

САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ЯК ОСОБИСТІСНИЙ ДИСКУРС У РОМАНІ ІНГЕБОРГ БАХМАН «МАЛІНА»

Стаття присвячена проблемі художньої ідентичності у романі австрійської письменниці Інґеборґ Бахман «Маліна». Твір розглядається як процес пошуків не лише особистісної ідентичності «Я»-оповідача, а й як духовний процес, що відбувається у свідомості авторки та відображає її естетичні пошуки. Відтак роман трактується як «духовна» автобіографія письменниці. В дослідженні враховано також і біографічний компонент, простежено зв'язок творчості авторки з її особистим життєвим досвідом.

Ключові слова: Інґеборґ Бахман, наративна ідентичність, «духовна» автобіографія, художня ідентичність, жіноче письмо.

Статья посвящена проблеме художественной идентичности в романе австрийской писательницы Ингеборг Бахман «Малина». Произведение рассматривается как процесс поисков не только личностной идентичности «Я»-рассказчика, но и как духовный процесс, который происходит в сознании автора и отображает ее эстетические поиски. Следовательно, роман трактуется как «духовная» автобиография писательницы. В исследовании учтен также и биографический компонент, прослежена связь творчества автора с ее личным жизненным опытом.

Ключевые слова: Ингеборг Бахман, повествовательная идентичность, «духовная» автобиография, художественная идентичность, женское письмо.

The article is devoted to the problem of artistic identity in the novel of Austrian writer Ingeborg Bachmann «Malina». The novel is examined as not only a searching process of personality identity of the first-person-narrator, but also as a spiritual process which takes place in consciousness of author and represents it aesthetical searches. The novel «Malina» is consequently interpreted as a «spiritual» autobiography of authoress. The biographic component is also traced in interaction of Bachmanns creation with her personal biographical experience.

Key words: Ingeborg Bachmann, narrative identity, spiritual biography, artistic identity, woman writing.

«Маліна» – моя духовна

автобіографія...»

(І. Бахман)

Останнім часом в науці щораз частіше порушується проблема ідентичності, яка виявляє себе у всіх галузях знання. Не чужа вона і літературознавству. І хоч тема ця не нова – відповідь на питання про буття людини у світі, її свідомість шукали філософи ще з часів античності – у ХХ столітті вона набуває особливого значення. Віру в самототожну структуру самої вперше похитнув психоаналіз Зіґмунда Фрейда (Sigmund Freud, 1856 – 1939), який вплинув не лише на розвиток науки про людину, а й на всю літературу ХХ століття. Саме Фрейд вперше у своїх дослідженнях вживає термін «ідентичність» («Тлумачення сновидінь», 1900). Найрозвиненішу концепцію ідентичності подав його послідовник, американський психоаналітик Ерік Еріксон (Erik Homburger Erikson, 1902 – 1994). Він визначає ідентичність як «суб'єктивне відчуття і

об'єктивну рису особистої тотожності та тривалості, які пов'язуються із відчуттям тотожності та тривалості картини світу» [12, с. 16]. Він виділив три аспекти що впливають на відчуття ідентичності: інтегрованість суб'єкта у часі, просторі та суспільстві. Дослідник вважає, що становлення особистісної ідентичності триває усе життя і завершується «з останнім подихом» [12, с. 75] людини. Тож поняття ідентичності відтак дещо суперечливе, позаяк включає в себе як сталу структуру (індивід залишається тотожним собі на кожному етапі розвитку) так і можливість постійної її зміни (індивід інший на кожному новому етапі порівняно із попереднім).

У 80-х роках ХХ століття у філософських та соціальних науках спостерігається так званий «нарратив-ний поворот», який супроводжувався переконанням, що функціонування різних форм знання можна зрозуміти тільки через розгляд їх нарративної, розповідної природи.

Саме в нарративі французький філософ Поль Рікер (Paul Ricœur, 1913 – 2005) вбачає можливість подолання амбівалентності поняття ідентичності (сталості і зміни) і вводить в науковий обіг поняття нарративної ідентичності, тобто такої, до якої суб'єкт здатен дійти через розповідну діяльність: «Справжня природа нара-тивної ідентичності розкривається лише у діалектиці самості та тотожності. В цьому сенсі згадувана діалектика є основним внеском нарративної ідентичності у формування «Я» [4, с. 171]. Філософ має на увазі не лише розповідання власної біографії, а й будь-якого фікційного тексту. Я – сам, вважає П. Рікер, шукає свою ідентичність у різних нарративах впродовж цілого життя.

