

В ГЛУБИНЕ ДУШИ: «ЖИВОЙ СИМВОЛ» И ДРУГИЕ АРХЕТИПЫ

DEEP IN THE HEART: “LIVING SYMBOLS” AND OTHER ARCHETYPES

УДК 821.112.2

DOI: 10.31249/chel/2023.03.09

Соколова Е.В.

ЗАГАДКИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ПАРЫ РОМАНА «МАЛИНА» (50 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ ИНГЕБОРГ БАХМАН)

*Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук,
Россия, Москва, e.v.sokolova@inion.ru*

Аннотация. В статье, посвященной памяти австрийской писательницы, поэта, философа Ингеборг Бахман (1926–1973), исследуется центральная пара ее единственного опубликованного при жизни романа «Малина» (1971) – таинственной природы союз женщины-рассказчицы «я» и мужчины по фамилии Малина. Помимо известных интерпретаций биографического характера (рассматривающих рассказчицу «я» как голос самой писательницы и связывающих образ Малины с реальной фигурой швейцарского писателя Макса Фриша), в статье критически переосмысливаются имеющиеся психоаналитические интерпретации системы персонажей романа (например, как юнговских «частичных душ»). В соотнесенности с учением об архетипах К.Г. Юнга предлагается увидеть в «Малине» («мнимой духовной биографии» автора) хронику одной не удавшейся попытки прорыва «эго» к «самости» (Юнг), в ходе которой связь «я» и титульного персонажа временами (вторая глава) напоминает отношения «мудреца» и «простака» – психоаналитика и пациента. Главным препятствием на пути успешной интеграции индивидуумом теневых содержаний в романе показаны господствующие в социуме символический порядок и зараженные насилием дискурсивные практики, чрез-

**Загадки центральной пары романа «Малина»
(50 лет со дня смерти Ингеборг Бахман)**

вычайно затрудняющие превращение Ребенка (в данном случае, Дочери) во Взрослого при сохранении контакта с индивидуальным творческим началом, получившим в психологии название «внутренний ребенок».

Ключевые слова: австрийская литература XX в.; Ингеборг Бахман; «Малина»; анимус и анима; «самость»; Карл Юнг.

Получена: 04.03.2023

Принята к печати: 13.06.2023

Sokolova E.V.
Riddles of the central couple of *Malina*
(50 years since the death of Ingeborg Bachmann)

*Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences,
Russia, Moscow, e.v.sokolova@inion.ru*

Abstract. The article dedicated to the memory of the Austrian writer, poet, philosopher Ingeborg Bachmann (1926–1973) explores the central couple of her only novel published in her lifetime, *Malina* (1971): the mysterious union of a woman-narrator “I” and a man named Malina. Along with well-known biographical interpretations (considering the narrator “I” as the voice of the writer herself, and Malina as a reflection of the Swiss writer Max Frisch), the article critically rethinks some psychoanalytic interpretations of the system of characters in the novel (likening them to Jung’s “partial souls”). Basing on archetypes in K.G. Jung’s understanding, the article proposes to see in *Malina* (“an imaginary spiritual biography” of the author) a chronicle of one unsuccessful attempt to break through the “Ego” to the “Self” (Jung), during which the relationship between “I” and the title character sometimes resembles relationship of a “Wiseacre” and a “Simpleton”, psychoanalyst and patient (the Second chapter). The main obstacle to the successful integration of shadow contents in the novel is the “symbolic order” prevailing in society and its discursive practices infected with violence. They make it extremely difficult for a child (in this case, a daughter) to become an adult and to get in touch with her productive and creative part in psychology called the “inner child” or “Child” (Berne).

Keywords: the twentieth century Austrian literature; Ingeborg Bachmann; *Malina*; Animus and Anima; “Self”; Carl Jung.

Received: 04.03.2023

Accepted: 13.06.2023

Со дня смерти известной австрийской писательницы Ингеборг Бахман (1926–1973) прошло 50 лет¹. Единственный опубликованный при ее жизни роман «Малина» (1971) исследователи называют «мнимой духовной автобиографией» писательницы (С. Шлапоберская) [Бахман, 1998, с. 10], ссылаясь на ее интервью. Тем самым роман сразу наделяется чертами «романа о художнике» – о женщине-авторе, которая выносит на авансцену и подвергает глубокой рефлексии философские и эстетические основы женского творчества.

Центральную пару персонажей романа, которая поначалу воспринимается читателем как пара супругов или партнеров, живущих вместе, составляют женщина², от лица которой ведется повествование (рассказчица «я»), и некий мужчина по фамилии Малина, связанный с ней не до конца ясными, но несомненно тесными отношениями: они живут в одной квартире, часто ведут друг с другом напряженные, иногда странные разговоры. В этих разговорах Малина предстает то кем-то вроде психоаналитика, помогающего чрезмерно эмоциональной героине разобраться с внутренними проблемами, то ее давнишним супругом, другом или коллегой, а то и подстрекателем, провоцирующим на странные, импульсивные действия, неуместность которых сам же ей позднее и разъясняет.

