

## ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 821.112.2

Е. О. Съёмщикова

### ЗВУКОВАЯ СТОРОНА СНОВ В РОМАНЕ ИНГЕБОРГ БАХМАН «МАЛИНА»

Исследуется отрывок романа Ингеборг Бахман «Малина», связанный со сновидениями героини. Сны отражают тематическую направленность всего произведения. Особое внимание уделено звуковой и музыкальной стороне фрагмента романа. Звук проявляется в речевых характеристиках героини, также музыка сопровождает повествование. Она становится орудием борьбы за свободу главной героини. В статье прослеживаются этапы проявления музыкального в литературном тексте.

**Ключевые слова:** *Ингеборг Бахман, сновидения, музыкальность, голос, звук, безмолвие.*

Роман Ингеборг Бахман «Малина», являющийся, по мнению А. В. Ерохина, «самой известной и сложной работой австрийской писательницы» [1, с. 253], привлекает внимание читателей и исследователей своей многогранностью. В центре повествования судьба безымянной женщины-рассказчицы. Любовь и дружба, насилие и смерть, соперничество и непонимание – вот лишь краткий перечень того, с чем сталкивается героиня в романе. Все это разворачивается на фоне глубокой рефлексии о прошедших военных событиях и размышлениях о дальнейшей судьбе мира.

В художественной композиции произведения стоит отметить такой литературный прием, как сон. Кошмарным сновидениям женщины посвящена целая глава, занимающая центральное положение в книге. Многочисленные, различные по сюжету сны прерываются лишь диалогами рассказчицы со своим другом. Именно сны обнажают главные социальные мотивы романа. Газовые камеры, геноцид, эсесовское обмундирование, тюрьмы, неподдельный страх и страдания – все это иллюстрирует описываемые события. Отец героини, предстающий здесь перед читателями в разных обликах: палач, мясник, солдат, крокодил, постоянно совершающий насилие над своей дочерью, являет собой собирательный образ преступника. Главная героиня находится в положении жертвы: отец бьет ее, сажает в тюрьму, топит, кусает, помещает в газовую камеру, обливает ледяной водой. По мнению Жана Фигреса, образ дочери в этих фрагментах символичен, поскольку отражает существующее положение дел: женщинам отказано во взрослении, они не могут стать полноправными партнерами мужчин и остаются все время в статусе дочерей [2, с. 109]. Эта роль подразумевает полное подчинение, а также жертвенность.

Такова судьба матери, не смеющей возразить мужу, сестры Элеоноры, подчинившейся отцу

и по принуждению ставшей его любовницей, а также молодой возлюбленной Мелани, потворствующей ему во всех желаниях. Рассказчица пытается бороться против подобных порядков. И главным оружием в этом противостоянии для нее оказывается голос, а также связанная с ним возможность свободного выражения.

В данной статье предпринята попытка определить, насколько звуковая сторона речи рассказчицы определяет степень ее свободы. Играет ли звук какую-либо роль во взаимоотношениях женщины и героев ее сновидений, чем обусловлено его наличие или отсутствие? При этом важно проследить этапы появления, функции, а также особенности отражения музыкальных элементов в литературном тексте (на синтаксическом, лексическом и фонологическом уровнях).

Лейтмотивом снов является провозглашенный отцом запрет на речь, как устную, так и письменную. Несмотря на жестокие меры, женщина не теряет надежду, она уверена, что слова – это способ преодолеть тишину, возможность противостоять давлению. Рассказчица, анализируя свои сновидения в беседах с Малиной, осознает, что для победы ей необходимо говорить: «...rede mit mir, es ist gleichgültig, was wir miteinander reden, nur irgendetwas, reden, reden, reden... rede mit mir, mach überall Licht an, denk nicht an unsre Lichtrechnung, es muss überall Licht sein, dreh alle Schalter an, gib mir Wasser, mach Licht, mach das ganze Licht an! Zünd auch den Leuchter an!» [3, с. 100] («...говори со мной, безразлично, о чем мы говорим друг с другом, лишь бы говорить, говорить, говорить... говори со мной, зажги всюду свет, не думай о счете за электричество, пусть везде будет свет, нажми все выключатели, дай мне воды, зажги свет, зажги все лампы! Зажги также свечу в подсвечнике» [4, с. 214]).