Європейська культура – андроцентрична, тому створені впродовж багатьох століть нарративи є також переважно чоловічими. Тож пошуки жінки себе самої в такому просторі наражалося на небезпеку фальшу-вання власної особистості через прагнення відповідати створеним обрам-кляше. Тому необхідно передумовою для віднайдення особистісної ідентичності жінки (не йдеться, власне, ні про гендерну чи жіночу ідентичність, а саме особистісну) є література, створена жінками та про жінок, яку російська дослідниця Воронікова окреслює як гіноцентричну.

Для австрійської письменниці Інгеборг Бахман (Ingeborg Bachmann, 1926–1973) творчість нерозривно пов'язана із ідентичністю, з існуванням у світі. Це її єдиний засіб самоствердження та єдиний шлях до самої себе: «Я існую лише тоді, коли пишу, я ніщо, коли не пишу, я сама собі здаюся чужинкою, відступницею, якщо не пишу. Але коли я пишу, Ви не побачите мене ... Це дивний особливий спосіб існування, асоціально, самотньо, проклято, є у тому щось прокляте, і лише опубліковані твори, книги, стають соціальними, з якими можна щось асоціювати, які знаходять шлях до Тебе, із віднайденою реальністю, яку шукали безнадійно» [7, с. 294-295]. І хоч покликання письменниці асоціюється із покаранням (асоціально, проклято), втрата можливості творити рівносильна смерті, відмові від власної екзистенції.

Починаючи з ранніх творів і завершуючи промовою на врученні премії Антона Вільдганса, письменниця наголошує на тісному зв'язку своєї творчості з власним досвідом. Правдивість та автентичність стають центральними поняттями її письменницької самото-тожності. Лише закорінене у власному досвіді має право бути відображеним у художньому творі. «Інгеборг Бахман, свідомо тієї традиції, в якій вона знаходилася, того кола проблем, з якого вона черпала ідеї і з яким була пов'язана, настільки правдиво, докорінно і на власний спосіб потрапила під вплив свого досвіду, що в читача не може виникнути враження уже баченого. Вона не грається із зневірою, із загрозою і станами божевілля: Вона сама зневірена, вона сама в небезпеці, у божевіллі і справді бажає лише, щоб її порятували від цього», – характеризує творчість Бахман німецька письменниця Кріста Вольф [13, с. 97]. Бахман не пише про себе, вона випишує себе, розповідає себе, вивертає назовні власну душу, свідомість, перетворюючи її на місце подій.

Роман «Маліна», якому й присвячена дана розвідка, – єдиний завершений роман із циклу «Види смерті». За задумом авторки він мав стати його увертюрою, своєрідним початком, в якому письменниця хотіла розповісти про виникнення своєї оповідної манери. Романи циклу мали стати ілюстрацією різноманітних видів смертей, якими вмирають у сучасному суспільстві. Це безкровні жертви, доведені фізично і духовно до відчаю руйнівною війною статей і суспільних відносин. Адже суспільство – це найбільша сцена вбивств, вважає письменниця: «Я завжди думала, – розмірковувала вона в одному з інтерв'ю, – де починається фашизм. Не зі скидання перших бомб... Він починається зі стосунків між людьми. Фашизм займає центральне місце у стосунках чоловіка і жінки...» [7, с. 144]. Тема людських стосунків – одна з провідних у творчості Бахман: письменниця торкається її ще у радіоп'єсах та оповіданнях збірки «Тридцятий рік». Проте у пізній прозовій творчості, зокрема у романах, ця тема поглиблюється та ускладнюється.

Роботу над циклом «Види смерті» Бахман розпочала у 1963 році, що часово-просторовому аспекті співпадає із переїздом до Берліна. Цей період для письменниці стає одним із найважчих та найтемніших періодів її життя, сама вона характеризує його як час сум'яття (Verstörung).

