

УДК 821.112.2.09-3

ЯЗЫК МЕЖДУ УТОПИЕЙ И РЕАЛЬНОСТЬЮ В РОМАНЕ И. БАХМАН «МАЛИНА»

Д. Д. Моросеева

Самарский государственный университет
кафедра русской и зарубежной литературы

В статье на примере романа «Малина» рассматривается понятие языка, которое играет ключевую роль для понимания творческой и философской концепции И. Бахман. Исследуется соотношение и взаимосвязь языка с такими понятиями как «молчание», «сознание», «утопия», «бытие». Анализ языковой проблематики в романе «Малина» позволяет раскрыть взгляд И. Бахман на проблему поиска аутентичного слова в ситуации культурного и духовного кризиса XX века.

Ключевые слова: язык, утопия, сознание, молчание, автopsихологическое высказывание, И. Бахман.

Роман «Малина» (“Malina”) относится к масштабному литературному проекту И. Бахман «Виды смерти» (“Todesarten”), который в связи с ее уходом из жизни так и остался незавершенным. В текстах, объединенных под этим названием, разрабатывается ряд характерных для творчества И. Бахман философских проблем и мотивов, среди которых особое развитие и звучание приобретает проблема смерти. Моральное разрушение личности в понимании И. Бахман тесно связано с языком как стержнем, основой индивидуальности, выражением ее духовности и мировоззрения. В связи с этим в ее концепции разрушение языка неизбежно влечет за собой разрушение личности. В том, как И. Бахман рассматривает проблему взаимосвязи языка и реальности, усматривается влияние философии М. Хайдеггера, где язык выступает как «дом» и «хранилище бытия» [5, с. 75].

Роман «Малина», согласно Р. Штайгеру, отличается предельная субъективность как способ и характер изложения материала, и интроспекция, представляющая собой наблюдение за состояниями внутреннего «я» и их фиксацию, носящее, однако, имманентный художественной реальности фикциональный характер [8, с. 4]. Наличие этих двух принципов построения художественного пространства, субъективности и интроспекции, обуславливает совпадение изображаемого с событием изображения в тексте произведения. Грамматически это проявляется в использовании настоящего времени (*Präsens*), что способствует созданию эффекта непосредственности и объективности происходящего. Сама И. Бахман характеризовала данный роман как вымышленную, духовную автобиографию (*geistige imaginäre Autobiographie*), созданную по законам искусства объективированную реальность внутреннего опыта художника, его сознания и способов взаимодействия с действительностью. Следствием этого становится построение романа как большого монологического высказывания, выражающего не объективную, взятую в социально-историческом срезе реальность, а характерную скорее для лирики предельно субъективную позицию самого художника, обращенность к глубинам внутреннего «я». Подобный авторский подход к подаче материала неслучаен, а исторически и экзистенциально обусловлен.

Неверно, однако, было бы полагать, что И. Бахман полностью избегает социально значимых тем, обращаясь исключительно к индивидуальности. Проблемы насилия, фашизма как явления не столько политического, сколько социального, выражающегося в каждодневном угнетении человека человеком, проблема другого, а также проблема языка рассматриваются в романе через призму внутреннего мира рассказчицы. Индивидуальное, представляющее собой взаимоотношения рассказчицы и ее возлюбленного, становится эхом, микромоделью такого типа социальных отношений, где определяющим становится подавление и разрушение одной личностью другой.

Главная героиня «духовной автобиографии», обозначенная в романе как «я» (*“Ich”*), обладает рядом реальных черт своего прототипа. Она также является писательницей и работает над литературным проектом «Виды смерти», так же, как и когда-то И. Бахман, живет и работает в Вене. Все это позволяет говорить об автопсихологическом высказывании, которое «строится как актуализация границы художественной и нехудожественной словесности: в тексте произведения присутствуют отсылки к внетекстовой действительности, реалиям жизни биографического автора...» [3, с. 1]. Неслучаен в связи с этим тот факт, что субъект высказывания обозначен в тексте как *“Ich”*, посредством чего возникает идентификация «автора-героя» с автором конципированным. Предметом изображения в романе «Малина» становится сознание автора-творца, вступающего в диалог с реальностью. Таким образом, задачей И. Бахман является сообщить читателю не столько свой опыт биографический, посредством передачи реалий и фактов, имевших место в ее жизни, сколько опыт художественный. В романе на примере рассказчицы прослеживается путь духовного развития и становления самой писательницы, постепенная трансформация ее жизненной и творческой концепции. Сообщение данного внутреннего, экзистенциального опыта художника-творца, становится основной причиной использования И. Бахман автопсихологического высказывания, которое «предстает как попытка художественного осмысления личного опыта, отсюда и акцент не на реальной, а на “внутренней биографии”, или “биографии души”» [Там же].