Первые читатели и критики, знакомые с личной историей Ингеборг Бахман, которая в 1958–1962 гг. состояла в близких отношениях с Максом Фришем (1911–1991) и тяжело переживала разрыв с ним, находили в Малине черты швейцарского писателя [Albrecht, 1989]. Хотя уже в издательском предисловии к первому изданию сказано, что, несмотря на разные строчки в перечне персонажей в начале книги, ни рассказчицу «я», ни Малину не следует считать самостоятельными личностями. Упоминание об этом есть и в начале романа [Bachmann, 1993, S. 17–18], а в третьей главе персонажи вместе смеются над чьим-то предположением, что они супруги: «Мы очень смеялись» [Bachmann, 1993, S. 249]. Иными словами, «я» и Малина, скорее, являются собой два противо-

¹ См. также [Соколова, 2023].

² Имя женщины остается «за кадром»: ее не называют по имени, и сама она имя свое подчеркнуто не использует – даже подписывается «Незнакомка». Фамилия пару раз названа, но оставляет ощущение неподлинности [Bachmann, 1993, Bd. 3, S. 40, 41].

поставленных друг другу аспекта одной личности, поляризованные группы качеств, ассоциируемых с гендерными стереотипами. Причем, как с тех пор неоднократно было показано (см. [Bachmann-Handbuch, 2013, S. 132]), рассказчица «я» представляет собой «женскую», эмоционально-субъективную сторону «общей» личности, в то время как на Малину переложена «мужская», рационально-объективная ее сторона.

И действительно, по мере развертывания повествования фигура Малины окутывается несколькими слоями важных для рассказчицы смыслов (по принципу психических проекций) и превращается во внешнее по отношению к ней воплощение необходимых для жизни и творчества качеств, которое, в свою очередь, проецируется куда-то в глубины ее внутреннего мира и сливается с «анимусом» – мужским архетипом, который, по Юнгу, имеется внутри каждой женской души (как и женский архетип – «анима» – внутри каждой мужской)¹ [Юнг, 2009, с. 25–40]. Причем, по Юнгу, отношения женского «я» и Малины-«анимуса» действительно представляли бы собой «сизигию», «непрерывное соединение в браке» [Юнг, 2009, с. 25], и в обоих следовало бы видеть своего рода «частичные души» [Юнг, 2009, с. 37], вызванные к жизни внутренним напряжением в психике рассказчицы. О таком непрекращающемся психическом напряжении и свидетельствуют бесконечные недописанные письма и кошмарные сны главной героини, построенные по законам, скорее, сна или мифа, чем материальной реальности, и наполненные самыми фантастическими представлениями и сюжетами².

Третий центральный персонаж романа – возлюбленный рассказчицы, уроженец правобережной («славянской») части Будапешта.

¹ В самом слове «Малина» (*Malina*) можно увидеть анаграмму слова «анима» (*anima*) с добавлением «л», с намеком то ли на *l'anima* (фр. «душа»), то ли на *animal* – животное начало, а то и на конфликт первого и второго, базовый для каждого человеческого существа.

² «Если возникает какое-то напряжение, эти функции («анимус» и «анима» – E.C.), прежде безобидные, в персонифицированной форме входят в конфронтацию с сознанием и ведут себя как целые системы, отковавшиеся от личности, или как некие частичные души» [Юнг, 2009, с. 37].

пешта по имени Иван¹. В этом образе некоторые исследователи видят еще одну сторону рассказывающей души [Summerfield, 1976, S. 38], причем восходит такая интрапсихическая интерпретация к признанию самой писательницы в одном из интервью [Bachmann, 1983, S. 88]. Подобный взгляд, конечно, имеет право на существование, хотя в контексте представлений о Малине-«анимусе» и той динамики, какой наделял этот архетип К.Г. Юнг [Юнг, 1990, с. 25–40], в Иване можно увидеть и единственного «живого», по-настоящему «реального» в этом романном мире человека, который как раз и проявляет для «я» во внешнем мире проекции «анимуса».

В Иване, как и в Малине, видели и человека «биографического», угадывая в нем отражение многолетнего (и в каком-то смысле рокового) возлюбленного писательницы – одного из наиболее известных ныне немецкоязычных поэтов середины XX в. Пауля Целана (1920–1970). Биографическая интерпретация, скорее всего, тоже не лишена смысла, тем более что подкрепляется конкретными деталями в тексте [Weigel, 1995]: помимо славянских корней Ивана (Целан был родом из западноукраинского города Черновиц²), отметим еще его гибель в черных водах в одном изочных кошмаров «я»³ [Firges, 2008, S. 8]. Да и сами отношения «я» с Иваном – любовь-одержимость, страсть и зависимость, в которой, правда, до поры до времени сохранялось и культивировалось стремление к диалогу⁴ (в точности как между соответствующими персонажами), – весьма верно отражают взаимоотношения между реальными Ингеборг и Паулем, какими позволяет реконструировать их опубликованная переписка [Время сердца, 2016].

¹ По аналогии с немецким именем Hans, которое выступает синонимом мужчины в рассказе Бахман «Ундиня уходит» (*Undine geht*), М. Альбрехт предлагает считать русское имя Иван – прямым указанием на славянское происхождение персонажа [Bachmann-Handbuch, 2013, S. 132].