Біограф Андреас Гапкемайер лише побіжно згадує, що причиною такого стану частково була її письменницька діяльність. Слід згадати, що Бахман дебютувала як лірик і як лірик стала відомою: 1952 рік світ побачила її лірична збірка «Відтермі-нований час» («Die gestundete Zeit»), а в 1956 році – «Заклик до великої ведмедиці» («Anrufung des Großen Bären»), саме за свої ліричні твори вона отримала премію Групи 47. А в 1961 різко міняється її письменницьке амплуа і друком з'являється перша прозова збірка «Тридцятий рік» («Das dreißigste Jahr»), яку публіка не сприйняла належним чином, бо не побачила в ній якісно «нової» Бахман, а трактувала оповідання лише як варіацію її поетичної творчості та називали її «eine gefallene Lyrikerin» («втрачений лірик»).

Проте справжнього емоційного та психологічного удару письменниці завдав розрив стосунків із швейцарським письменником Максом Фрішем (Max Frisch, 1911 – 1991), з яким вона прожила п'ять років. Після цього Бахман довгий час провела на лікуванні у клініці [15, с. 323]. Тривалий період літературознавці уникали теми стосунків обох письменників, хоч і стверджували, що роман «Маліна» став своєрідною відповіддю на твір Фріша «Назвуся Гантенбайном» («Mein Name sei Hantenteben», 1964), прототипом головної героїні якого начебто була Бахман. Письменниця болісно пережила й те, що Фріш перетворив її на «літературний матеріал», зрелектувавши пізніше цю подію у незавершеному романі «Реквієм за Фанні Голдман» («Requiem für Fanni Goldmann»), в якому авторка розповіла історію актриси, коханець якої у своїй книзі розповів про найінтимніші моменти її життя, зруйнувавши в такий спосіб її ідентичність, в результаті чого вона пережила психічний зрив і померла.

Саме глибока екзистенційна криза, яку письменниця пережила у Цюриху знайшла своє вираження у роботі над романним циклом «Види смерті». «Види смерті», – пише німецький дослідник Петер Байкен – це сукупність письменницьких досліджень Бахман, що покликані вивчити вбивчі примуси суспільства [9, с. 191]. Вони розпочинаються у дитячому віці з першими негативним досвідом і разом із подіями 1938 року належать до особистих переживань письменниці та її власного досвіду. На відміну від першої збірки оповідань «Тридцятий рік», яка ще сповнена надії на краще майбутнє, усі твори циклу закінчуються смертю жіночих персонажів.

В романі «Маліна» йдеться про безіменне жіноче «Я»-письменницю, яка впродовж твору намагається віднайти власну ідентичність. Твір відкривається невеликим вступом, *dramatis personae*, в якому читачеві відрекомендовуються усі дійові особи: два чоловіки, Маліна та Іван, жіноче «Я» роману та двоє дітей Івана, Бела та Андраш. Якщо про чоловічих персонажів у вступі подається досить вичерпна інформація, то про жіноче «Я» спочатку практично нічого не відомо: її ім'я залишається втаємниченим до кінця роману, а про діяльність оповідачки читач дізнається на подальших сторінках твору. Разом із чоло-віком, Маліною, державним службовцем, працівником музею історії Австрії, вона проживає у одній віденській квартирі. Але кохає іншого – угорця Івана, який займається фінансами та живе у будинку навпроти. На перший погляд сюжет нагадує історію любовного трикутника, проте насправді тематика роману значно глибша та складніша. У творі відображена історія глибокої внутрішньої руйнації письменниці-оповідачки, яка страждає від порушеного сприйняття власної ідентичності. «Я» оповідача (не слід ототожнювати із жіночим «Я» роману) розпадається на емоційний жіночий, втіленням якого є жіноче «Я» роману та інтелектуальний чоловічий принцип у образі Маліни. Роздвоєність оповідача та нестійкість його ідентичності відображається і в оповідній структурі твору.

Роман складається з трьох частин, кожна з яких відображає у пошуках власної сутності. У першій частині «Щаслива з Іваном» протагоністка розповідає свою історію кохання: Іван, якого вона боготворить став для неї рятівником та спасителем від «хворого» суспільства. На відміну від Маліни, двійника «Я», Іван видається цілком реальним чоловіком, який через «ін'єкції дійсності» приносить в її життя частку буденності, відкриває їй шлях у зовнішній світ і може втримати її у ньому.

Але він не здатен пізнати справжню сутність жіночого «Я» та збагнути силу її кохання до нього. Коли Іван віддаляється від неї, то прирікає її тим самим на загибель, бо протагоністка не бачить для себе жодного порятунку. Вона замикається у власному герметичному світі. Кохання було для неї останнім містком до життя, можливістю виходу з ізольованого внутрішнього простору, вселяло надію на прихід золотого віку, часу, де зникнуть страждання і відійде назавжди хвороба суспільства.