Рассказчица, как было замечено выше, отличается болезненной чувствительностью и восприимчивостью к окружающей действительности. Вследствие полученных в детском возрасте душевных травм, она отгораживается от внешнего мира и замыкается в своем внутреннем. Реальность представляется ей пугающей и отталкивающей, опасной в своей поверхностности и бесчувственности. Подобную установку по отношению к миру Р. Штайгер обозначает как «шизотимию» (*Schizothymie*), которая проявляет себя как редукция значимости внешнего мира по отношению к внутреннему, недооценка объективного, влекущая за собой переоценку субъективного [8, с. 28]. Однако такое восприятие реальности нельзя назвать беспричинным. Скепсис по отношению к своей стране и ее истории, дискредитация понятий «власть» (*Macht*) и «величие» (*Größe*), повсеместная коммерциализация духовной сферы, в частности, низведение любви, языка, человеческих отношений до продуктов потребления – все это вызывает у героини резкое неприятие. Подобное восприятие действительности неизбежно отражается и на языковой личности субъекта. Недоверие к миру и слову ставит под сомнение возможность успешной коммуникации с другими людьми. Неслучайно она подписывает письма «Незнакомка» (*eine Unbekannte*) и не отправляет ни одного письма. Тотальное недоверие к внешнему, другому, тому, что не есть «я», даже к языку, становится источником сомнений в том, что можно по-настоящему, на глубинно-экзистенциальном уровне, быть поня-

тым, услышанным другим человеком. При этом страх перед тем, чтобы открыться другому, сосуществует вместе с утопическим желанием обрести родственную душу, желанием прорваться через временное и неустойчивое к вечному и постоянному.

С появлением в жизни героини Ивана для неё начинается процесс внутренней трансформации и преображения. Изменение самоощущения рассказчицы, новое качество бытия находят свое выражение и на языковом уровне. В связи с этим А. Хапкемейер отмечает, что бытовой, повседневный язык обретает для нее новый статус, самые несущественные и простые вещи становятся носителями новых смыслов, поскольку как-то связаны с Иваном [7, с. 8]. Так, например, большое внимание в тексте уделяется называнию различных предметов, продуктов, кухонных предметов, подробно описывается сам процесс приготовления, поскольку готовить для Ивана становится чем-то вроде священного ритуала, а предметы, задействованные в этом, воспринимаются отныне как нечто неотъемлемо важное и особенное: “Das Fleisch habe ich in gleichmäßige Stücke geschnitten. Zwiebel freihackt, Rosenpaprika bereitgestellt, denn heute gibt es Pörkölt und vorher noch Eier in Senfsauce, ich überlege mir, ob nachher Marillenknödel nicht doch zu viel sind, vielleicht lieber nur Obst, aber wenn Ivan in der Silvesternacht in Wien sein sollte, dann will ich Krambambuli ausprobieren, wozu man den Zucker brennen soll, schon meine Mutter hat es nicht mehr getan” [6, с. 105].

Подобные словесные цепочки актуализируют также и другие тематические поля, такие как «улица», «транспорт», «внешний вид» и т. д. В присутствии Ивана уже знакомые улицы и местности кажутся рассказчице новыми, обретают новую жизнь. То же самое относится к названиям и именам, употребление которых теперь неразрывно связано с переживаемой на новом качественном уровне реальностью. Вслед за повышением значимости самых простых вещей следует и повышение значимости самих слов. Эти слова отныне связывают героиню с реальной действительностью, контакт с которой был до этого утрачен. Это свидетельствует о восстановлении в ее сознании органичной связи между обозначающим и обозначаемым, между языком и бытием. На основании этого А. Хапкемейер делает вывод о том, что количество указывает на качество, частотность употребления определенных лексических единиц говорит об их качественно иной смысловой наполненности [7, с. 8].

