

УДК 821.112.2(436)

ЯЗЫКОВЫЕ СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ РЕЧЕВЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ГЕРОИНИ РОМАНА И. БАХМАН «МАЛИНА»

Е.О. Съёмщикова

Аннотация

В статье рассматривается вопрос речевого самовыражения рассказчицы в романе австрийской писательницы Ингеборг Бахман «Малина». Исследуется синтаксический, фонологический, лексический, тематический уровни текста. Показано, что изменения в словесном облике героини обусловлены привнесением в повествование интермедий музыкальной сферы, ритмическая составляющая словесного текста является важной звуковой характеристикой анализируемого отрывка произведения. Выделены многочисленные приёмы, использованные для полной ассимиляции музыкального в романе, что позволяет говорить об элементах «нового» языка героини и особенностях авторской манеры.

Ключевые слова: Ингеборг Бахман, язык, музыкальность, звук, интермедийность.

Роман «Малина» – первое и единственное дописанное до конца произведение цикла «Виды смертей» австрийской писательницы Ингеборг Бахман (1926–1973). Эта книга привлекает внимание читателей своей многогранностью. Любовная история безымянной героини скрывает в себе множество социальных и исторических противоречий. Это вопросы нацистского прошлого, послевоенной реальности, культурного самоопределения, а также размышления о будущем. Большую часть книги составляет монолог рассказчицы, поэтому речи женщины уделено особое внимание. На протяжении всей книги героиня вынуждена бороться за право голоса: она то неожиданно лишается физической возможности говорить, то перестаёт быть понятой окружающими, а иногда её высказывания вызывают недовольство и даже ярость собеседника.

Как бы там ни было, речь всегда отражает внутреннее состояние рассказчицы. Обладая этим своеобразным индикатором, читатель может проследить, какие чувства испытывает женщина в тот или иной момент. Фрагмент романа, повествующий о написании «новой книги», предложенной Иваном, возлюбленным героини, является одним из переломных в книге. Интересным представляется исследование причин происходящих в сознании и речи женщины перемен. Особое значение приобретает «новый» изменённый язык рассказчицы, его отличительные черты и характерные конструкции. Анализ словесного облика персонажей способствует раскрытию особенностей поэтики самого автора, а также более точному пониманию мотивов всего произведения.

В отношениях с Иваном героиня неразговорчива (чувствуется некая сдержанность в их беседах), она сама отмечает: *Ich weiß nicht einmal, ob man heute schon sagen dürfte, dass wir miteinander reden und uns unterhalten können wie andere Menschen. Aber wir haben keine Eile* (М., S. 18) («Я даже не знаю, можно ли сегодня уже сказать, что мы разговариваем друг с другом, что мы способны беседовать, как все другие люди. Но мы не торопимся» (Мал., с. 43)). Данная характеристика совершенно нетипична для женщины, она сама удивляется, что вдруг смолкает при Иване, что не может рассказать ему о себе. Телефонные разговоры возлюбленных состоят из коротких реплик. Они не связаны между собой содержательно, читателю не понятен их смысл, чаще диалоги обрывисты, сопровождаются какими-то помехами: *Ich heute abend? / Nein, wenn du nicht kannst / Aber du bist doch / Das schon, aber dahin will ich nicht...* (М., S. 21) («Я, сегодня вечером? / Нет, если ты не можешь / Но ведь у тебя же / Верно, я туда не хочу...» (Мал., с. 49)).

Речь героев «суха», беседы достаточно шаблонны, у них в арсенале просто есть набор определённых фраз – «напримёрных», «головных», «усталых», «ругательных», в которых собеседники «упражняются»: *Immerhin haben wir uns ein paar erste Gruppen von Sätzen erobert, tönlichen Satzanfängen, Halbsätzen, Satzenden, von der Gloriole gegenseitiger Nachsicht umgeben, und die meisten Sätze sind bisher unter den Telefonsätzen zu finden* (М., S.18) («Так или иначе мы отвоевали себе первые, немногие группы фраз, дурацкие зачины фраз, полуфразы, окончания, окружённые ореолом обоюдной снисходительности, большинство этих обрывков пока что можно найти в наших телефонных разговорах» (Мал., с. 43)). Возможно, для героини в этих разговорах совершенно не важна информативность, её чувства основаны именно на слуховом восприятии: она с удовольствием произносит имя своего мужчины, с нетерпением ждёт телефонного звонка и больше слушает, нежели говорит. Кажется, что такое положение дел вполне устраивает обоих.