² Название г. Черновцы до 1944 г.

³ Подверженный тяжелым депрессиям после гибели почти всех родных в фашистских концлагерях Пауль Целан погиб в 1970 г. в Париже, бросившись ночью с моста в воды Сены.

⁴ Диалог реальных Ингеборг и Пауля в послевоенной Австрии, хотя и оставался одной из главных тем их переписки, был многократно затруднен тем обстоятельством, что отец Ингеборг – этнический немец, в войну бывший солдатом вермахта, а родители и сестра Пауля – евреи – стали жертвами Холокоста.

Таким образом, фабула романа изначально допускает (если не предполагает) оба способа прочтения – и как историю классического любовного треугольника, и как динамику внутреннего конфликта рассказывающей инстанции.

Четвертая центральная фигура романа (Отец)¹ тоже может рассматриваться как элемент психики рассказчицы: в рамках интрапсихической интерпретации в нем как будто естественно видеть Тень [Юнг, 2009, с. 20–24], которую, правда, мятущейся в поисках цельности душе так и не удается полностью интегрировать в ходе повествования. Однако при более внимательном рассмотрении видно, что индивидуальным уровнем бессознательного образ Отца не исчерпывается, не сводится только к Тени, и олицетворяет также господствующий символический порядок и его дискурсивные практики [Firges, 2008].

Отец является центральным персонажем второй главы, где предстает участником (и источником) всего многообразия мучительных кошмаров и страшных снов героини². Фрейдистская идея о комплексе Электры здесь переворачивается, подвергается деконструкции (причем некоторые исследователи говорят о ее пародийном характере) и заостряется до абсурда, за счет чего обретает универсальность и глубину символа. Теперь и весь олицетворяемый Отцом порядок социального устройства предстает не просто агрессивным и разрушительным, но смертельно опасным для Дочери, в норме олицетворяющей женское начало, ориентированное на жизнь. Механика слома исходной «ориентации на жизнь» и превращения ее в поиски «видов смерти» препарируется здесь не просто как индивидуальный психический процесс, но как социальное явление – верхушка айсберга, сложившегося под воздействием некой сверхиндивидуальной силы, враждебной жизни. (Бахман связывает ее с современным ей социальным устройством [«Über die Zeit schreiben», 1998]). Можно сказать, что отцовская фигура проецируется в романе на реальность как обобщенное зло индиви-

¹ «В качестве главной травмирующей фигуры … выступает фигура отца, которая разрушает женское я и неумолимо толкает его к смерти» [Firges, 2008, S. 64].

² Содержание этих кошмарных снов или видений рассказчицы как нельзя лучше характеризуется названием всего так и не завершенного прозаического проекта Бахман, включающего роман «Малина», – «Виды смерти» / *Todesarten* [Albrecht, Götsche, 1998].

дуальной и коллективной истории, а противостоит ему (без надежды на успех) индивидуальная душа с ее нереализуемой потребностью в любви, способная лишь раз за разом безропотно принимать мучническую смерть в конце каждого кошмара. Сон за сном меняется лик Отца, меняется «вид смерти», но итог противостояния всегда один – мучения и смерть Дочери.

Проживая во второй главе серию ужасных видений, которые затем пытается переосмыслить в разговорах с Малиной и встроить в «дневную» картину мира, рассказчица «я» приоткрывает психологические истоки проблемы, которую в этом романе исследует Бахман: проблему женского письма, женщины-автора. Желание разобраться, почему в прозе ей удается вести повествование исключительно от мужского лица, стало для Бахман одним из стимулов попробовать «писать роман, не отрекаясь от своей женской части» [Firges, 2008, S. 71]: пребывая в мужской авторской позиции, женщина-автор открывает возможность проявиться своему женскому «я»¹. При этом в центральной двойственной фигуре, соединяющей мужское (Малину) и женское «я», также «несомненно выражается диссоциированность – или лучше сказать альтерирование от одного полюса к другому? – авторской позиции Ингеборг Бахман» [Firges, 2008, S. 71], а между полюсами, мужским и женским, сохраняется постоянное напряжение.

В третьей главе есть эпизод, где астролог, госпожа Новак, построившая гороскоп рождения рассказчицы, указывает на «невероятное напряжение» в нем: видит «образ не одного человека, а двух, составляющих крайнюю противоположность друг другу», так что обладатель подобного гороскопа не может, по ее словам, не «подвергаться постоянному испытанию на разрыв», и конфликт в том числе наблюдается и между «мужскими» и «женскими» планетами. «Врозь, сказала г-жа Новак, можно было бы выжить, но вот так, вместе, – навряд ли, кроме того, здесь поразительным образом проявляются мужское и женское начала, разум и чувство, продуктивность и саморазрушение»² [Bachmann, 1993, S. 247–248].

¹ «Когда я это придумала, мне показалось, будто я нашла персонаж, позволяющий, не отрекаясь от женского «я», все же переложить вес на мужское» (цит. по: [Firges, 2008, S. 71]).

² Перевод С. Шлапоберской [Бахман, 1998, с. 267–268].