Попри усю свою реальність Іван також виявляється двійником жіночого «Я». Він – вимряний і створений уявою рятівник, який насправді порожній за своєю сутністю, як зазначає Д. В. Затонський: «Іван – це якась посередність, що вислизає від зображення, порожнеча, яку вона [«Я» роману – примітка автора Д. М.] наповнює усіма можливими ідеалами та чесно-тами, і наповнюючи не вірить, що вони насправді притаманні йому. Насправді кохає вона лише чорного

Лицаря...» [3, с. 364]. Його роль у романі полягає лише у тому, щоб бути об'єктом, на тлі якого зображується високе почуття жіночого «Я». Якщо Маліна – інтелектуальне начало протагоністки, то Іван – втілює «принцип кохання», здатність «Я» до високих почуттів. Німецький дослідник, Роберт Штайгер один з перших звернув увагу на те, що характеризуючи основних дійових осіб роману, оповідачка називає неповні імена чоловіків, бо Іван – це лише ім'я, а Маліна – прізвище, і це вказує на «фрагментарність усіх осіб, якщо сформулювати чіткіше, то на фрагментарність стосунків жіночого «Я» із кожним із чоловіків. Лише завдяки об'єднанню усіх трьох з'являється одне ціле ... повноцінна людина» [16, с. 152].

Обидва чоловіки мають виняткове значення для «Я»-протагоністки, але кожен із них частково стає співучасником вбивства. Вони обоє не сприймають творчості жіночого «Я» як належне. Іван щоразу критикує песимізм та трагічність її мислення, який відображається у заголовках її творів: «Три вбивці», «Види смерті», «Єгипетська темрява». Він не здатен збагнути глибини внутрішнього світу оповідачки і навіть не намагається подивитися на її творчість через призму її життя. А вимагає натомість «Щасливої книги», яка суперечить сутності жіночого «Я» і тому вона не може довести свій задум до завершення.

Критика Маліни ж має ще глибший підтекст: він, на відміну від Івана, критикує не зміст творів, а саму манеру оповіді – емоційність жіночого «Я», з якою вона відтворює дійсність. Зі співрозмовника у третій частині роману Маліна перетворюється на певну владну інституцію з питань поетологічного зображення, щоразу намагається запобігати чуттєвості оповіді жіночого персонажа: *«Маліна перебиває мене він мене береже, однак, здається мені, що його бажання мене берегти призведе до того, що я ніколи не зможу розповідати. Це Маліна не дає мені розповісти»* [1, с. 213]. Раціональність Маліни, яка не дозволяє виплеснути емоції жіночому началу, не дає розповідати в її притаманний спосіб, прирікає її врешті на загибель.

Для розуміння інтенції авторки слід дещо докладніше зупинитися на двох, на перший погляд суперечливих моментах: «Легенді про принцесу Кагранську», яка з'являється в першому розділі роману та другому розділі «Третій чоловік», присвяченому снам жіночого «Я».

У «Легенді» жіноче «Я» роману зображає силу свого кохання до Івана проектуючи історію принцеси Кагранської на свою власну. Сюжет цього вставного епізоду, як і вибір персонажів, нагадує казку: принцеса одного дня подалася на прогулянку і потрапила у полон, з якого її визволив таємничий незнайомець у чорному плащі. Він постає у образі романтичного співця, який силою свого дару змушував вгамуватися стихії. Завдяки коханню до нього принцеса набуває поетичного дару і пророкує їхню зустріч через дві тисячі років. Символом зустрічі принцеси та Чорного лицаря стає яскраво червона квітка, яка перегукується із багряними лілеями, які звели разом жіноче «Я» роману та Івана. Повертаючись додому, вона падає «зранена першим терном» посеред палацу і помирає. У «Легенді» простежується ряд мотивів та символів, характерних для творів німецького романтизму: квіткова метафорика, що відсилає до блакитної квітки Новаліса, ранньоромантичне розуміння кохання як обмін ролями та досягнення андрогінного стану (Новаліс «Генріх фон Офтердінген», Фрідріха Шлегель «Люцинда»), концепція творчості та особливе трактування митця, якому під силу пізнати таємниці всесвіту й змінити світ навколо. Тому значення Легенди у романі можна розглядати через призму естетики раннього романтизму. Це казкове вкраплення в романі стає його парадигмою: в ньому розкривається історія жіночого «Я», проекцією якого в Легенді є принцеса, – її порятунку і смерті, але разом з тим і народження як мисткині слова.

