

УТОПИЯ В РОМАНЕ И. БАХМАН «МАЛИНА»

(Научный руководитель – канд. филол. наук О. Ч. Гронская)

Роман «Малина» («Malina», 1971) задумывался Ингеборг Бахман (Ingeborg Bachmann, 1926–1973) как часть цикла «Виды смерти» («Todesarten»), замысел которого был в том, чтобы показать современное австрийское общество как арену смерти, где людей скрытно и планомерно убивают. В этом тексте, который стал единственным законченным романом писательницы, осмысляются проблемы, характерные для австрийской литературы послевоенного периода: имперское прошлое страны, ее роль в преступлениях нацистского режима, природа насилия, которые специфически преломляются через языковую проблематику – еще одну неотъемлемую часть этой литературы. Особенностью романа «Малина» стало схождение всех этих проблем в центральной точке – противостоянии женского и мужского начал, где мужское традиционно понимается как рациональное, прагматичное и деструктивное, а женское – как чувственное, интуитивное и созидательное. Однако И. Бахман не стремится просто описать такое положение вещей: она находится в поиске гармонии, способной объединить эти части в целое, в поиске утопии.

Утопия – одно из важнейших для писательницы понятий, которому посвящена одна из ее «Франкфуртских лекций» – «Литература как утопия» («Literatur als Utopie»). Утопия в представлении И. Бахман – не нечто конкретное, не политический строй или идеология, укорененная в определенном месте и времени. Утопия в ее понимании – скорее эстетический феномен, ведь писательница утверждает необходимость критической деконструкции «плохого языка», распространенного в обществе, во имя стремления к новому языку. Утопичность, однако, определяет недостижимость этого языка. Следовательно, цель литературы – вечное стремление к этой утопии, поиск языка, способного высказать невысказываемое – витгенштейновское «Unsagbares» [см. 3; S. 270].

Изучению утопии в текстах И. Бахман посвящены работы как на немецком, так и на русском языке. К этой теме обращались, среди прочих, А. Хапкемайер (А. Harckemeyer), М. Оберле (M. Oberle), Е. В. Соколова и Д. Д. Моросеева. При этом все исследователи концентрируется именно на языковой составляющей этого понятия, исследуя противопоставление, которое артикулировала и сама писательница: утопии «истинного» языка, поэтического по своей сути и в то же время более пригодного для взаимопонимания между людьми – с одной стороны, и языка обыденного, рационального, влекущего за собой отчуждение и насилие – с другой. В этой работе мы сделаем попытку обратиться и к другому измерению утопии – пространственному.

В романе «Малина» соседствуют и переплетаются различные способы реализации представления об утопии, которые можно разделить на два уровня:

исторический и личностный, где первый представлен «домом Австрией», а второй – одной-единственной улицей Унгаргассе, на которой по соседству живут протагонистка и ее возлюбленный Иван.

Этот «дом Австрию» главная героиня, сама являющаяся писательницей, в одном из своих интервью описывает так: «Am liebsten war mir immer der Ausdruck „das Haus Österreich“ [...] Ich muss gelebt haben in diesem Haus zu verschiedenen Zeiten, denn ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und im Hafen von Triest, ich träume auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch, ich war immer zu Hause in diesem Haus [...] ohne geringste Lust, es noch einmal zu bewohnen, in seinen Besitz zu gelangen [...]» [2; S. 98]. Хотя здесь описываются места и языки бывшей империи, героиня не ностальгирует по ней как по государству. Речь идет скорее о некой виртуальной общности, центральноевропейском космополитическом культурном поле, где мирно и плодотворно сосуществуют разные народы. Такой утопический проект Австрийской империи нельзя назвать послевоенным изобретением или порождением габсбургского мифа, поскольку это видение разделяли и писатели рубежа XIX–XX веков. Например, Герман Бар (Hermann Bahr, 1863–1934) стремился объединить литературы разных народов империи под обложкой своего журнала «Die Zeit», который он видел столпом «хорошей европейскости» («gutes Europäertum»): Австрия представлялась ему моделью идеальной Европы в миниатюре; как известно, ей не суждено было реализоваться в полной мере. После Второй мировой войны это представление обретает новую жизнь как ответ на вопрос о национальной идентичности, а также, вероятно, как попытка восстановить преемственность с эпохой модерна, которая была нарушена не только крахом империи и войнами, но и реакционной, почвеннической литературой 1950–1960-х, изображавшей горную крестьянскую идиллию, замкнутую внутри самой себя. И в то время как в представлении модернистов это австрийское единство виделось как культурно-политическое решение, спасение для стагнирующей империи, раздираемой внутренними конфликтами, в романе И. Бахман «дом Австрия» – исключительно культурная, довольно эфемерная общность, имеющая значение в основном только для протагонистки. Это представление согласуется с тем, как писательница описывала свой родной Клагенфурт, находящийся вблизи границ с Италией и Словенией: «ein Stück wenig realisiertes Österreich [...], eine Welt, in der viele Sprachen gesprochen werden und viele Grenzen verlaufen» [3, S. 302].