Однако в один момент меняется всё. Иван просит героиню написать «хорошую» книгу и сравнивает её с одним из музыкальных произведений В.А. Моцарта – «Exsultate Jubilate». И вот тогда перед нами предстаёт совершенно иное «Я» героини: *Ein Brausen von Worten fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen wie Luftballons an meine Hirndecke...* (М., S. 27) («В голове у меня слова вскипают, потом начинают светиться, некоторые слоги уже зажглись, а изо всех коробочек-предложений вылетают пёстрые запятые; точки, прежде бывшие чёрными, надутые, как воздушные шарики, взлетают к моей черепной крышке...» (Мал., с. 61)). Создаётся впечатление, что прежде женщину-творца держали в рамках, она была ограничена шаблонными фразами и скухими беседами, а сейчас слова словно прорвались наружу, будучи не в силах более терпеть стеснённую искусственными барьерами. Но что послужило причиной, так сказать, катализатором подобного изменения? На наш взгляд, дело в недостающем звене в речи героини, а именно в музыке. В данном фрагменте затронута одна из главных тем всего творчества Ингеборг Бахман – отношение к языку.

Сама писательница разочаровалась в возможностях существующего языка. По её мнению, реальный современный язык потерял способность к полноценному

творению. Ингеборг Бахман верила, что создание «нового языка» (в чём она и видела свой писательский долг) поможет изменить мир. Е.В. Соколова, исследовавшая данный аспект её творчества, приравнивает понятия *бытие* и *язык* в произведениях Бахман, подчёркивая тем самым, что возможность высказаться для творца равносильна воздуху, позволяющему дышать [1, с. 9–10]. Как только героиня романа «Малина» приходит к пониманию, что идеальный язык – это симбиоз слов и музыки, её речь, как и она сама, преобразуется. Мы видим картину сотворения нового языка: слова распадаются, звуча, и образуют мелодию. Важность именно слышимого восприятия и выражения подчёркивается неоднократным повтором слов, подразумевающих создание определённого звука либо его перцепцию: *hört nur, hört!* ‘послушайте, послушайте!’, *aufschreien* ‘выкрикивать’, *vorlesen* ‘читать вслух’, *ein Brausen* ‘рёв’, *Stimme* ‘голос’.

Можно сказать, что именно эта лексика несёт на себе главную смысловую нагрузку отрывка, акцентируя тем самым изменения в сознании рассказчицы. Функцию лейтмотива в исследуемом текстовом фрагменте выполняет слово *Freude* ‘радость’, оно являет собой состояние, которое достигается посредством использования выделенного нами аудиального словаря. Иначе говоря, человек, чья речь наполнена звучанием, несомненно, испытывает радость. Сопровождают данный момент эйфории некие атрибуты, дополняющие картину радостного состояния: *Konfetti* ‘конфетти’, *Karneval* ‘карнавал’, *Apfel* ‘яблоко’, *Nüsse* ‘орехи’, *Datteln* ‘финики’, *Feigen* ‘инжир’. Весь процесс сотворения новой книги с помощью «нового языка» доставляет чрезмерное удовольствие автору. К тому же постановка фразового ударения с помощью графического выделения главного «героя» данного фрагмента «EXSULTATE JUBILATE» («Ликуйте, возглашайте») задаёт тон всему отрывку. Ингеборг Бахман не использует ни одной цитаты из произведения, заимствуется лишь музыкальная составляющая как опора текста, подчёркивающая его мажорную тональность.