Слід відмітити, що в Легенді про принцесу Кагранську, як і в романі загалом, міститься також чимало алюзій на лірику австрійського поета Пауля Целяна (Paul Celan, 1920–1970). Зокрема, пророцтво принцеси сплетене з імпліцитних цитат зі збірки «Мак та пам'ять», двадцять три вірші з якої поет присвятив Бахман. Слід зауважити, що обидва митці були надзвичайно близькими: поєднувало їх не лише кохання, пронесене через усе життя, а й глибока духовна спорідненість. Обоє шукали підтримки та ліків від травми, завданої війною (Бахман та Голокостом (Целян), а після смерті поета, Бахман перейняла у нього почуття провини, *surviver guilt*, характерне для людей, що пережили Голокост. Тут йдеться насамперед про вписування історичного досвіду в письменницьку роботу та власне життя. Через це – частий мотив як і в Целяна, так і в Бахман – мотив спогадів, разом з тим і мотив смерті, який стає передумовою письма, можли-вості творити.

«Легенда про принцесу Кагранську» була вписана в уже готовий роман після того, як Бахман отримала звістку про самогубство поета. В образі Чорного лицаря (як і в образі Івана, «реальній» проекції рятівника) простежується чимало рис Целяна. Особливо промовистим епізод зі сну протагоністки, в якому з'являється незнайомець із легенди: одягнений у плащ він чекає на транспортування до Сибіру. В кінці сну протагоністка дізнається про його смерть: *«Чи можу я до Вас звернутись, на хвилику? Питає мене якийсь чоловік, я маю Вам передати одну*

звістку... тільки принцесі Кагранській. Я кричу йому у відповідь: не смійте називати ім'я це, ніколи. Не смійте мені щось казати! Однак він виймає сухого листка, і я тоді вірю, що він сказав правду. Моє життя закінчилось, бо він під час депортації потонув у ріці, він був для мене життям. Його я любила більше ніж власне життя.» [1, с. 158]. Тут же міститься й алюзія на вірш Целяна «Корона» та «Чорні сніжинки»: «*Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde*» [10, III, с. 25] (з моїх долонь їсть осінь свій листок: ми друзі), ... «*daß der Herbst unter mönchischer Kutte / Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus ukrainischen Heide*» (осінь в подолі монашому, принесла мені звістку, листка з українських стенив [10, I, с. 37] (підкреслення та переклад автора – Д. М.)

Навіть мотив багряних лілей (Türkenbund) також запозичений у Целяна з його прозового твору «Розмова у горах». У ньому поет зобразив зустріч у горах двох євреїв на гірській стежині, поруч з якою росли багряні лілеї. (*Da stehn sie also, die Geschwisterkinder, links blüht der Türkenbund, blüht wild, blüht wie niergends*) [10, III, с. 8]

Значення цієї зустрічі для себе поет розтлумачив у промові «Меридіан»: «...я писав суто виходячи з «20 січня», мого «20 січня». Я зіштовхнувся ... із самим собою» [5], в кінці якої доходить висновку, що «творчість кожного, всі вірші, шляхи, пройдені з цими віршами довкола себе – це шлях до самого себе, «посилання себе до самого себе в пошуках себе ... Щось на зразок повернення до себе» [5] (пер. з рос. автора статті – Д. М.). «Розмова в горах» Целяна за змістом та задумом близька новелі Геогра Бюхнера «Ленц», провідна тема якої – мистецьке самопізнання. Тож і твір Целяна містить у собі ідею пошуків особистісної та мистецької ідентичності. Завдяки мотиву багряних лілей, Бахман вдалося максимально наблизити зустріч «Я» та Івана, принцеси та Чорного лицаря до зустрічі Молодого та Старого євреїв у «Розмові у горах».

За свідченням Гапкемайера, Целян подарував Бахман поетичну мову, відкрив перед нею світ сюрреалістичної поезії, бо саме після знайомства з ним вона знову повертається до лірики [14, с. 30-31].