Общение субъекта повествования и Ивана ограничено определенным набором тем, включающих в себя ряд ключевых слов, характеризующих данное тематическое поле (так называемое “*Satzgruppen*”), например, “*Telefonsätze*”, “*Schachsätze*”, “*Müdigkeitssätze*”, “*Schimpfsätze*”, “*Beispielsätze*”, “*Geduldssätze*”, “*Zeitsätze*”. Речь всегда идет о предельно простых, конкретных вещах, соприкосновение с которыми целебно для героини, ибо восстанавливает ее контакт с реальностью. Показательны в этом смысле телефонные разговоры между ней и Иваном. Их разговоры, семантически нецельные, обладают синтаксическими признаками, типичными для разговорной речи – незаконченные, обрывистые предложения, о чем свидетельствует отсутствие точек в конце в графическом представлении и т. д. В содержательном отношении они представляют собой скорее скольжение по вербальной и информационной поверхности, не предполагающее полноценный обмен чувствами и мыслями.

“Ich heute abend?
Nein, wenn du nicht kannst
Aber du bist doch
Das schon, aber dahin will ich nicht
Ich halte das aber für, entschuldige
Ich sage dir doch, es ist ganz ohne

Du gehst besser hin, denn ich habe vergessen
 Du hast also. Du bist als
 Dann bis morgen, schlaf gut! ”

Способствуя, таким образом, поддержанию связи героини с жизненной реальностью, эти разговоры не могут, однако, удовлетворить ее потребности в духовном единстве. Тема, согласно ее словам – «группа предложений», которой ей не хватает – это тема о чувствах. Причина отсутствия разговоров о чувствах заключается в отсутствии самих чувств у Ивана, в чем он однажды признается: “Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand” [6, с. 72].

Тоска рассказчицы по духовному единению, по любви как «абсолютной величине», находит свое выражение в написанной ей самой легенде «Тайны принцессы Кагранской» (“Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran”). Идея создания этой легенды возникла из-за того, что Иван однажды выразил свое недовольство по поводу того, что рассказчицу как писательницу занимают исключительно мрачные и тяжелые темы. Тогда ради Ивана она решается создать полное надежды и радости произведение. В написанной ею легенде повествуется о потерявшей власть над своей страной и попавшей в плен принцессе. Обрести свободу ей помогает незнакомец, который является никем иным, как ее родственной душой. По замыслу автора принцесса и незнакомец должны снова встретиться через две тысячи лет, но уже в другом воплощении. Р. Штайгер видит в этой легенде ответ любящей женщины на трагическое противоречие между реальностью и утопией, действительной ситуацией и стремлением героини к любви [8, с. 109]. Вводный оборот “*Es war einmal...*”, которым начинается история, типичен для сказочного жанра, и тем самым подчеркивается условность, вымышленность изображаемого. Кроме того, отсутствие указаний на время, в которое происходят описываемые события, говорит о вневременном характере происходящего. Примечательно, что первая встреча принцессы и незнакомца, которую А. Хапкемейер обозначает как «чистая встреча» (“*reine Begegnung*”), происходит в абсолютном молчании, как и встреча героини и Ивана [7, с. 18]. Молчание как топос невыразимого становится условием для трансцендирования как акта, посредством которого становится возможным выйти за пределы своего «я» и прорваться к другому. Так, например, любовь, согласно французскому философу-экзистенциалисту Габриелю Оноре Марселю, и есть трансцендирование, прорыв к другому, будь то личность человеческая или божественная [4]. В связи с тем, что такой прорыв не может быть схвачен рассудком, Марсель относит его к «тайнству». Такое «тайнство» возможно лишь в молчании как в одном из наиболее естественных и первоначальных состояний бытия. Бытие же само говорит о себе, являет себя, и для того, чтобы быть «высказанным», не нуждается в вербализации.