Еще одно пристанище утопии в романе, улица Унгаргассе, – конкретное место на карте Вены, описание которого в тексте совершенно соответствует реальности: она не так красива, как соседние улицы, зато здесь есть все, что может понадобиться в быту. Это место, а точнее, его отрезок между домами № 6 и № 9, где живут Иван и главная героиня, является для нее настоящим домом, местом безопасности и покоя, и даже целой страной – Унгаргассенляндией: «Mein herrliches Land, nicht kaiserlich-königlich, ohne die Stephans-Krone und ohne die Krone des Heiligen Römischen Reichs, mein Land in seiner neuen Union, das keine Bestätigung und keine Rechtfertigung braucht [...]»

[2, S. 49]. В этом описании снова отрицается государственная сущность страны-утопии и ее тождественность Австро-Венгрии: она не императорская и королевская, ей не нужны никакие обоснования. Под страной, как и в случае с «домом Австрией», подразумевается нечто, не имеющее отношения к общественно-политическим формациям. Значение, которое протагонистка придает именно улице, а не, к примеру, только дому или квартире, можно объяснить тем, что только эта улица объединяет ее пространство с пространством Ивана, становясь чем-то вроде их общего дома: «ein winziges Land [...] ohne Gebietsansprüche und ohne rechte Verfassung, ein trunkenes Land, in dem bloß zwei Häuser stehen» [2; S. 28]. Таким образом, этот маленький отрезок пространства становится утопией на «внутреннем» уровне – утопией любви.

Оба уровня, о которых шла речь выше, – исторический и личностный, – безусловно, пересекаются, и наиболее очевидно это заметно во вставной истории – сказке о принцессе Кагранской, в которой причудливо переплетаются самые разные реалии и интертекстуальные отсылки. Так, например, название Кагран происходит от одного из предместий Вены, а действие внутри самой истории локализовано в землях, под латинскими названиями которых несложно узнать более привычные современному уху названия бывших земель Австро-Венгрии. По сюжету юную и прекрасную принцессу похищают и пленяют, но затем появляется таинственный герой, который вызволяет ее. Они влюбляются друг в друга, и принцесса понимает, что им предстоит встретиться через две тысячи лет, в другой жизни, у окна, полного цветов.

Сказка о принцессе Кагранской была добавлена в роман после гибели Пауля Целана, ставшей для писательницы ужасным ударом. По мнению некоторых исследователей [см. 1], герой-спаситель из этой сказки списан с поэта. На это указывают различные детали: известно, что П. Целан часто носил длинный черный плащ, ставший со временем частью его образа, – в такой кутался и герой сказки; рассказывая принцессе о себе, он упоминает, что «mein Volk ist älter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut» [2; S. 68], чем проводит ассоциацию с еврейским происхождением своего прототипа. Более того, эта история содержит множество отсылок к стихотворениям П. Целана – литературовед З. Вайгель (Sigrid Weigel) обнаружила в ней цитаты, намеки и парафразы к 23 его стихам [см. 1]. Таким образом, «Тайны принцессы Кагранской» становятся поэтическим диалогом с погибшим поэтом, отсылая к событиям из биографии самой И. Бахман.