Постать чужинця у чорному плащі пов'язує «Легенду» зі снами жіночого «Я», що дає змогу дослідникам інтерпретувати обидві частини роману в одному ключі. На протигагу розповсюдженій думці, що легенда є утопічним вкрапленням у романі, Кон-Вехтер висуває тезу про те, що насправді вона є лише варіацією на тему «Види смерті», бо принцеса гине. Тому постає питання про можливість інтерпретації смерті принцеси та жіночого «Я» роману як жертви в ім'я мистецтва.

Другий розділ роману «Третій чоловік» утворює композиційний центр роману, що й підкреслює його важливість для задуму авторки. Бо саме він розкриває історію внутрішньої руйнації протагоністки-письменниці. Центральний образ розділу – Батько, який у кожному наступному сні постає в новому образі та вигадує щораз нові види катування та вбивства для жіночого «Я» роману.

Відкривається розділ сном про цвинтар убитих дочок: над могилами нема хрестів, лише клубочиння хмар, а на надгробних плитах не видно написів, що символізує втрату жіночої ідентичності. Батько не лише фізично, а й морально знищує жіноче «Я»: неодноразово змушує її виконувати чужі ролі у опері та кіно, нищить книжки, подаровані Маліною, виказуючи тим самим недовіру до її інтелекту. Та найбільшою карою для протагоністки стає заборона творити та висловлювати власні думки, що для неї є рівносильним смерті. Центральним образом цього розділу стає метафора беззвучного крику. Голос, яким вона намагається боронитися чи кликати на допомогу, зникає, що є знаком безголосся жіночого «Я» у суспільстві чоловіків, безголосся жінки-письменниці в патріархальній культурі. Останній сон, який є кульмінацією другого розділу, не дає жодної надії на життя. Бажання протагоністки – ніщо перед силою Батька, на її ствердження «Я буду жити» він, відчуваючи своє всевладдя, лише іронічно запитує «Ну і?». Сні жіночого «Я» стають ключами до розуміння її песимістичного світовідчуття. Батько – це той убивця якого вона шукає впродовж роману. Він стає її єдиним партнером, не Маліна і не Іван, бо вони – двійники протагоністки. Третій чоловік втілює світ смерті, війни, «шизоїд світу» [7, с. 124], а його різні обличчя, в яких він постає перед жіночим «Я» лише підкреслюють загальну тенденцію суспільства до руйнування особистості.

Третій і останній розділ роману «Про остаточні речі» цілковито присвячений розмовам жіночого «Я» роману з Маліною, в яких вона таки з'ясовує свою сутність, але розуміння власного знищення веде її до загибелі. Смерть протагоністки досить незвична: вона зникає у шпарині стіни і замовкає назавжди, бо знаходить у собі сил протистояти раціональному світу. Остаточне зникнення голосу жіночого «Я», що спочатку являлося в апокаліптичних картинах снів, символізує розчарування оповідачки у можливість існування не лише жіночого письма та

жіночої естетики, а, як вважає Воротнікова, і мистецтва загалом, його етичної спрямованості [2, с. 251].

Тематика глибокої руйнації жіночого «Я» роману кореспондує із структурою дисоційованої фрагмент-тарної оповіді, що виявляється у зміні розповідних рівнів. Авторка відкидає будь-які нарративні стратегії, відмовляється від довершеності, в результаті чого постає відкрита структура. Композиційна гра з різними жанрами та інтертекстуальними посиланнями створює своєрідну парадигму дифузії ідентичності оповідача.

Оповідь від першої особи надає роману крайньої суб'єктивності. Ідентифікація «я»-оповідача – «я»-автора – жіночого «Я» роману настільки сильна, що подекуди важко провести чітку лінію між ними. Твір набирає рис quasi-автобіографії. Автобіографія у вузькому сенсі показує оповідача як свідка його внутрішнього розвитку, його пережитого минулого, значення і єдність якого він шукає, показує приватну сферу окремої людини. Сама Бахман називала роман своєю «уявною, духовною, автобіографією», щоразу відкидаючи можливість трактування твору через призму її власного життя, прагнула відокремлювати особисте життя від суспільного й вимагала дотримання певної «дистанції» до власної особи. Проте, позбавивши жіноче «Я» роману «Маліна» імені, письменниця наділила його багатьма своїми рисами: не лише зовнішністю (у «Я» як і у Бахман біляве волосся та карі очі), а й особливостями характеру та світовідчуття. Бахман обирає своєрідний ракурс зображення – Зіґрід Вайгель дає йому визначення «*der schielende Blick*» погляд скоса, погляд інтровертний, спрямований у внутрішній світ персонажа. Протагоністка-оповідачка стає призмою свідомості авторки: її внутрішній світ вивертається назовні, цілковито підпорядковуючи собі зовнішню реальність, та перетворює її. Спочатку реальні персонажі перетворюються на символічні фігури. Маліна та Іван, як і решта дійових осіб роману, складають калейдоскоп особистості «я»-оповідача.