Во вторую встречу принцесса и незнакомец говорят уже обо всем на свете так, как будто знали друг друга всегда: “Die Prinzessin und der Fremde begannen zu reden, wie von alters her, und wenn einer redete, lächelte der andere. Sie sagten sich Helles und Dunkles” [6, с. 87]. При этом автор подчеркивает, что принцесса воспринимает смысл речи незнакомца не из слов, а через ее звуковой, образный строй, посредством которого становится возможен прорыв к абсолютному, первоначальному, совершенному, поскольку речь незнакомца и есть своего рода язык самого бытия. Неслучайно поэтому в описании его речи использование автором таких глаголов как *singen, rau- nen, klingen*, подчеркивающих текучесть, плавность, природную естественность его языка: “die sang und sprach nicht, die raunte und schläferte ein, dann aber sang sie nicht

mehr vor Fremden, sondern klang nur noch für sie und in einer Sprache, die sie bestrickte und von der sie kein Wort verstand” [Там же, с. 80]. Значение сказанного становится ясным благодаря звукам и образам. Язык незнакомца находится над историей и временем, он принадлежит сфере абсолютного и вечного. Подобную речь, согласно А. Хапкемейеру, И. Бахман противопоставляет прямому, конкретному и простому в своем речевом оформлении обмену информацией, который, например, имеет место в отношениях героини и Ивана [7, с. 8]. По его мнению, речь незнакомца и молчание не противопоставляются друг другу, а наоборот, являются тесно взаимосвязанными, поскольку такая речь может родиться только в молчании.

В данной утопии А. Хапкемейер усматривает тоску по праязыку – языку, стоящему у истоков начал, в котором сливаются вечность и поэзия [Там же, с. 20]. А саму художественную конструкцию И. Бахман он рассматривает как поэтическую попытку приблизиться к своего рода совершенному языку, который невозможно описать, – к невыразимому. Сама же легенда есть воплощение сущности языка поэзии, а также его преодолевающей все мыслимые границы силы.

Стремление рассказчицы к идеальному и абсолютному проистекает из острого ощущения несоответствия имеющегося в действительности с желаемым. Видя в Иване свою любовь, она отказывается признавать себе в том, что его реальный образ расходится с воображаемым. Ее желание быть услышанной, понятой и принятой наталкивается на упорное нежелание Ивана настраиваться на другого человека, пытаться услышать его и понять. Она хочет абсолютного и безусловного чувства, Иван довольствуется совместным времяпрепровождением. Когда становится не о чем говорить, Иван ставит шахматную доску, так как игра в шахматы в его представлении должна заменить разговоры: “Wir fangen eine Schachpartie an und müssen nicht mehr reden” [6, с. 124]. В связи с этим следует отметить семантическую многозначность слова *игра (Spiel)*. В то время как героиня говорит “Ich will kein Spiel”, Иван возражает: “Es geht aber nicht ohne Spiel” [Там же]. Для Ивана отношения являются игрой, продуманным, подразумевающим дистанцию и расчет действием, в то время как любящая его женщина целиком и полностью отдается своему чувству, стремится к единству и глубокой духовной связи, что исключает продуманность и использование различного рода тактик и уловок. Искренность рассказчицы скорее даже отталкивает Ивана. Так, во время одной из шахматных партий он делает ей замечание: “Du bist zu durchsichtig <...> man sieht ja in jedem Moment, was los ist mit dir...” [Там же, с. 108].

Постепенно даже тот языковой базис, что объединял влюбленных, начинает разрушаться. Его место начинает занимать *группа предложений (Satzgruppe)* о нехватке времени, что свидетельствует о постепенном угасании чувств Ивана.

Примечательно в данной ситуации речевое поведение субъекта высказывания, которое Р. Штайгер обозначает как *языковое манипулирование (Sprachmanipulation)* [8, с. 157]. Отказываясь видеть реальность такой, какая она есть, и все еще надеясь на то, что Иван к ней равнодушен, рассказчица пытается посредством слов создать видимость стабильности и благополучия, выдать желаемое за действительное. Так, например, говоря о ставшей неотъемлемой частью их совместного пребывания игре в шахматы, она замечает: “...ich mache keine Fortschritte mehr im Schach, weil wir immer seltener spielen. Ich weiß nicht, seit wann wir seltener spielen, wir spielen eigentlich überhaupt nicht mehr...” [6, с. 160]. Показательно здесь постепенное изменение ее отношения к ситуации – от мягкой компромиссной формулировки *seltener spielen* до окончательной и правдивой *eigentlich überhaupt nicht mehr*. Страх признать правду становится причиной языкового манипулирования.