«Мужской» части (Малине) приписаны рациональность и творчество, а «женской» («я») – чувства и эмоции, психическая неравновешенность, тяга к саморазрушению (см., напр., [Firges, 2008, S. 72; Bachmann-Handbuch, 2013, S. 132]. Не справляясь с изнанкой обостренной чувствительности – болью, «я» упрекает Малину в равнодушии, в котором, впрочем, сама же видит оборотную сторону «разумности» и «выдержанности», едва ли не неизбежную¹ [Bachmann, 1993, S. 248–249]. При всей его силе, разум Малины временами кажется «я» почти бесполезным, поскольку не служит любви и той стороне личности, которая за нее «борется»: «Это равновесие, это хладнокровие, которые ему присущи, рано или поздно доведут меня до отчаяния, я-то ведь реагирую во всех ситуациях, участвуя в каждом смятении чувств и несу потери, которые Малина безучастно принимает к сведению»² [Bachmann, 1993, S. 249].

Искушенные читатели с самого начала видели в «Малине» «психоанализ душевной драмы» / *psychoanalytisches Seelendrama* (Г. Кайзер) или «историю невроза» / *Geschichte einer Neurose* (Г. Хайссенбюттель) [Bachmann-Handbuch, 2013, S. 132]; осмысливали его и как «драму одной души» [Summerfield, 1976; Schneider, 1999], включающей все 70 хотя бы раз упомянутых персонажей [Наркемeyer, 1984, S. 353] как ее собственные проекции и «части». Поскольку Ингеборг Бахман хорошо знала работы не только З. Фрейда, но и К.Г. Юнга – об архетипах бессознательного [Pichl, 1993], – содержательной представляется параллель системы четырех главных персонажей («я», Малина, Отец, Иван) как с «брачным кватернионом» [Юнг, 2009, с. 40]³, так и с этапами движения души к «самости», символ которой Юнг видит в образе Христа [Юнг, 2009, с. 59–97].

¹ «То, что Малина рассматривает все бесстрастно, и людей, и вещи, характеризует его наилучшим образом, вот почему он принадлежит к тем редким людям, которые не имеют ни друзей, ни врагов, однако не замыкаются в себе» (пер. С. Шлапоберской [Бахман, 1998, с. 268]).

² Пер. С. Шлапоберской [Бахман, 1998, с. 268].

³ «Эго», «анимус», «анима», Хтоническая Мать (в других вариантах – Тень). Роль Тени в четверке главных персонажей романа играет не столько сама фигура Отца, сколько вся до предела напряженная и травматичная линия воображаемых или действительных, частных или всеобщих отношений «отец – дочь».

Постепенное сближение эго¹ с «самостью» происходит, по Юнгу, в процессе интеграции содержаний бессознательного – слой за слоем, неизбежно затрагивая и коллективные, самые глубокие его уровни (к которым отнесены «анимус» и «анима»): «Чем более многочисленны и значительны бессознательные содержания, ассилированные в эго, тем сильнее эго приближается к самости, даже если такое приближение будет составлять бесконечный процесс. Это неизбежно приводит к инфляции эго, если не провести критическую демаркационную линию между ним и фигурами бессознательного. Но подобный акт разграничения дает практические результаты, только если удается установить разумные границы эго и вместе с тем предоставить бессознательным фигурам – самости, аниме, анимуса, тени – относительную автономность и права реальности (психического характера)» [Юнг, 2009, с. 41–42].

Вполне вероятно, что именно такого рода внутренняя работа души и составляет главное содержание романа Ингеборг Бахман (см. также [Schmauss, 2000]), в котором представлена «относительная автономность» юнговским (или подобным) интрапсихическим структурам. И перед нами – хроника попытки прорыва к «самости» (об этом свидетельствует и первая глава, самая утопическая: «Счастлива с Иваном»). Правда, попытки, видимо, не удавшейся. Из-за того, что значительную часть теневых содержаний (вторая глава «Третий мужчина») так и не удалось интегрировать, в третьей главе («О последних вещах») «внутренний ребенок» не сливается с «самостью» в новой цельности (Христос [Юнг, 1990, с. 59–97]), а наоборот, символически «вытесняется» – покидает романную реальность и входит в стену (через появившуюся в ней трещину), чтобы навсегда остаться замурованным [Bachmann, 1993, S. 337]. Малина же, который параллельно с регрессией «я» в состояние травмированного ребенка также редуцируется до части эго, одерживает в конце пиррову победу – остается один, иллюстрируя невозможность не «мужской» авторской позиции (независимо от реального пола автора).

¹ В данном случае эго, вероятно, представлено рассказчицей «я» (аспект «внутренний ребенок»), но также и Малиной – особенно во второй и третьей главах (аспект «взрослый» – см. ниже).

В силу связи «анимуса» с глубинными коллективными слоями человеческой психики нет ничего удивительного в том, что поляризованная центральная пара – «я» и Малина – по мере развертывания описанного психического процесса высвечивает также и другие полярные группы «постоянно действующих автономных факторов»¹ психики, отражающиеся в человеческом взаимодействии и присутствующие в социальном поле². Распознаются среди них и фигуры «книжника» и «простака», естественным образом соотносящиеся с внутренними «Взрослым» и «Ребенком», по Э. Берну [Берн, 1992].