Потребность в разговоре находит выражение в способе построения предложения. Многочислен-

ные повторы важных для рассказчицы слов и словосочетаний – лейтмотивы данного отрывка – («reden» – «говорить»), («Licht anmachen» – «включить свет»), применение синонимов и синонимичных выражений («mach Licht an» – «включи свет»), («zünd den Leuchter an» – «зажги свечу»), («dreh alle Schalter an» – «включи все выключатели»), («es muss überall Licht sein» – «пусть везде будет свет»), несомненно, привлекают внимание читателя. Использование такого приема, как синтаксический параллелизм, в сочетании с многочисленными перечислениями, а также эвфоническая сторона данного предложения – аллитерация сонорных звуков «m», «n», придают высказыванию оттенок молитвы, заклинания. Однако впечатление монотонности не сопровождается фрагмент, скорее наоборот, ощущение быстрого темпа поддерживается благодаря бессоюзной связи элементов предложения, а также звуковым повторам дрожащего согласного «g». Именно подобные приемы позволяют говорить об особой манере письма Ингеборг Бахман, оставляющей впечатление мелодичной, музыкальной насыщенности цитируемого отрывка, обладающего доступным для понимания читателя темпом, ритмом и настроением.

Вопреки опасениям потери голоса, героиня не безмолвна во снах, напротив, в большинстве описываемых сновидений она пытается докричаться до отца, что-то доказать ему, поговорить с ним. Тогда почему же рассказчица так отчаянно борется за право «звукового выражения», если этому нет особых препятствий? Дело в том, что она не в состоянии контролировать свой голос. Он находится во власти отца, именно мужчина решает, какие фразы будут иметь звучание, а что останется неслышимым. Это распространяется не только на дочь, все герои снов подчиняются его законам: в самом начале главы могильщик «беззвучно шевелит губами», мать «не издает ни звука», ни Мелани, ни Элеонора не смеют ничего сказать. Для мужчины это своеобразная игра, где он устанавливает правила. Он может повлиять физически на ситуацию, например вырвать язык, либо, заперев дочь в тюрьму, не дать ей возможности писать, склоняя ее к немоте и безмолвию. Отец также может позволить говорить, но при этом не придавать значения ее речам и постоянно отказывать в беседе. Именно вопрос владения звуком тревожит женщину, ведь она не может быть уверена в том, что сказанное ею достигнет адресата.

Однако не всегда исчезновение голоса связано с властью отца. Фрагмент сна, повествующий о депортации, включает диалог между рассказчицей и незнакомцем, т. е. женщина способна говорить, ей ничего не мешает: «Er sagt mit seiner ersten Stimme: Ach endlich, endlich bist du gekommen! Und

ich falle nieder und lache und weine und küsse ihn, da bist du ja, wenn du nur da bist, ach endlich, endlich!» [3, с. 99] («Он говорит своим прежним голосом: „Ах, наконец, наконец ты пришла!“ А я падаю на колени, смеюсь и плачу и целую его: „Вот ты, подумать только, главное, что ты здесь, ах, наконец, наконец!“» [4, с. 211]). Перед нами счастливая встреча двух влюбленных, и это событие сопровождается речью до тех пор, пока героиня не понимает, что происходит что-то ужасное. С осознанием катастрофы она теряет голос. Но в этот же момент безмолвия рассказчица в состоянии задавать вопросы другому собеседнику: «Ich frage: Wem, wem haben Sie eine Nachricht zu geben?» [3, с. 100] («Я спрашиваю: „А кому, кому должны вы передать сообщение?“» [4, с. 212]).

Нестабильность голоса отражает шаткое положение самой героини, она не уверена в своих возможностях, не уверена, что даже при наличии звука способна противостоять смерти.

Таким образом, голос, с одной стороны, один из элементов манипуляции женщиной, но с другой – просто само наличие звука ничего не решает. И одна из крайностей голоса – немота – является явным фактором бессилия героини и неразрешимости ситуации. Но есть и другая грань, которая приобретает решающее значение, – это голос, насыщенный музыкой, пение, а также танцы героев романа, сопровождающиеся музыкой.

