

Psyche, архив, искусство:

О ПОЭЗИИ ИНГЕБОРГ БАХМАН

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_44

Начиная с «Архивной лихорадки: фрейдистской печати» (1995) Деррида, взаимосвязь между психоанализом и архивом считается вполне установленной. Во-первых, существует психический архив, включающий в себя работы Фрейда, анализы конкретных случаев и другие документы, в которых Фрейд выступает как авторитетная фигура. Во-вторых, это точка зрения, согласно которой психоанализ и сам является наукой об архивах, архивоведением. Механизм подавления записывает раз и навсегда информацию, не циркулирующую на сознательном уровне, и тем самым обуславливает ответные действия и реакции субъекта на события и отношения. Более того, подобно тому как в задачи психоанализа входит извлечение этих записей на поверхность сознания, так и изучение архивного документа — это попытка отыскать смысл в разрозненных остатках прошлого, которое не поддается наблюдению само по себе. И психоанализ, и архивоведение тесно связаны с постоянными действиями запоминания и забывания; с латентными и эксплицитными проявлениями желания и разума; а также с механизмами, обуславливающими их поддержку и ограничение.

В самом деле, объект фрейдистской топографической психической структуры под стать архивному документу детерминирован силами, чьи следы стерты из непосредственной памяти, однако все еще присутствуют в самом объекте. К тому же Фрейд и сам не единожды уподоблял психоаналитика археологу, увлекающему на свет фрагменты человеческого сознания. Помимо этимологической общности между «археологией» и «архивом», термин *psychische Akte* (психический акт, действие), использованный Фрейдом, отсылает к присутствию архива в психическом аппарате: немецкое *Akte* означает также документ; а во множественном числе, *Akten*, отсылает к собранию соответствующих документов в хранилищах архива (акты). Содержание и смысл психического аппарата, как и архивного документа, подвергаются непрерывному изменению. Новые данные меняют смысл, структуру, даже природу старых. Отнюдь не будучи суммой непреложных фактов, психический аппарат формируется под воздействием двух кластеров информации: один — видимый и доступный наблюдению, другой — латентный и обретающий смысл только через соотнесенность с первым. Два эти кластера состоят в динамических отношениях на протяжении всей жизни субъекта. Психический аппарат как архив, архив как психический аппарат: динамический, пребывающий в постоянном движении и трансформации, живой организм.

Такие динамические взаимоотношения существуют и в другой области: пересечении искусства и архива. Свидетельский импульс произведений искусства составляет жизненно важную часть усилий запечатлеть, записать — наперекор забвению и отрицанию во времена, когда Историю насильственно принуждают к амнезии; запись тем самым принимает форму борьбы, опирающейся на свои собственные ресурсы. Иными словами, в эпоху, когда власть

удерживается лишь благодаря уничтожению архивов (и в материальном, и в абстрактном смысле), архивный импульс искусства обретает форму ответственности. Вероятно, не будет преувеличением сказать, что любое побуждение свидетельствовать подразумевает желание архивировать: любое стремление выразить подразумевает желание архивировать. Увиденное в такой перспективе, пересечение искусства и архива, или, скорее, присутствие архива в искусстве, выходит за пределы простого свидетельствования о событиях и расшатывает полярность между сохранением и творческим импульсом в силовом поле. Не соотносится ли это силовое поле со сложным сосуществованием утопического и архаического, как его предлагает понимать Эрнст Блох в своем «Принципе надежды» (1954—1959)? Можно сказать, что это область, где, согласно Блоху, утопический импульс, реализующий «дневные» мечты посредством направленных на будущее фантазий, и бессознательное, определяющее направление «ночных» грез (этого корневого записывающего резервуара), работают плодотворно.

Архаическое и утопическое в поэзии Ингеборг Бахман

«Поэзия, — говорит Ингеборг Бахман, — в отличие от романа и пьесы, направлена на внутреннее, а не внешнее, в той мере, в какой она создает возможность переполнять». И добавляет: «Вероятно, поскольку поэзия может делать нас несчастными, поскольку она способна делать это... она может стать движущей силой, наполненной для нас знанием, чтобы понимать наши внутренние процессы» («Франкфуртские лекции»). Наполненная знанием сила подразумевает живой архив психического аппарата, записанный при помощи внутренних вопросов, задаваемых миру и поэтическому субъекту. Такая перспектива — еще и основная причина, почему это эссе сосредоточено именно на поэзии из всех других видов искусства и на Бахман из всех других поэтов. Ее поэзия, напоминающая о связях между присутствием архива в искусстве и мыслью Блоха, является обоюдоострой: обращенность к новому, к грядущему, с одной стороны, и попытка противостоять стиранию болезненных воспоминаний — с другой. Иными словами, утопический импульс, принимающий форму «направленных на будущее фантазий», сфокусированный на творчестве и преобразовании, с одной стороны, а с другой — желание запечатлеть урон, нанесенный психическому аппарату конкретными историческими событиями. Поэтический корпус Бахман осциллирует между двумя этим противоположностями.