Помимо большой культурной истории «гротескных образов» (Бахтин) «(книжного) умника» и «простака» [Бахтин, 1990; Агамбен, 2021] об их «базисной» функции в описании внутреннего состояния человека и событийного контекста жизни свидетельствует наличие соответствующих им по смыслу карт таро, используемых, как известно, для предсказаний: ведь убедительность предсказания напрямую связана с выявлением (установлением) «живых» связей между элементами реальности и человеческой психики, что и обеспечивает узнавание себя. Во всех существующих ныне колодах таро среди главных карт – «старших арканов» – имеются «шут» и «маг», с тем лишь различием, что в одних колодах аркан «шут», символизирующий состояние «обнуления» – завершения прошлых сценариев и готовности к новому началу, замыкает эволюционную лестницу из 22 фигур-состояний, начинающуюся с «мага», а в других, напротив, эту лестницу начинает³.

Глубоко родственная «шуту» фигура «простака» (дурака) восходит к глубокой древности и вплоть до Нового времени неизменно присутствует в народной культуре, а затем отчасти «быто-

¹ «Важно не представлять себе архетипы бессознательного как стремительно меняющуюся фантасмагорию неуловимых образов, но видеть в них постоянно действующие автономные факторы (ибо таковыми они и являются)» [Юнг, 2009, с. 38].

² «Область социального пространства, где проявляют себя достоверно зарегистрированные и поддающиеся измерению силы, называется полем» [Бурдье, 2005].

³ Такова, например, созданная в начале XX в. Алистером Кроули в соавторстве с художницей Фрийой Харрис колода «Таро Тота», где за начальной ступенью («шут») сразу следует «маг».

визируется»¹, а отчасти перемещается в культуру высокую, претерпевая всевозможные трансформации [Бахтин, 1990, с. 23, 31]. «Простаки» или «шуты» как непременные участники средневековых карнавалов пародийно дублировали элементы серьезного церемониала, создавая «смеховую копию» настоящей, серьезной жизни. Некоторые не оставляли свои амплуа и в обычной жизни, превращаясь в постоянных проводников карнавального начала как «особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно» [Бахтин, 1990, с. 13] и неизменно транслировали специфическое «шутовское» мироощущение, «враждебное всему готовому и завершенному», незыблемому и вечному, и требовавшее для своего выражения «динамических и изменчивых (“протеических”), играющих и зыбких форм» [Бахтин, 1990, с. 16]. В обычной жизни они либо оставались простодушно-наивны, проявляли миролюбие, любовь к природе, животным, умение радоваться (таков, например, персонаж комедии дель арте Пульчинелла, исследованный Дж. Агамбеном [Агамбен, 2021]), либо, лишь притворяясь наивными и глупыми, провоцировали окружающих на ошибки, разоблачающее их самих поведение, неадекватные поступки (Арлекин, «трикстер»).

«Простаком», скорее, первого типа – по-детски наивным и безответным – предстает в «Малине» рассказчица «я». Подчеркнута ее «детская» некомпетентность в «серезных вопросах», неприспособленность к жизни, незащищенность (отказ защищаться). Акцентируются отзывчивость, восприимчивость и любовь ко всему живому. Более того, как уже было сказано, в отношениях с Иваном (в первой главе) «я» изо всех сил старается выстроить, создать «любовь как язык» (см., например, [Oberle, 1990; Соколова, 2001]), то есть «впустить в мир» соответствующий (христианский, возможно) логос и соединиться со своей «самостью». Но терпит неудачу. Из-за того, что далеко не свободна еще от зеркальных черт – «жертвы-манипулятора», в традиционной педагогике также считающихся детскими. Подобно обычному ребенку, «я» не умеет подолгу сохранять состояние сосредоточенности, недостаточно хорошо различает реальность и сон, в котором, потеряв границы

¹ «Вообще бытовизация некоторых карнавальных форм в Новое время, сохранивая внешнюю оболочку, утрачивает их внутренний смысл» [Бахтин, 1990, с. 22].

собственной личности, раз за разом попадает под воздействие представлений коллективного бессознательного, проникающих затем в ее «дневное сознание» – через фигуры Малины и Отца, связанные темой убийства¹. Поэтому «я» то и дело срывается с восходящего пути и, погружаясь в бездны вины и отчаяния, чувствует стремление к смерти, саморазрушению, а не к любви и утопии «нового языка» [Соколова, 2012, с. 38–43].

И хотя именно через чувствование должна открываться возможность войти в контакт со своим «внутренним ребенком» (Э. Берн), «я» раз за разом обнаруживает внутри себя лишь по-разному разрушающую мифологизированным Отцом страдающую Дочь, которая нуждается в утешении и заботе. Искалеченный «внутренний ребенок» рассказчицы, конечно, бесконечно далек от «играющего в шашки» мальчика, господина времени², который и есть наилучшее приближение к «самости», или Христу [Юнг, 2009, с. 59–97]. И пока не произошла интеграция «частичных душ» в общее целое, «внутренний ребенок» только мешает жить своему эго, привнося в него все ослабляющие качества детства – бессилие, беспомощность, неуверенность, неосведомленность, – и будучи не способным дотянуться до силы (*unio mystica*, обретение творческой силы, власть над временем).