Однако эта сказка интегрируется и в текстуальную реальность. Местом первой встречи протагонистки и Ивана стал цветочный магазин – они встретились у его витрины, своеобразного окна. Цветы, которые стояли там, чалмовидные лилии (Türkenbund), были «röter als rot», краснее красного. Такое обозначение цвета – цитата из стихотворения П. Целана «Dunstbänder-, Spruchbänder-Aufstand» [см. 2; S. 366], которое повторяется и в сказке. Таким образом, встреча, предсказанная принцессой Кагранской, действительно повторилась, и три линии – принцессы и ее спасителя, И. Бахман и П. Целана,

протагонистки и Ивана, – сошлись в одной точке. Однако для того, чтобы это заметить, читатель должен проявить внимательность, поскольку встреча с Иваном происходит до того, как в тексте появляется сказка, хотя перед ее началом писательница оставляет небольшое напоминание: «In die Majuskel würde ich mit einer roten Tinte die Blüten vom *Türkenbund* zeichnen und verstecken könnte ich mich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat» [2; S. 61].

Мотивы всех этих линий сходятся в тексте еще дважды – по разу в каждой из следующих глав. Значительную часть главы «Третий мужчина» занимают кошмары протагонистки, связанные с фигурой отца. В одном из них она видит себя еврейкой, сосланной в Сибирь вместе с безымянным мужчиной в плаще чернее черного, а подле мужчины стоит букет чалмовидных лилий – как это бывает в снах, образы Ивана и героя сказки, списанного с П. Целана, слились в одного мужчину.

В третьей главе, в самом конце романа, когда протагонистка практически находится в агональном состоянии, знакомые образы снова повторяются: «Es war einmal eine *Prinzessin*, es sind einmal die Ungarn heraufgeritten aus dem ins Unerforschbare reichenden weiten Land, es war einmal an der *Donau* [...] es war einmal ein Strauß *Türkenbund* und ein *schwarzer Mantel*... Mein Königreich, mein *Ungargassenland*, das ich gehalten habe mit meinen sterblichen Händen, mein herrliches Land, jetzt nicht mehr größer als meine Herdplatte, die zu glühen anfängt» [2; S. 335]. В этой финальной части, предшествующей исчезновению протагонистки в стене, сходятся воедино и пространство «дома Австрии», на который указывает река Дунай, и маленькая Унгаргассенляндия, и мир сказки о принцессе Кагранской, и Иван, которые вместе и образуют цельную утопию. Следовательно, предпосылками утопии в этом романе являются, в основном, три фактора: некое виртуальное культурное пространство, наполненное любовью, которая выражается «хорошим», «настоящим» языком.

Утопия языка – неотъемлемая часть этого романа и всего творчества И. Бахман в целом. В «Малине» стремление к идеальному языку реализуется как на формальном, так и на содержательном уровне. Так, главная героиня стремится объясниться со своим возлюбленным, достичь понимания, построив настоящий диалог, однако натывается лишь на его пренебрежение и молчание, отчего сама погружается в тишину: «Wenig habe ich gesprochen und viel habe ich geschwiegen, aber ich rede noch immer zu viel. Viel zu viel» [2; S. 48–49]. Если говорить о формальном уровне, то стремление к идеальному языку, провозглашенное И. Бахман в лекции «Литература как утопия», в романе реализуется множеством разных способов. Среди них можно назвать интертекстуальность, ведь роман, особенно некоторые его эпизоды вроде «Тайн принцессы Кагранской», буквально сотканы из цитат – так язык романа вбирает в себя множество других литературных голосов, вступая с ними в диалог, поднимаясь на новый уровень. Кроме того, в тексте очень часто звучит музыка, в основном это «Лунный Пьеро» А. Шёнберга (Arnold Schönberg, 1874–1951), который вводится фрагментами нотной партитуры и повторяющимися мотивами.

Подытоживая, отметим, что утопию в романе «Малина» можно понимать как сложное сплетение равнозначных и неотделимых друг от друга элементов культурного пространства, человеческих взаимоотношений и языка: «дома Австрии», где люди пришли к взаимопониманию и любви, которые выражаются «истинным», «правдивым» языком. Однако этой утопии древнего, цельного места, где любовь обозначает диалог и понимание, а не насилие и молчание, не суждено стать реальностью: героиня романа исчезает в стене – «Es war Mord» [2; S. 338].

Литература

1. *Aanei, M.* Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben. Literarische Bekenntnisse Ingeborg Bachmanns zu Paul Celan in ihrer utopischen Geschichte Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran // *Anadiss* / 2015, 1 (19). S. 59– 65.
2. *Bachmann, I.* Malina. Text und Kommentar. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2004.
3. *Bachmann, I.* Werke : in 4 Bänden. München : Piper, 2010. B. 4 : Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang.