Реквием для Фанни Гольдман» — так и не нашли своего полного воплощения, оставшись незаконченными фрагментами.

Эта неосуществленность замысла служит своего рода затекстовым доказательством ущербности и невозможности одностороннего эстетического освоения бытия. Безэмоционально-холодное, протокольное повествование Малины столь же ущербно, как и безмерно-чувственный, захлебывающийся в собственной избыточности «женский язык». Несостоятельность Малины как повествователя обнаруживается уже в самом романе, финальные строки которого произносятся не им, а бездушным «никто»:

«Это очень старая, очень толстая стена, из которой никто не может выпасть, которую никто не может пробить, из которой не может донестись ни звука.

Это было убийство» (362).

Здесь говорит не мужской повествователь Малина, а лишенный индивидуальной, в том числе и гендерной, определенности скриптор — главное действующее лицо постмодернистской эпохи, заменившее собой автора. В заключительной сцене романа теряется всякая самотождественность: на место десакрализованного автора заступает язык «как изначально обезличенная деятельность»²¹.

Утверждение языковой асубъективности становится возможным благодаря разрушению бинарной оппозиции Я — Малина и, соответственно, оппозиции феминный — маскулинный эстетический принцип, гибель одного из членов которой неминуемо влечет за собой исчезновение второго, что и приводит к воцарению пустоты, где нет места ни мысли, ни чувству. Но Бахман отказывается использовать в своем дальнейшем творчестве результаты этого смертоносного процесса, выбирая молчание. Так неверие в возможность адекватного языкового самовыражения оборачивается в произведении кризисом пишущего «я».

Выход из создавшейся ситуации автору не удастся наметить в своем творчестве. Но в его вершинном произведении «Малина» писательница прозревает тупиковость искусства слова, утратившего жизненно необходимый для него принцип гармонического единства противоположностей, не мыслимых в отрыве друг от друга: разума и чувства, образа и мысли, слова и его референта. Романистка отвергает не только противоречивую и недостаточную «женскую эстетику», но и постмодернистское творчество с его антииерархичностью и конечной обезчелоченностью, предпочитая обезличенному «выразимому» многозначительное молчание о «невыразимом».

¹ См., напр.: *Bachmann I. Ludwig Wittgenstein — Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte* // *Bachmann I. Gedichte. Erzählungen. Hörspiel. Essays*. München: Zürich, 1995. S. 284—295.

² *Bachmann I. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung: II [Über Gedichte]* // *Bachmann I. Werke in 4 Bänden. Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. München; Zürich, 1982. S. 206.

³ *Bachmann I. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung: I [Fragen und Scheinfragen]*. S. 190—191.

⁴ *Бахман И. Вильдермут* // *Бахман И. Избранное: сборник / пер. с нем.; предисл. Д. Затонского*. М., 1981. С. 131.

⁵ *Бахман И. Все* // *Австрийская новелла XX века / пер. с нем.; сост. и вступ. ст. Ю. Архипова*. М., 1981. С. 437.

⁶ *Бахман И. Вильдермут*. С. 135.

⁷ *Витгенштейн Л. Логико-философский трактат* // *Витгенштейн Л. Философские работы*. Ч. 1. М., 1994. С. 72.

⁸ Там же. С. 73.

⁹ *Bachmann I. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung: I [Fragen und Scheinfragen]*. S. 188.

¹⁰ *Ibid.* S. 192.

¹¹ Термины «символический» и «семиотический язык» принадлежат французскому философу-психоаналитику Ю. Кристевой. В процессе языкового становления индивида Ю. Кристева выделяет две стадии: доязыковую — семиотическую и языковую — символическую. Первая характеризуется отсутствием контроля за производством значений со стороны сознания. На втором этапе сис-

тема значений формируется осознанно в рамках господствующего дискурса. Семиотический тип смыслообразования носит феминные коннотации, проявляющие себя в чувственном желании возврата к материнскому телу. Символическое, напротив, имеет промужскую социальную направленность и ассоциируется с патриархатной фигурой отца, регламентирующего вступление индивида в социальный порядок языка. См. об этом: *Kristeva J. The System and the Speaking Subject // The Kristeva Reader / Moi T. (ed.). New York, 1986. P. 24—33; Kristeva J. Revolution in Poetic Language with an Introduction by Leon S. Roudiez / translated by M. Waller. New York, 1984. 272 p.*

¹² Здесь и далее цитаты приводятся с указанием страниц в скобках по изданию: *Бахман И. Малина / пер. и предисл. С. Шлапоберской. М., 1998. 368 с.*

¹³ См.: *Суксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. 2: хрестоматия / под ред. С.В. Жеребкина. Харьков; СПб., 2001. С. 799—821; Суксу Э. La sexe ou la tete? (Женщина — тело — текст) // Художественный журнал. 1995. №6. С. 32—35; Иригарэ Л. Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования. С. 127—135; Irigaray L. Neuer Körper, neue Imagination. Interview von M. Storti // Alternative 110/111 (1976). S. 123—126.*

¹⁴ *Bachmann I. Eklär mir, Liebe // Bachmann I. Gedichte. Erzählungen. Hörspiel. Essays. S. 48—49.*

¹⁵ *Ibid. S. 49.*

¹⁶ См.: *Суксу Э. La sexe ou la tete? С. 34—35.*

¹⁷ См.: *Kristeva J. Black Sun: Depression and Melancholia. New York, 1989. P. 246.*

¹⁸ Шаг в бездну (фр.)

¹⁹ *Николчина М. Значение и матереубийство. Традиция матерей в свете Юлии Кристевой / пер. с англ. З. Баблюяна. М., 2003. С. 21.*

²⁰ *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews / hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich, 1983. S. 99.*

²¹ *Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 1994. С. 385.*