Рассказчица «я» в «Малине» наделена целым букетом «детских недостатков»: по-детски «нетерпелива» (*ungeduldig, sehr ungeduldig*) [Bachmann, 1993, S. 140] и «смешна» (*komisch*) [Bachmann, 1993, S. 139], ставит «невозможные вопросы» (*unmögliche Fragen*) [Bachmann, 1993, S. 139], то и дело ошибается, прячется за свое незнание, постоянно извиняется, невразумительно изъясняется и «по-дурацки» себя ведет [Bachmann, 1993, S. 143, 156, 149, 152]. Ее реплики и письма часто остаются незавершенными, повисают в воздухе – словно внимание было внезапно отвлечено, а удержать его произвольно она не в силах. Она избегает – не признает? – своего имени: многочисленные экспрессивные и чуждые логике

¹ Ср. завершение второй главы, где «я» отделяет своего мучителя от фигуры Отца и называет его Убийцей («Это не мой Отец. Это мой убийца» [Bachmann, 1993, Bd.3, S. 235]) и последнюю фразу романа, завершающую третью главу после того, как Малина остался один («Это было убийство» [Bachmann, 1993, Bd. 3, S. 337]).

² «Время – это играющий мальчик, передвигающий шашки. Ребенку принадлежит господство» (Гераклит) (цит. по: [Бахтин, 1990, с. 219]).

письма подписывает как «Неизвестная» (*Unbekannte*), а сами письма пестрят характерными для нее словами «заблуждение», «ошибка», «переделать» [Bachmann, 1993, S. 159, 151 et al.]. Как в письмах, так и в речи, она выражает эмоции по-детски непосредственно, погружаясь в них целиком, и потому легко оказывается в их власти, уподобляясь ребенку, далекому как от «ребенка-вечности» Гераклита, так и от третьей стадии развития человека, по Ницше¹, следующей за «верблюдом» и «львом»: «Дитя есть невинность и забвение, новое начало, игра, само по себе катящееся колесо, первое движение, святое “да”».

Проваливаясь в травматические детские состояния, «я» теряет способность видеть проекции «анимуса» – носителя глубинных смыслов коллективного уровня (Юнг), проецировавшего свои не-постижимые свойства на Ивана, пробуждая ее любовь. Теперь она нуждается во «Взрослом» (по Берну, части этого) – фигуре, которая вполне умещается в пределах индивидуальных и родовых слоев психики и должна в том числе «следить за ребенком». «Взрослым», причем именно в амбивалентном образе, близком «книжнику» и как носителю традиционных знаний, и как новозаветному противнику Христа (Дитя, «самости»), оказывается во второй и особенно в третьей главах Малина. Тем самым он тоже «регрессирует», утрачивая универсальные свойства «анимуса», и вполне умещается теперь в рамках гендерных стереотипов, где его и обнаруживают исследователи (в т.ч. [Firges, 2008]).

«Малина расспрашивает обо всем», «Малине нужно все знать» [Bachmann, 1993, S. 174], – сообщает «я» в начале второй главы. То и другое, конечно, вписывается в задачу взрослого «следить за ребенком». Но и в ответ закономерно пробуждается подростковый бунт со следами былого детского восхищения: «Ты же умнее, ты всегда все знаешь, меня даже тошнит иногда от твоего всезнания. А самого-то тебя не тошнит, хотя бы иногда?» [Bachmann, 1993, S. 179] – интересуется «я», сопротивляясь его бесконечным рационализациям и одновременно восхищаясь его способностью их создавать².

¹ См. фрагмент «О трех превращениях» в «Так говорил Заратустра» [Ницше, 1990, с. 20].

² Подобного же рода восхищение способностью «человеческого мужчины» все объяснять словами проявляют и другие героини Бахман: например,

Подобные эпизоды (с нарастающим сопротивлением «я», превращающимся в тягу к саморазрушению) повторяются в третьей главе снова и снова. Постепенно Малина (как всякий взрослый) устает и не может более оказывать эффективное педагогическое воздействие на «отбившегося от рук» ребенка – «я». С его стороны крепнет посыл: «Не хочешь – не надо». При этом страстная странность и логическая противоречивость истерических реплик «я» продолжает усугубляться и достигает кульминации (подчеркиваемой музыкальными образами, итальянскими темповыми обозначениями, принятыми в партитурах) в последнем их разговоре:

«Я: Что-то, видимо, не задалось у приматов, самое позднее – у гоминидов. Мужчина, женщина… странные слова, странная химера! Кто из нас двоих выдержит испытание с оценкой *summa cum laude*? Я – это было моим заблуждением. Может быть «я» – это предмет?»

Малина: Нет.

Я: Но ведь оно есть – здесь и сегодня?

Малина: Да.

Я: У него есть история?

Малина: Уже нет.

Я: Можешь до него дотронуться?

Малина: Никогда.

Я: Но ты должен меня сохранить!

Малина: Должен ли? Как же мне за тебя взяться?

Я: (con fuoco) Я тебя ненавижу.