Изменения касаются не только лексической насыщенности речи, структура самих предложений заметно отличается от привычных обрывистых фраз в диалогах. Сначала перед читателем предстаёт длинное распространённое предложение (см. выше его фрагмент), из каждого элемента которого вытекает последующий, несущий новую мысль, новую информацию. Для согласования автор прибегает к многосоюзию, тем самым создаётся впечатление незавершённости, присоединённая союзом часть получает дальнейшее развитие и продолжение. Подобный способ построения и обусловленная им восходящая интонация придают высказыванию динамику, с каждым предложением темп речи возрастает. Возникает ощущение, что героиня не может наговориться, мысли непрерывным потоком облачаются в слова. Способствует этому и лексика, используемая автором: *fliegen* ‘летать’, *schweben* ‘парить’, *werfen* ‘бросать’, *ein Brausen* ‘рёв’, *Luftsprung* ‘прыжок’.

В последующем предложении, напротив, использована бессоюзная связь: *Wenn es dieses Buch geben sollte, und eines Tages wird es das geben müssen, wird man sich vor Freude auf den Boden werfen, bloß weil man eine Seite daraus gelesen hat, man wird einen Luftsprung tun, es wird einem geholfen sein, man liest weiter und beißt sich in die Hand...* (М., S. 27) («Если бы такая книга существовала, а в один прекрасный день она должна появиться, то люди, прочитав одну-единственную

страницу, от восторга бросались бы на пол, подпрыгивали до потолка, эта книга помогала бы человеку, он читал бы её и впивался бы зубами себе в руку...» (Мал., с. 61)). Здесь эффект динамики сохраняется за счёт уменьшения пауз.

Единство такого сложного элемента осуществляется ритмическими и мелодическими средствами: музыка, проникнув в речь, структурировала её. Явление синтаксического параллелизма в сочетании с анафорой в цитируемом примере подтверждает это: *...und dann ein Leuchter, einige Silben flimmern auf... und aus allen Satzschachteln fliegen... und eines Tages wird es das geben müssen...* (М., S. 27) («...потом начинают светиться, некоторые слоги уже зажглись... изо всех коробочек-предложений вылетают... а в один прекрасный день она должна появиться...») (Мал., с. 61)). Единообразие сохраняет и повтор конструкций с неопределённо-личным местоимением *man*: *wird man* ‘станут’, *man wirft* ‘бросят’, *man liest* ‘читают’. Подобные явления контролируют темп высказывания и его метр.

Морфологический параллелизм сказуемых, используемых в настоящем времени, также способствует усилению ощущения некой однородности текста, подчинённого установленному ритму. Автор как будто «подгоняет» слова и предложения под конкретную мелодию, создаёт некий акустический фон абзаца. Предложения напоминают определённый такт музыки с характерным для него размером и строением, а также количеством единиц. Восклицательные знаки в конце отрывка добавляют эмоциональности высказыванию, что было совершенно нетипично для речи рассказчицы в беседах с Иваном. Оказывается, счастливая женщина думает и даже говорит совершенно иначе!

Таким образом, “*Exsultate Jubilate*”, фигура “*dadam*”, как она обозначена в исследовании Корины Кодуфф, ритмизирует текст, являясь при этом основой письменного проекта. “*Dadam*” выступает как плацдарм будущего языка и представляет переход от словесной музыки к вербальной [2, р. 211–212]. Произведение Моцарта становится эталоном в искусстве, это своеобразный положительный код в романе, вместе с ним в текст проникает пласт музыкальных явлений, которые представляются идеальными для любого творчества.

В последующем эпизоде поездки на автомобиле мы видим момент освобождения, растворения рассказчицы в звуках и нотах, сопровождаемый лейтмотивным словом *счастлива*. В диалоге данного фрагмента впервые звучит сочетание голоса и музыки [3, с. 87]. Фигура «*dadam*» в виде французской народной песни становится частью текста, происходит поэтизация музыки [2, р. 214]. Строчки из музыкального произведения «вливаются» в беседу, они не «разрывают» текст и не мешают его свободному восприятию. Очевидно, что их расстановка между фразами имеет смысл: *Après de ma blonde / Ich bin / Was bist du? / Ich bin / Was? / Ich bin glücklich / Qu’il fait bon / Sagst du etwas? / Ich habe nichts gesagt / Fait bon, fait bon / Ich sage es dir später / Was willst du später? / Ich werde es dir niemals sagen / Qu’il fait bon / So sag es doch schon / Es ist zu laut, ich kann nicht lauter. / Was willst du sagen? / Ich kann es nicht noch lauter sagen / Qu’il fait bon dormir / Sag schon, du mußt es heute sagen / Qu’il fait bon, fait bon* (М., S. 29–30) («*Après de ma blonde / Я / Что ты? / Я / Что? / Я счастлива / Qu’il fait bon / Ты что-то говоришь? / Я ничего не сказала / Fait bon, fait bon / Я тебе потом скажу / Что ты хочешь потом? / Я тебе никогда не скажу / Qu’il fait bon / Скажи уж / Слишком шумно, так громко я не могу / Что ты хочешь сказать? / Громче я не*