Вместе с музыкой возрождается надежда на спасение и преодоление тишины, безмолвия. Первая попытка обретения независимости связана именно с танцем. В бальном зале отец танцует с Мелани. Мать и дочь сидят в полном безмолвии, находясь под властью и в подчинении мужчины. Танец в данном отрывке символизирует определенную свободу. Но никто не приглашает рассказчицу, а ведь ей так необходим партнер, без него «Я» не в силах бросить вызов установленному порядку, она не в состоянии исполнить танец борьбы одна. И вот под песнь итальянской исполнительницы появляется Малина, именно он разрывает семейные связи и на глазах у отца вальсирует с его дочерью. Как отмечает сама женщина: «...obwohl ich sicher bin, dass wir beide nicht tanzen können, versuchen wir es, es muss uns gelingen, die Täuschung zumindestens...» [3, с. 95] («...и хотя я уверена, что танцевать мы оба не умеем, мы все же пытаемся, у нас должно получиться, пусть только для виду...» [4, с. 203]). Малина выводит «Я» из зала. Конечно, явного противостояния с отцом в данном фрагменте нет. Однако даже такой поворот событий является определенно победой. В музыке, в танце героиня смогла оказать сопротивление отцу. Пусть эта попытка, еще неумелая, как и сам танец, и не означает полное освобождение, но пер-

вый шаг в данном направлении уже сделан. Музыка способна помочь нарушить установленные правила. Героиня торжествует. На оформлении текста привнесение музыкального фона пока никак не влияет, что подтверждает, так сказать, «пробный» бой.

Сон, где «Я» должна исполнять роль в опере отца представляет собой вторую попытку в борьбе рассказчицы. Героиня берет на себя исполнение партии в дуэте с молодым человеком не по своему желанию, а дабы избежать мужского насилия. Лишенная слов, ведь отец не написал их для нее, женщина находит для себя источник – музыкальное произведение Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда», и с этого момента все меняется. «Я», голоса которой не было слышно, начинает «по-настоящему» петь [5, с. 230]. Именно здесь и происходит то слияние музыки и голоса, которого так добивалась героиня. Но пламенное пение превращается в одинокую песнь смерти, поскольку в финале сцены женщина погибает.

Сам факт выбранного жанра – оперы – свидетельствует о проявлении вокальной музыки. Цитаты из произведения Вагнера, являясь элементами тематической музыкальности, задают минорную тональность, придают особое настроение, усиливают музыкальное впечатление за счет единства мотивов музыкального произведения и литературного текста. Однако стоит отметить, что музыкальность данного фрагмента создается только привнесением отрывков из оперы. Ни синтаксически, ни графически, ни каким-либо другим способом это явление не поддерживается. Речь рассказчицы целиком состоит только из оперных реплик. Героине отказано в свободном самовыражении, она действует по имеющемуся шаблону. Подобный прием исключения иного проявления мелодичности в данной ситуации намеренно использован автором. Ингеборг Бахман подчеркивает тем самым изоляцию «Я», ее одиночество, и говорит о неготовности героини к самостоятельным решительным действиям.

Лишь в последующем сне для противостояния рассказчице не нужен ни партнер по танцам, ни молодой человек для дуэта, ни полный зрительный зал. Она начинает танцевать вальс совсем одна. Через танец «Я» приобретает голос и сама, самостоятельно задает себе ритм «ти-там, та-там», из которого она «добывает» музыку [5, с. 228].

Таким образом, чтобы создать вокруг себя «музыкальный щит» из мелодии, танца и голоса, героиня не прибегает ни к чьей помощи. «Я» уверена в своих силах, что отражает и сам текст. Как отмечает Корина Кадуфф, именно здесь происходит полная литературизация музыки как речевой фигуры экстаза [5, с. 216]. Музыкальность данного фраг-