Малина: Ты со мной разговариваешь? Ты что-то сказала?

Я: (forte) Господин фон Малина, Ваша милость, ваше высокоблагородие! (crescendo) Ваше великолепие и всемогущество, я Вас ненавижу! (fortissimo) Обменяй меня, я не против, давайте меняться, ваша честь! (tutto il clavicembalo) Я тебя ненавижу! (perdende le forze, dolente) Пожалуйста, сбереги меня все-таки! Я никогда не питала к тебе ненависти.

Малина: Я не верю ни единому твоему слову, я верю только всем твоим словам в совокупности.

Я: (dolente) Не оставляй меня! (cantabile assai) Разве ты меня оставил? (senza pedale) Я собиралась рассказывать, но не буду. (mesto) Ты один мешаешь

Ундине – субъект повествования в более раннем рассказе «Ундине уходит» (*Undine geht*, 1961).

мне в моем Воспоминании. (*tempo guisto*) Возьми себе все эти истории, из которых сделали большую историю. Забери у меня их все»¹ [Bachmann, 1993, S. 331–332].

Финал внутренней драмы понятен. Это не достигает цельности: «взрослый» победил неудобного «внутреннего ребенка», вытеснил его, замуровал в стену. Но тем самым и перекрыл тот источник энергии, который питал неуемное творчество странного tandem – тысячи писем, ворох безумных проектов, шквал хаотических перемещений, ненужных движений и слов. Фонтан иссяк. А новое рождение, надежду и право на которое обеспечивает, по Бахтину, как раз «шут», «смеховой двойник» (свидетельствуя о надлежащем избытке жизненной силы), состояться не может: силы нет, источник иссяк.

Похоже, оставшийся в одиночестве Малина, причастный к убийству проводник «виновного» символического порядка во внутренний мир героини [Firges, 2008], тоже приговорен превратиться в тень (Тень?). Его шаги становятся все тише и тише, становятся «нанишишими» [Bachmann, 1993, S. 332] и, наконец, замирают вовсе, а значит, последняя фраза романа: «Это было убийство», – констатирует исчезновение «обоих».

Роман «Малина» увидел свет в декабре 1971 г. Полтора года спустя на сорок восьмом году жизни Ингеборг Бахман умерла в одной из больниц Рима (в котором прожила больше десяти лет) от последствий пожара в квартире, на фоне длительного злоупотребления сильными болеутоляющими препаратами – не почувствовала огня…

Список литературы

- Агамбен Дж. Пульчинелла, или Развлечения для детей / пер. с ит. М. Лепиловой. – Москва : Носорог, 2021. – 144 с.
- Бахман И. Малина : роман / пер. с нем. и вступ. С. Шлапоберской. – Москва : Аграф, 1998. – 368 с.
- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – Москва : Художественная литература, 1990. – 540 с.
- Берн Э. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / пер. с англ. Л.Г. Ионина ; общ. ред. М.С. Мацковского. – Санкт-Петербург : Лениздат, 1992. – 247 с.

¹ Перевод С. Шлапоберской [Бахман, 1998, с. 356–357].

**Загадки центральной пары романа «Малина»
(50 лет со дня смерти Ингеборг Бахман)**

- Бурдье П.* Социальное пространство: поля и практики / сост., общ. ред., пер. и послесл. Н.А. Шматко. – Санкт-Петербург : Алетейя ; Москва : Институт экспериментальной социологии, 2005. – 576 с. – (Gallicinium). – URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3707/3708>
- Время сердца:* переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана (с приложением переписки между Паулем Целаном и Максом Фришем, а также между Ингеборг Бахман и Жизелью Целан-Лестранж). – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 416 с.
- Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Избранные произведения. – Москва : Сирин, 1990. – Кн. 1 : Так говорил Заратустра. – С. 3–257.
- Соколова Е.В.* Взаимосвязь «пола» и «языка» в творчестве Ингеборг Бахман и Эльфриды Елинек. – Москва : ИНИОН РАН, 2012. – 127 с.
- Соколова Е.В.* Ингеборг Бахман и ее роман «Малина» (К 50-летию со дня смерти писательницы) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 3. – С. 9–27.
- Соколова Е.В.* Творчество Ингеборг Бахман: понятия «язык» и «молчание» : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2001. – 167 с.
- Юнг К.Г.* Эон / пер. с нем. М.А. Собуцкого. – Москва : ACT, 2009. – 411 с.
- Albrecht M.* Die andere Seite: Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frisches in Ingeborg Bachmanns Todesarten. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1989. – 373 S.
- Albrecht M., Götsche D.* Nachwort // Bachmann I. Das Buch Franzas. Das “Todesarten”-Projekt in Einzelausgaben / hrsg. von M. Albrecht, D. Götsche. – München : Piper, 1998. – S. 248–262.
- Bachmann-Handbuch:* Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von M. Albrecht, D. Götsche. – Stuttgart : Metzler, 2013. – 330 S.
- Bachmann I.* Werke : in 4 Bde / hrsg. von Ch. Koschel, I. Weidenbaum, C. Münster. – 5 Aufl.– München : Piper, 1993. – Bd. 3. – 564 S.
- Bachmann I.* Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews / hrsg. v. Koschel Ch., und von Weidenbaum I. – München ; Zürich : Piper, 1983. – 164 S.
- Firges J.* Ingeborg Bachmann: Malina: die Zerstörung des weiblichen Ich. – Annweiler am Triefels : Sonnenberg, 2008. – 160 S.
- Hapkemeyer A.* Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa // Literatur und Kritik. – 1984. – N 187 / 188. – S. 352–363.
- Oberle M.* Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. – Frankfurt a.M. : P. Lang, 1990. – 309 S.
- Pichl R.* Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung // Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991 / hrsg. von D. Götsche, H. Ohl. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1993. – S. 381–388.
- Schmaus M.* Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne : Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. – Tübingen : Niemayer, 2000. – 416 S.
- Schneider J.* Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in *Das dreißigste Jahr, Malina* und *Simultan*. – Bielefeld : Aisthesis, 1999. – 512 S.