могу / *Qu'il fait bon dormir* / Скажи уж, ты должна сегодня сказать / *Qu'il fait bon, fait bon*» (Мал., с. 66–67)).

Реплики разделяют промежутки текста, структурируют разговор, перестраивая читателя с одной «волны» настроения собеседников на другую, диалог между возлюбленными уподобляется песне. Прежде всего это явление основывается на тематическом единстве текстов. В беседе героиня пытается донести до мужчины, что она безмерно счастлива, и одной из причин является он сам: *Ich bin glücklich... Weil Ivan erstanden ist / Weil Ivan und ich...* (М., S. 29–30) («Я счастлива... Потому что явился Иван / Потому что Иван и я...» (Мал., с. 67)). Французская народная песня также повествует о счастливых отношениях двух влюблённых. Таким образом, темперамент и настроение песни переносится на художественный текст.

Он уподобляется музыкальному произведению не только на мотивном уровне. Слышимые характеристики речи также сближают её с мелодичным звучанием песни. Лейтмотивным словом первой части диалога, когда Иван призывает героиню всё же рассказать о своём состоянии, является глагол *sagen* ‘говорить’ в различных формах. Он объединяет все реплики действующих лиц и становится сквозным побуждением к речи. В тексте есть также большое количество лексических повторов: анафора (*Ich bin... Ich bin... Ich bin glücklich* ‘Я... Я... Я счастлива’), эпифора (*Ich sage es dir später / Was willst du später?* ‘Я тебе потом скажу / Что ты хочешь потом?’), повтор с изменением формы слова (*laut... ich kann nicht lauter* ‘громко... громче я не могу’ или *auferstanden* ‘воскрес’, *erstanden* ‘явился’), звуковой повтор морфемы слова (*also so* ‘итак так’).

Во второй тематической части диалога, когда героиня объясняет причину своего счастья, происходит более глубокое слияние с музыкой, очевиден приём синтаксического параллелизма: *Weil ich den Winter überlebt / Weil ich also so glücklich / Weil ich den Stadtpark schon seh... Weil Ivan erstanden ist / weil Ivan und ich...* (М., S. 29–30) («Потому что пережила зиму / потому что я так счастлива / Потому что уже вижу городской парк... Потому что явился Иван / Потому что Иван и я...» (Мал., с. 67)). Стоит также отметить, что грамматические структуры первых двух предложений (*Weil ich den Winter überlebt / Weil ich also so glücklich*) этого фрагмента нарушаются в ущерб ритмообразованию, однако, хотя фразы и не закончены, это никак не искажает смысл реплики. Именно данный приём способствует сохранению размера предложения и возможности его соотнесения с последующими.

Подобное единство конструкций и наличие большого количества повторов поддерживают идентичность всех элементов, а в сочетании со структурным сходством предложений появляется ощущение создания определённого «пульса» словесного источника. К тому же повторы слов способствуют образованию рифм внутри фраз. В некоторых моментах даже происходит сочетание немецких слов с французскими: *Qu'il fait bon / So sag es doch schon* (М., S. 30) («*Qu'il fait bon* / Скажи уж» (Мал., с. 67)). Это явное доказательство полной ассимиляции песни в текстовом фрагменте.