Это колебание заметно уже в названиях двух ее первых сборников стихов. Вышедшее в 1953 году «Отсроченное время» («Die gestundete Zeit») отсылает к появлению на горизонте отложенного до срока времени; таким образом, это время действия. Три года спустя, в 1956-м, выходит «Призыв к Большой Медведице» («Anrufung des Großen Bären») — название, напрямую связанное с темнотой. Между двумя этими сборниками, конечно, нет строгих границ. Колебание происходит в виде небольших волн, пронизывающих поэтический корпус. Утопический импульс, жажда действия, движения к новому — и подступающий вместе с ними страх: все это переплетено как ночные грезы и дневные мечты. В любом случае, однако, Бахман выступает за личную отвагу. Действие необходимо предпринять, и оно должно руководствоваться надеждой. Первые

же строчки «Отплытия» («Ausfahrt»), стихотворения, которым открывается сборник «Отсроченное время», — наглядный тому пример: «Дым подымается над землей. / Не отводи глаз от рыбацкой лачуги, / ибо солнце сядет / прежде, чем ты оставишь позади десять миль»¹. В том, что зря Блоха переживается здесь как закат, чувствуется освобождающая тональность личного отклика на историческую трансформацию. Без солнца-вожатого морское путешествие полно опасностей, и тем не менее личность должна сохранять стойкость и ясность ума: «Даже когда корабль зарывается носом / и берет неверный курс, / стой твердо на палубе». Путешествие не только необходимо, но и безотлагательно; нельзя дожидаться восхода солнца. Подчеркивая личную ответственность, Бахман в то же время не упускает из виду страх, поджидающее в конце раскаяние и необратимость действия. Но самое важное — невозможность оставаться невосприимчивым, не реагировать: «Земля скрылась из виду. / Надо было рукой хвататься за отмель / или волосами цепляться за скалы».

Отплытие на закате подразумевает, что движение к новому и неведомому, «еще-не-осознанному» (Блох), не полностью свободно от бремени воспоминаний. Иными словами, поэтическое «я» демонстрирует своего рода сопротивление тому, чтобы стать сознательным. Однако сопротивление, возникающее в продуктивном поле творчества, не равно сопротивлению человеческого субъекта. Сопротивление, о котором идет речь, проистекает из конкретного общественно-политического контекста: «Новое, к которому направляется творческое прокладывание пути, есть прежде всего также и новизна начинания» (Блох). Поэтическое начинание Бахман не могло не столкнуться с сопротивлением такого рода в эпоху, когда в обществе не утихали споры о коллективной и личной вине, а дискуссии между сторонниками забвения и памяти о болезненном прошлом длились десятилетиями, чтобы в итоге уступить сцену индустрии развлечений. И тем не менее, несмотря на сопротивление, отречение и отказу нет места. Стихотворение «В сумерках» («Im Zwielicht»), вновь отсылающее к заре, завершается следующими строками: «Но я уже готова к мгновенью / в любви, для меня осколок падает / в пламя, для меня он превращается в свинец, / каким был. И за пулей / стою я, одноглазая, худющая, меткая, / и посылаю ее встретить утро». Память, тяжелая как пуля, остается живой, запечатленной, но не посредством травмированного сознания, укорененного в прошлом. Она посылается в Новое, в утро.

Способен ли поэтический субъект по-настоящему преодолеть сопротивление и превратить его в утро? Первое стихотворение, открывающее «Призыв к Большой Медведице», похоже на перевернутое «Отплытие». «Игре конец» («Das Spiel ist aus») начинается следующим образом: «Мой милый брат, когда мы плот наладим / по небу плыть вдвоем? / Мой милый брат, намокнет груз, будь он неладен, / ко дну пойдем»². На смену поэтическому «я», откликающемуся на призыв отправиться в плавание к неведомому по бескрайнему морю, приходит домашняя обстановка задушевного разговора сестры и брата. Этически ответственный призыв к безотлагательному действию, как в стихотворении «Отсроченное время», которое открывалось предостережением о приближении жестоких дней, более невозможен, потому что «разбиты ноги в кровь от

1 Здесь и далее стихотворения И. Бахман, кроме особо оговоренных случаев, даются в нашем переводе. — А.С.

2 Перевод Алёши Прокопьева.

множества камней»: «Любимый, спать теперь. Игре конец. Всё. Спать. / Рубахи белые вздуваются. На цыпочках. К другому». Движение по-прежнему имеет место, но оно уже не руководствуется надеждой. Поэтическое «я», отправившееся в открытое море, терпит крушение. Передвигающееся «на цыпочках», слабое и измотанное, оно пытается выжить, переждать ночь. Теперь бескрайнее море — это «мертвый порт», «Toter Hafen», как в одноименном стихотворении, где «великие, смеющиеся первооткрыватели / попали в мертвый рукав реки». Страстной вере в Новое пришел конец. В каком-то смысле поэтический субъект уступает необходимости *заставить выжить*, этой третьей формулы, сфабрикованной реальностью Освенцима наряду с двумя другими — *заставить жить* и *позволить умереть*³. Поэтический язык, похоже, не может найти основание, чтобы оправдать свое существование перед лицом этой реальности. Даже «К солнцу» («An die Sonne») из того же второго сборника, выражающее приверженность солнечному свету в энергичных центральных строфах, выглядит как последний безнадежный шаг. Стихотворение заканчивается строкой: «Наплачусь от неумолимой потери зрения».