- Summerfield E. Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman *Malina*. – Bonn : Bouvier, 1976. – 122 S.
- “Über die Zeit schreiben”: literatur-und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt I / hrsg. von M. Albrecht, D. Götsche. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1998. – S. 161–202.
- Weigel S. “Sie sagten sich Helles und Dunkles”: Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan // Text und Kritik. – München : Edizion text+kritik, 1979. – Heft 6 / Neufassung : Ingeborg Bachmann / hrsg. von H.L. Arnold. – 5. Aufl. – München : Edizion text+kritik, 1995. – S. 123–135.

References

- Agamben, Dzh. (2021). *Pul'chinella, ili Razylecheniia dlia detei*. Moscow: Nosorog.
- Bachmann, I. (1998). *Malina*. Moscow: Agraf, 1998.
- Bakhtin, M.M. (1990). *Tvorchesvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa*. Moscow: Khudozhestvennaiia literatura.
- Bern, E. (1992). *Liudi, kotorye igraut v igry. Psichologiya chelovecheskoi sud'by*. Sankt-Petersburg: Lenizdat.
- Bourdieu, P. (2005) *Sotsial'noe prostranstvo: polia i praktiki*. Saint Petersburg: Aleteiia; Moscow: Institut eksperimental'noi sotsiologii.
- Bachmann, I., Celan, P., Frisch, M., & Celan-Lestrane, G. (2016). *Vremia serdtsa: perepiska Ingeborg Bakhman i Paulia Tselana (s prilozheniem perepiski mezhdu Paulem Tselanom i Maksom Frishem, a takzhe mezhdu Ingeborg Bakhman i Zhizeliu Tselan-Lestranch)*. Moscow: Ad Marginem Press.
- Nietzsche, F. (1990). Tak govoril Zaratustra. In F. Nietzsche, *Izbrannye proizvedeniya* (Book 1: Tak govoril Zaratustra). Moscow: Sirin.
- Sokolova, E.V. (2012). *Vzaimosviaz' "pola" i "iazyka" v tvorchestve Ingeborg Bakhman i Elfriedy Elinek*. Moscow: INION RAN.
- Sokolova, E.V. (2023). Ingeborg Bakhman i ee roman “Malina” (K 50-letiiu so dnia smerti pisateľnitsy). *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaiia i zareubezhnaiia literatura. Seriia 7: Literaturovedenie*, (3), 9–27.
- Sokolova, E.V. (2001). *Tvorchesvo Ingeborg Bakhman: poniatija “iazyk” i “molchanie”*. (Doctoral thesis, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Russia). Available at <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01000324383>
- Jung, C.G. (2009). *Eon*. Moscow: AST.
- Albrecht, M. (1989). *Die andere Seite: Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frisches in Ingeborg Bachmanns Todesarten*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Albrecht, M., & Götsche, D. (1998). Nachwort. In I. Bachmann, *Das Buch Franza. Das “Todesarten”-Projekt in Einzelausgaben*. München: Piper.
- Albrecht, M., & Götsche, D. (Eds.). (2013). *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- Bachmann, I. (1993). *Werke: in 4 Bde* (Bd. 3). München: Piper.

- Bachmann, I. (1983). *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München; Zürich: Piper.
- Firges, J. (2008). *Ingeborg Bachmann: Malina: Die Zerstörung des weiblichen Ich*. Annweiler am Trifels: Sonnenberg.
- Hapkemeyer, A. (1984). Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa. *Literatur und Kritik*, (187/188), 352–363.
- Oberle, M. (1990). *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt a. M.: P. Lang.
- Pichl, R. (1993). Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung. In D. Götsche & H. Ohl (Eds.), *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991* (pp. 381–388). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmaus, M. (2000). *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault*. Tübingen: Niemayer.
- Schneider, J. (1999). *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina und Simultan*. Bielefeld: Aisthesis.
- Summerfield, E. (1976). *Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman Malina*. Bonn: Bouvier.
- Albrecht, M., & Götsche, D. (Eds.). (1998). “Über die Zeit schreiben”: literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt I. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Weigel, S. (1995). “Sie sagten sich Helles und Dunkles”: Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan. In H.L. Arnold (Ed.), *Text und Kritik* (Heft 6 / Neufassung: Ingeborg Bachmann) (pp. 123–135).