Нарушают идилию музыкального и литературного фрагментов лишь создаваемые Иваном ненужные паузы. В данном диалоге для читателя очевиден раскол в отношениях влюблённых. Хотя нет явного конфликта, изменения в рассказчице

не воспринимаются мужчиной: счастливое состояние, выраженное в напевании песни, постоянно прерывается его вопросами, не позволяющими исполнить мелодию до конца. Голос героини не слышен, «неразличим» для него, он не в состоянии образовать с ней «дуэт». Именно поэтому первая часть диалога, когда рассказчице приходится отвечать Ивану и перекрикивать музыку, не столь однородна в звуковом восприятии, как последующая, больше похожая на монолог женщины о счастье и сливающаяся в своей структуре с мелодией песни.

Таким образом, нам удалось выяснить, что неразговорчивая героиня, получив в распоряжение арсенал другого искусства, совершенно преобразуется. Изменения её речи напрямую связаны с музыкой, элементы и характеристики которой становятся главными в «новом языке» рассказчицы. Музыкальность речи героини является не просто фактом субъективного восприятия. Можно говорить о феномене интермедальности в заявленных примерах, поскольку в тексте наблюдается синтез словесных и звуковых образов. Для достижения слышимого мелодичного эффекта происходит также заимствование свойств и особенностей одного искусства другим. Рассмотрев звуковую сторону текстового фрагмента, фонику, можно сделать вывод, что музыкальность этого отрывка в большинстве случаев достигается за счёт ритмизации составляющих словесного текста. Ритм рассматривается как равномерное чередование элементов. Именно он придаёт написанному особую значимость.

Созданный ритмический рисунок произведения как нельзя лучше отражает главные идеи автора, способствует повышению эмоциональности и экспрессивности высказываний. Подобный приём помогает правильной расстановке акцентов в тексте и точному восприятию важных моментов читателем. Как утверждает И.В. Арнольд, именно синтаксический уровень языка является основой ритма художественного произведения [4, с. 6]. И данное мнение как нельзя лучше подтверждается выявленными особенностями исследуемого текстового фрагмента. В развитии музыкальности словесного текста главная роль принадлежит именно синтаксическим конструкциям. Это явления синтаксического параллелизма, морфологический параллелизм, анафоры, эпифоры, параллельные конструкции, многосоюзие и бессоюзие, а также повторы. Помимо синтаксического уровня концепт звука реализуется в инкорпорации в повествование романа образов известных музыкальных гениев и их произведений, а также мотивов этих интермедий. Весь арсенал музыкального комплекса позволяет говорить об особенностях интермедальных отношений в романе «Малина» и о характерных чертах идиостиля и поэтики автора.

Summary

E.O. Semschikova. Linguistic Means of Implementing Verbal Possibilities of the Main Character in Ingeborg Bachmann's Novel "Malina".

The article deals with the narrator's verbal expression in the novel "Malina" by the Austrian writer Ingeborg Bachmann. The syntactic, phonological, lexical and thematic levels of the text are studied. It is shown that the changes in the narrator's verbal appearance are determined by the introduction of intermedial elements from the musical sphere in the narrative. Such synthesis of the two kinds of art has its own features. The rhythmical component of the verbal text is an important sound characteristic of the analyzed extract. Numerous techniques used for the

complete assimilation of the musical component in the novel are found, which makes it possible to talk about the character's "new" language and the author's original style.

Keywords: Ingeborg Bachmann, language, musicality, sound, intermediality.

Источники

М. – *Bachmann I. Malina*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. – 175 S.

Мал. – *Бахман И. Малина*. – М.: Аграф, 1998. – 368 с.

Литература

1. *Соколова Е.В.* Творчество Ингеборг Бахман. Понятия «язык» и «молчание»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 25 с.
2. *Caduff C.* «Dadim, dadam» – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1998. – 259 S.
3. *Greuner S.* Literatur im historischen Prozess. Schmerzton Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. – Hamburg; Berlin: Argument-Verlag, 1990. – 171 S.
4. *Арнольд И.В.* Стилистическая функция текста и ритм // Вопросы теории английских и русских языков. – Вологда: Вологод. пед. ин-т, 1973. – С. 5–11.

Поступила в редакцию
23.09.13

Съёмщикова Елена Олеговна – аспирант кафедры немецкой филологии, Елабужский институт Казанского (Приволжского) федерального университета, г. Елабуга, Россия.

E-mail: schmackhaft@yandex.ru