Так, слово является для писательницы не только носителем истины, поиск которой всегда являлся для нее приоритетным, но и средством ее сокрытия, пусть неосознанного и вынужденного, но все-таки имеющего место быть. Утешение, которое может дать ей подобное вербальное представление проблемы, не способно, однако, надолго успокоить ее, и рассказчице приходится вступать в диалог с реальностью. Но ее решимость поговорить о сложившейся ситуации с Иваном не приносит результатов, поскольку он всячески избегает подобного разговора. Так, например, она однажды заявляет Ивану: “Ich sage noch einmal: Ivan, ich möchte dir gerne einmal etwas sagen, es muss ja nicht heute sein, aber einmal muss ich es dir sagen...” [6, с. 152]. На это Иван цинично отвечает: “Du hast keine Zigaretten mehr?” [Там же, с. 152]. Быстрая подмена подлинного предмета разговора бытовым, сознательное переключение регистра с высокого на низкий, не оставляет героине выбора. И так пребывающей в постоянном страхе и неуверенности женщине становится легче подчиниться данной коммуникативной ситуации, чем пытаться и дальше пробиваться к человеку, внутренне отгородившемуся от нее: “Ja, das wollte ich dir sagen, mir sind wieder einmal meine Zigaretten ausgegangen” [Там же]. Похожая ситуация происходит в одну из последних их встреч в ресторане, когда героиня все еще надеется «достучаться» до Ивана, но ее попытки пресекаются на первом же слове: “Ich sage: Ivan. / Ivan sagt: ‘Zahlen bitte!’ ” [Там же, с. 203]. В подобном типе коммуникации героев присутствует постоянное расхождение между интенцией и фактическим высказыванием, между высказыванием и реальностью – происходит постоянная перверсия смыслов, целью которой является не дать «заговорить» истине, накрыв ее сетью коммуникативных обманок. Иван делает вид, будто не понимает, что волнует рассказчицу, низводя любые ее попытки прояснить ситуацию в бытовую плоскость, либо просто пресекая их. Она же подчиняется навязанным Иваном правилам «игры» и скрывает свои истинные чувства из страха увидеть реальность такой, какая она есть, и тем самым приблизить неминуемый разрыв их отношений.

Помимо языкового манипулирования, героиня прибегает еще к одному средству, позволяющему ей избегать прямого и болезненного контакта с реальностью, а именно к молчанию, сокрытию. Так, общаясь с Малиной, героиня избегает разговоров об Иване, или же, упоминая о нем, вместо его имени использует слово *некто* (*jemand*). Обсуждая с Малиной возможность переезда, рассказчица умалчивает о том, что подлинная причина этого кроется в Иване, а когда Малина предлагает другой район, она начинает плакать, поскольку там живет мать Ивана. Посредством молчания она надеется забыть Ивана. Таким же образом рассказчица действует, когда получает письмо от него, в котором речь идет, судя по всему, о разрыве. Автор детально описывает обстоятельства получения ею письма, конверт, в котором оно находилось, и прочие частности, при этом в тексте не приводится само его содержание. Читателю остается только догадываться о нем, делая выводы из наблюдений за последующим поведением героини. Само же молчание можно интерпретировать как своего рода эскапизм, уход от действительности, отказ признавать реальность и, как следствие, отказ давать такой реальности право «сказаться» в слове. Ее боль остается невысказанной в надежде, что если не вербализовать ее причину, исчезнет и она сама. Однако то, что замалчивается, и тем самым не признается в реальности, находит свое выражение на другом уровне, а именно в пространстве сна. Подобное выстраивание художественного мира, в котором логика иррационального, логика сна действует в объективной действительности, а во сне раскрывается подлинная и глубинная реальность, характерно для художественного мышления Ф. Кафки. Аналогичный прием использует И. Бахман в романе «Малина». В то время как в ре-

альности героиня отказывается замечать темные стороны Ивана и вследствие этого позволяет себе обманываться и пребывать в иллюзиях, в ее кошмарах они разрастаются и достигают таких масштабов, что переходят границы индивидуального, становясь воплощениями коллективного зла. Те черты, которые героиня старается не видеть в Иване – холодность, поверхностность, равнодушие, жесткость, тем самым идеализируя и даже обожествляя его, находят свое выражение в ее снах в образе отца (*Vater*), который есть персонифицированное зло, олицетворение насилия и жестокости. В фигуре отца воплощены все виды социального зла – от эксплуатации и уничтожения природы до нацизма. В широком смысле этот образ можно было бы рассматривать как общественную машину по истреблению всего живого и духовного, будь то животное, человек или искусство, разветвленная система коллективной жестокости, разрушающая и уничтожающая индивидуальность.