мента поддерживается как на внешнем (структурном), так и на внутреннем уровне. Это проявляется прежде всего в особенностях синтаксического уровня текста. Одно длинное предложение состоит из множества коротких, объединенных бессоюзной связью и содержащих примерно равное количество элементов. Стоит также отметить такие явления, как лексическая анафора и синтаксический параллелизм в анализируемом элементе: «es ist unsere Musik» («это наша с ним музыка»), «es ist jetzt ein Walzer» («этот вальс»), «es ist die Rettung» («это спасение»), «man kann mir den Teppich nicht wegziehen» («вытащить ковер из-под меня нельзя»), «man kann mich nicht aufhalten» («остановить меня нельзя»), «mit einer Stimme, mit der Sternstimme» («голосом... звездным голосом» [4, с. 244]) [3, с. 114–115]. Благодаря этому создается и поддерживается определенный ритм, размер и рифмованность отрывка. Отсутствие союзов лишает предложение каких-либо пауз, что делает осязаемым убыстряющийся темп вальса. Внутренняя музыкальность текста проявляется на фонологическом уровне и выражается сгущением сонорных звуков «m», «n»: «tanze», «Ivan», «Musik», «immer», «Rettung», «denn», «mein», «Namen», «mich», «nie», «mehr», «nicht», «man», «kann», «Umdrehungen», «wirbelnd», «Stimme», «Sternstimme» [3, с. 114–115]. Упомянутые согласные содержатся практически в каждом слове цитируемого предложения. При произнесении они оставляют ощущение напевности и протяжности, подобно песне. А их столь частое употребление придает слышимую музыкальность всему отрывку. Важность звукового впечатления описываемых событий подтверждается использованием синонимичной лексики для выражения лейтмотивной идеи голоса и звучания: «rufe» («зову»), «gehört» («слышишь»), «Stimme» («голос»), «Sternstimme» («звездный голос») [3, с. 114–115]. Все это способствует поддержанию и усилению уверенности героини в борьбе за свои идеи.

Такое положение дел пугает мужчину, в страхе он начинает составлять завещание, он «вне себя» и «возмущенно кричит». Однако хрупкость и незащищенность героини обнаруживается в тот же миг. Отец отбирает голос у дочери, и вновь устанавливает свои порядки. Музыка как нельзя лучше передает этот переломный в жизни рассказчицы момент. Мы слышим звуки разбитого сердца: «Krakkrak gebrochen damdidam meines gebrochen mein Vater krak krak rrrrak dadidam...» [3, с. 115] («Крак-крак, разбито, там-ти-там, мне разбил отец, крак-крак-rrrrrak, та-ти-там...») [4, с. 245]. Грамматическая деконструкция предложения [5, с. 216] является отражением разрушения героини. Впечатление усиливается за счет преумножения сонорно-

го дрожащего согласного «г» в и без того звучном слове «krak-gtrak»). Этот пример звукописи делает процесс разбивания сердца слышимым читателю. В данном отрывке происходит нарушение ритма привычной музыкальной фигуры «dadim, dadam» («та-тим, та-там») и замещение ее на непонятное «dadidam» («та-ти-там»). Музыкальные фигуры находятся в процессе разрушения, как и сама женщина. Становится ясно, что победу одержал отец, героиня не смогла отстоять себя.

В последующих сновидениях рассказчица принимает попытки поговорить с отцом, донести до него свою правду. Однако их уже не сопровождает музыка, искусство оказалось бессильным. Так до конца главы рассказчице не удается преодолеть мужское давление. Одиноким борец, хоть и снабженный арсеналом музыкального искусства, не в силах противостоять закоренелым представлениям о порядке. Слова женщины, песнь и танец немного дестабилизируют обстановку, но не приводят к полному крушению вековых устоев.

Таким образом, мы видим, что музыка является важной составляющей сновидений. Мы проследили последовательность внедрения музыкальных элементов в борьбу рассказчицы за свободу.