Попри велику кількість автобіографічного матеріалу роман «Маліна» не можна читати лише як твір авто-біографічний, бо завжди існує небезпека непра-вильного тлумачення життя письменниці. Це насправді духовна біографія, в якій Бахман намагається віднайти свій суверенний тип оповіді. Життєвий досвід письменниці, інтертекстуальні посилання на твори класиків та сучасників, літературний та поетологічний діалог із Целяном складають багатозарову мозаїку тексту роману. Використовуючи різні жанри, перегу-куючись із літературним скарбом різних епох, письменниця намагається долати «корумпованість» мови, створюючи нову, спрямовану в майбутнє. Історія, зображена в романі «Маліна» – це історія естетичних пошуків Бахман, її власний шлях як письменниці й жінки у сучасному суспільстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахман І. Маліна : [роман] / Ингеборг Бахман ; [пер. з нім. Цибенко Л.]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – 304 с.
2. Воротникова А. Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970 – 1980-х гг.: диссертация ... доктора филол. наук : 10.01.03 / Анна Эдуардовна Воротникова. – Воронеж, 2008. – 443 с.
3. Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии / Дмитрий Владимирович Затонский. – М. : Худ. литература, 1985. – 444 с.
4. Рікер П. Сам як інший / Поль Рікер ; [пер. з фр.] – 2ге вид. – К. : Дух і літера, 2002. – 458 с.
5. Целан П. Меридиан. Речь на вручение премии Георга Бюхнера [Электронный ресурс] / Пауль Целан // Топос. Литературно-философский журнал. – 2004. – 21 вересня. – Режим доступу до журналу : <http://www.topos.ru/article/2774>.
6. Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews / Ingeborg Bachmann ; [hrsg. Von Christine Koschel und Inge von Wiedenbaum]. – München : PiperVerlag, 1983.– 164 s.
7. Bachmann I. Werke Bd. 4 : [Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang] / Ingeborg Bachman ; [hrsg. von Ch. Koschel und I. von Wiedenbaum.] – München : Piper, 1984. – 608 s.
8. Beckmann H. Der andere dritte Mann / Heinz Beckmann // Rheinischer Merkur von 2.04.1971 // Über Ingeborg Bachmann: rezensionen-porträts-Würdigungen (1952–1992) : rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten / In Zusammenarbeit mit H. Kretschmer hrsg. von Michael Matthias Schardt Paderborn : Igel Verl. Wissenschaft, 1994. – 497, [3] s. – Reihe Literatur- und Medienwissenschaft. – Bd. 21.
9. Beicken P. Ingeborg Bachmann. – Orig.-Ausg. – München : Beck Verlag (= Beck'sche Reihe : Autorenbücher, Bd. 605), 1988. – 228 s.
10. Celan P. Gesammelte Werke in 5 Bd. // Paul Celan. – Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1983.
11. Celan P. Gespräch im Gebirg / Paul Celan ; [mit einem Kommentar von Theo Buck]. – Aachen : Rimbaud, 2002. – 59 s.
12. Erikson E. H. Identität und Lebenszyklus / E. H. Erikson. – 1. Aufl. – Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1973. – 224 s.

13. Gürtler Ch. Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth / Ch. Gürtler. – Stuttgart : Heinz Verlag (Salzburger Beiträge, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 8=134), 1983. – 417 s.
14. Hapkemeyer A. Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben / A. Hapkemeyer. – Wien : Verl. d. Österreich. Akad. d. Wiss., 1990. – 169 s.
15. Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisele Celan-Lestrang / I. Bachmann, P. Celan ; [hrsg. und komment. von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp-Verlag, 2008. – 399 s.
16. Steiger R. Malina : Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann / R. Steiger. – Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1978. – 298 S. – (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 41).
17. Weigel S. Hinterlassenschaft unter Wahrung des Briefgeheimnisses / S. Weigel. – Wien. : Paul Zolnay-Verlag, 1999. – 605 s.

© Мельник Д. М., 2011
редколегії 07.06.2011 р.

Стаття надійшла до