Примечательно приводимое Р. Штайгером сопоставление фигур отца и Ивана на языковом уровне, поскольку их высказывания перекликаются друг с другом таким образом, как будто бы являются речевым продуктом одного и того же сознания. Так, например, в одном из кошмаров отец говорит героине: “Du hältst dich wohl für eine Prinzessin, was! <...> Das wird dir noch vergehen, das wird dir ausgetrieben, und das und das – er zeigt auf meine Pflanzen – das wird auch bald ein Ende haben, was ist das für ein schwindelhafter Zeitvertreib, dieses Grünzeug!” [8, с. 189].

Эти слова как будто бы являются зеркальным отражением слов Ивана: “... was ist in deinem Kopf außer diesem dummen Fürchten <...> was bildest du dir ein in deinem Kopf voller Salat und Bohnen und Erbsen, dumme Prinzessin auf der Erbse <...> Lach mehr, lies weniger, schlaf mehr, denk weniger. Das macht dich doch alt, was du machst <...> ich treib dir das Alter aus!” [Там же]. По словам героини, Иван лишь единственный раз проявил интерес к ее профессии: “...fragt Ivan, was ich denn da so mache...” [Там же].

Так по целому ряду лексических единиц можно судить практически о полной смысловой идентичности сказанного во сне отцом: *Prinzessin, Grünzeug, schwindelhafter Zeitvertreib, austreiben*, а в реальности – Иваном: *Prinzessin, Kopf voller Salat, was ich denn da so mache, austreiben*.

Исчезновение героини в стене как метафора внутренней смерти, смерти той ее части, которая любила и была, таким образом, связана с жизнью становится следствием расставания с Иваном. Вместе с самой рассказчицей исчезает и та форма ее внутреннего бытия, которая была способна к идеализациям, утопическим мечтам, созданию романтических образов. Следствием этого становится то, что героиня как писательница отныне не в состоянии воплощать в своих текстах надежды на светлое будущее и создавать жизнеутверждающие произведения. Она возвращается к теме смерти и своему заброшенному литературному проекту «Виды смерти». Место Ивана занимает ее *alter ego* Малина – олицетворение рациональности, отстраненности и трезвого взгляда на вещи. Эти качества конституируют новый тип автора, автора XX века, подходящего к изображению объекта с холодностью и научной аналитичностью, обеспечивающей необходимую дистанцию для беспристрастного и предельно точного рассмотрения действительности.

В подобном финале А. Хапкемейер видит идею о том, что больше не существует предпосылок для «красивого» художественного языка, его место занял «трезвый», качественно иной по способу восприятия и подачи реальности, язык. И в этом он усматривает своеобразное развитие героини, переход от восторженного языка к аналитическому, от Ивана к Малине, в чем, согласно его мнению, состоит победа интеллекта над эмоциональностью [7, с. 40].

Неслучайно Р. Штайгер центральной темой романа считает «язык между ложью и истиной» (“Sprache zwischen Lüge und Wahrheit”) [8, с. 96]. Рассказчица, которая пребывала в иллюзиях относительно Ивана, сознательно позволяла себе обманываться для того, чтобы сохранить веру в мечту о красивой и вечной любви, жертвовала правдой ради утопии, тем самым избегая честного и открытого взгляда на действительность. В Иване она видела не столько реального человека, сколько воплощение своих фантазий, проекцию собственных желаний и представлений, т.е. фактически себя же, продолжение своей личности. Поэтому она так боялась увидеть истину и отпустить Ивана, поскольку расставание с ним означало бы расставание с иллюзиями, которые составляли часть ей самой, ее мировоззрения. Неудивительно в связи с этим, что уход Ивана влечет за собой «смерть» той части героини, которая жила так называемым «субъективным идеализмом» [1], являвшимся de facto не чем иным, как фальсификацией действительности.