Первоначально это был просто звук, слышимость, как качество речи, либо его полное отсутствие, что также имеет определенную смысловую нагрузку в контексте. Затем автор вводит в повествование музыку и делает это постепенно. Вначале она является лишь предпосылкой для танцев, неким фоном описываемых событий. Женщина не использует полностью ее возможности. Следующий сон представляет музыку как оружие для

борьбы. Героиня становится исполнительницей, пока еще не собственной, но все же песни. Последний сон, о котором шла речь в данной статье, представляет собой кульминацию применения музыки в этой главе. Здесь рассказчица использует все возможности данного искусства: она танцует, создает сама себе ритм и исполняет свою мелодию. Речь идет о синтезе разных видов искусств: пластики, танца и музыки, но определяющим становится музыкальное искусство, поскольку самостоятельность героиня проявляет именно в создании собственной мелодии. Музыка более не звучит на заднем плане, а наоборот, выдвигается автором на авансцену повествования. Лидирующая роль подтверждается и при анализе самого текста. Характеристики синтаксического (синтаксический параллелизм, повторы, анафора), фонологического (звуковые повторы) и лексического (избирательное использование лексики) уровней способствуют музыкальному восприятию отрывка. Выявленные особенности эвфонии и метрики (ритм, рифмованность, темп) подтверждают музыкальную направленность словесного текста.

Благодаря проведенному исследованию проявления звука (голоса, музыки) можно проследить этапы сопротивления рассказчицы. Звук является второй сущностью «Я», анализ его использования дает наиболее полную характеристику личности героини, а также позволяет понять состояние женщины в определенный момент повествования. Все это дополняет картину исследованности особенностей поэтики романа Ингеборг Бахман «Малина» путем привнесения такого понятия, как музыкальность литературного текста.

### Список литературы

1. История австрийской литературы XX века: в 2 томах / гл. ред. В. Д. Седелник. М: ИМЛИ им. Горького РАН, 2010. Т. 2. 576 с.
2. Firges J. Ingeborg Bachmann: Malina: die Zerstörung des weiblichen Ich. Annweiler am Trifels: Sonnenberg, 2008. 160 S.
3. Bachmann I. Malina. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. 175 S.
4. Бахман И. Малина / пер. и вступл. С. Шлапоберской. М.: Аграф, 1998. 368 с.
5. Caduff C. «Dadim, dadam» – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1998. 259 S.

Съёмщикова Е. О., аспирант.

**Елабужский институт Казанского (Приволжского) федерального университета.**

Ул. Казанская, 89, Елабуга, Республика Татарстан, Россия, 423600.

E-mail: schmackhaft@yandex.ru

*Материал поступил в редакцию 21.12.2012.*

*Е. О. S'emshchikova*

### **SOUND SIDE OF DREAMS IN INGEBOURG BACHMANN'S NOVEL "MALINA"**

The article deals with the fragment of Ingeborg Bachmann's novel "Malina". This chapter is about dreams of main character. This dreams mirror the thematic direction of the whole text. Special attention is given to musical and sound side of the chapter. The sound occurs in the speech characteristics of the main character. The speech, written and oral, is a detector of her freedom. The possibility of speech self-expression helps the woman to withstand the outside pressure. Music also accompanies the narration. It is a tool in the struggle for freedom. Music shows in dances and songs. The article analyzes the stages and manifestation of musicality in the literary work. Possession of music, sound and voice instills confidence in main character. The article deals with different levels of text: lexical, phonological, grammatical, and graphical. The author uses different methods (lexical, phonological, grammatical, and graphical) for creation of sound cover of literary text. In the article we can see the evolution of sound and music in text.

**Key words:** *Ingeborg Bachmann, dreams, musicality, voice, sound, silence.*

### **References**

1. *The history of Austrian literature XX c.:* in 2 vol. Editor-in-chief V. D. Sedelnik. Moscow, IMLI im. Gor'kogo RAN Publ., 2010. Vol. 2. 576 p. (in Russian).
2. Firges J. *Ingeborg Bachmann: Malina: die Zerstörung des weiblichen Ich.* Annweiler am Trifels: Sonnenberg, 2008. 160 p.
3. Bachmann I. *Malina.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. 175 S.
4. Bachman I. *Malina.* Translation and introduction of S. Shlapoberskaya. Moscow, Agraf Publ., 1998. 368 p. (in Russian).
5. Caduff C. "*Dadim, dadam*" – *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns.* Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1998. 259 S.

**Elabuga Institute of Kazan (Volga Region) Federal University.**  
Ul. Kazanskaya, 89, Elabuga, Tatarstan Republic, Russia, 423600.  
E-mail: schmackhaft@yandex.ru