Бахман не стремится напрямую свидетельствовать об исторических событиях. Она запечатлевает личность, которая, вместо того чтобы быть и становиться созидательным субъектом Истории, загоняется в слабую позицию объекта. Поэтический корпус Бахман — это фиксация того, как исторические обстоятельства формируют психический аппарат человека. Что, на ее взгляд, возможно только через произведение: «За реальные проблемы берутся очень по-разному. Эти проблемы невозможно обсуждать на конференциях и конгрессах. Если реальная проблема существует, то такую проблему в самом положительном смысле невозможно обсуждать. И единственным ответом, который можно дать на такую проблему, является само произведение, завершение произведения» («Выступления и интервью»). Для автора, говорит Бахман, социальные и политические конфликты проявляются в конфликте с языком. Что следует делать в такой ситуации, так это противостоять реальности посредством нового языка; и быть способным совершить «прыжок к этике и знанию» («Франкфуртские лекции»), не питая иллюзий, что язык может быть освободительным сам по себе.

Поэт, архивариус

Как говорилось в начале, фрейдистская модель психического аппарата представляет собой разновидность архива. Но тут нужно провести важное различие: если в государственных хранилищах документы отбираются и сортируются архивариусом — что является позицией власти, — в психическом аппарате такого отбора не происходит; записывается все. Поэт, стремящийся запечатлеть работу психического аппарата, принимает на себя роль архивариуса в государственном архиве и (зачастую неосознанно) решает, какое содержание, сформированное общественно-политическими силами, надо зафиксировать, а какое следует отложить в сторону. В этом смысле поэт с его свидетельством — это тот, кто архивирует уже-самоархивирующую психическую структуру по-

3 Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Пер. с итал. М.: Европа, 2012. С. 164.

средством поэтического вмешательства. Может ли язык, любой язык, обеспечить достаточные ресурсы для такого предприятия?

Ответ на этот вопрос можно попытаться найти в присущей свидетельству двойственности. Эта двойственность заключается во взаимно соотнесенном существовании возможности и невозможности: для того чтобы кто-то имел возможность свидетельствовать через язык, другой должен не иметь возможности говорить. Свидетельство автора требует от нее говорить от лица немого, безязыкого субъекта. Утверждение Бахман, что реальные проблемы, по существу, не подлежат обсуждению и единственный ответ на них — это произведение, фактически подразумевает существование чего-то, что не может быть выражено вне произведения, что не может быть никем высказано. Если дело обстоит именно так, в своем произведении поэт говорит, по существу, от лица другого. Даже если эта ситуация освобождает поэтическое свидетельство как психический архив от верховенства событий и придает ему метатемпоральный характер, имплицитная двойственная структура свидетельства ставит поэта в трудное положение: если речь автора обусловлена неспособностью другого говорить, то автор тогда является «субъектом де-субъективации»⁴. Поэт-свидетель, этот этический субъект, является субъектом, свидетельствующим об аннигиляции субъективности. Если дело обстоит таким образом, может ли поэзия быть по-настоящему способна запечатлеть работу психического аппарата посредством нового языка?

В эпоху перемен Бахман выступала за то, чтобы противостоять реальности при помощи нового языка. С другой стороны, она утверждала, что для того чтобы продолжать писать стихи, ей необходимо верить в то, что она может писать стихи; вскоре Бахман оставила поэзию и продолжила свою деятельность в других областях литературы. И хотя для понимания последствий такого решения в более широком масштабе потребуются дополнительные разыскания, можно высказать предположение, что оно подразумевает неуверенность в попытке создать новый язык. В такой ситуации свидетельство поэта, установленного как субъект десубъективации, становится архивированием неархивируемого: неадекватности речи. Поэтическая траектория Бахман показывает нам, что попытка поэтического языка заново конституировать субъект может — в эпоху исторической трансформации — потерпеть поражение на границах языка. Ресурсов телесного и художественного архивов поэта здесь тоже не хватает. Тем не менее запечатлевая то, что не может быть зарегистрировано в архивах событий и фактов, то есть неадекватность речи, поэт приглашает нас в продуктивное поле творчества, где встречаются новое и вытесненное/забытое, утопическое и архаическое. Подобно тому, как «темнота, которую мы видим в небе, есть не что иное как невидимость света»⁵, язык поэта, который в конечном счете свидетельствует о неадекватности речи в своей попытке архивировать психику, создает, возможно, новый языковой архив, где запечатлено невыразимое. Подходя к усилиям поэта архивировать психический аппарат с этой точки зрения, мы, быть может, подходим и немного ближе к тому, как понимал Историю Блох.

Перевод с англ. Александра Скидана

4 Там же. С. 159.

5 Там же. С. 171.