Метафорическая смерть героини – результат несоответствия желаемой, осознаваемой как истины высшей духовной реальности фактической социальной действительности. Признание автором этого положения вещей влечет за собой переосмысление творческих задач художника. Романтическое «двоемирие» и стремление к недостижимому Абсолюту преодолеваются в мировосприятии героини посредством так называемого «жестокое отрезвления сознания». Ее возвращение к проекту «Виды смерти» становится символом нового принципа работы автора с реальностью и языком, подразумевающим превалирование интеллекта над эмоциональностью, объективности над субъективностью в анализе и подаче жизненного материала. Это означает, что задачей художника становится не навязывать объекту изображения собственные представления и взгляды на действительность, т.е. выражать фактически себя же через него, а пытаться вскрыть «нерв» реальности, с научной точностью и беспристрастностью проникать в сущность проблем бытия и искусства.

Так И. Бахман посредством изображенной в романе «Малина» любовной драмы, которая в основе своей есть не что иное, как схваченный в своем развитии диалог сознания автора-творца с реальностью, раскрывает глубинные, сущностные процессы, происходящие в искусстве XX века. Изменение окружающей реальности, социального и культурного контекста требуют новых способов художественного осмысления действительности. Отчуждение, изначально понимаемое как «превращение результатов деятельности человека в самостоятельную силу, господствующую над ним и враждебную ему» [2, с. 100], становится приметой нового времени. Данное понятие становится употребительным не только в экономической сфере, но и в сфере духовной. Отчуждение между языком и сознанием, сознанием и жизнью становится главной причиной поиска аутентичного слова, способного адекватно выразить действительность.

Восторженной вовлеченности писателя в свою историю, так называемому «торжеству субъективного идеализма» [1], теперь противостоят такие формы художественного опыта, как прием очуждения, остранения. Таким образом, роман И. Бахман «Малина» – это проблематизация внутреннего, экзистенциального опыта художника XX века, изображение авторского сознания в ситуации культурного и духовного кризиса, выходом из которого становится установка на поиск аутентичного слова, способного раскрыть глубинную сущность реальности и тем самым преодолеть отчуждение между сознанием и жизнью.

Список литературы

1. Гарин И. Марсель Пруст [Электронный ресурс] // Проза.ру. URL: <http://www.proza.ru/2014/01/23/1021>. (Дата обращения: 08.05.2015.)
2. Гладиллина И. В., Усовик Е. Г. *Нечто и Ничто*: категория отчуждения в русской классике. Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2010. Вып. 5. С. 99–105.
3. Кузнецова Д. Д. Цикл стихотворений в прозе как автопсихологическое высказывание (на материале русской литературы): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Д. Д. Кузнецова; Самарский гос. ун-т. Самара, 2012. 19 с.
4. Степанов А. В. Габриэль Оноре Марсель [Электронный ресурс] // Национальная энциклопедическая служба. URL: <http://www.term.ru/dictionary/1069/word/gabriyel-onore-marsel>. (Дата обращения: 05.05.2015.)
5. Турышева О. Н. Теория и методология зарубежного литературоведения: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2012. 160 с.
6. Bachmann I. Malina. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. 480 S.
7. Napkemeyer A. Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns. Todesarten und Sprachformen. Frankfurt am Main; Bern: Verlag Peter Lang, 1982. 117 S.
8. Steiger R. Malina. Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1978. 290 S.

LANGUAGE BETWEEN UTOPIA AND REALITY IN THE NOVEL BY I. BACHMANN “MALINA”

D. D. Moroseeva

Samara State University
the Department of Russian and foreign literature

The concept of language, which is of primary importance for understanding of the creative and philosophical conception of I. Bachmann, is considered in this article, the novel “Malina” being taken as the example. Correlation and interconnection of language with such concepts as “silence”, “consciousness”, “utopia”, “being” are researched. The analysis of the linguistic problem in the novel “Malina” lets reveal the attitude of I. Bachmann to the problem of searching for an authentic word’s in the situation of cultural and spiritual crisis of the 20th century.

Keywords: *language, utopia, consciousness, silence, autopsychological expression, I. Bachmann.*

Об авторе:

МОРОСЕЕВА Дарья Дмитриевна – аспиранта кафедры русской и зарубежной литературы, Самарский государственный университет (443011, Самара, ул. Павлова, 1), e-mail: daschulka18@mail.ru.

About the author:

MOROSEEVA Darya Dmitrevna – postgraduate student of the Department of Russian and foreign literature, Samara State University (443011, Samara, Pavlov str., 33), e-mail: daschulka18@mail.ru.