

УДК 821.112.2

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ И. БАХМАН «МАЛИНА»

А.Э. ВОРОТНИКОВА,

доктор филологических наук, профессор кафедры французского языка и иностранных языков для неязыковых профилей, Воронежский государственный педагогический университет, 394043, Россия, г. Воронеж, ул. Ленина, 86, тел. +7 (473) 255 75 66, e-mail: vorotn@rambler.ru

Аннотация

Воротникова А.Э. Особенности повествования в романе И. Бахман «Малина».

Статья посвящена особенностям повествовательной формы в романе И. Бахман «Малина». В работе используются герменевтический, биографический и психологический методы исследования. Особое внимание уделяется способам выражения языковой и – более широкой – идеологической точек зрения автодигетического и недигетического нарратора, а также смене их позиций, обусловленной целостным романным замыслом. В статье затрагивается проблема присутствия внетекстового автора в художественном мире произведения и выявляются способы выражения сознания имплицитного повествователя. Нарративная ситуация в «Малине» трактуется как базовый элемент идейно-эстетической концепции романа, поднимающего сложные и подчас неразрешимые вопросы существования личности, искусства и культуры.

Ключевые слова: автор, герой, нарратор, повествование, жанр, феминный и маскулинный стиль, идеологическая точка зрения, языковая точка зрения.

Summary

Vorotnikova A.E. The Peculiarities of the Narration in the Novel «Malina» by I. Bachmann.

The article is devoted to the analysis of the narrative peculiarities in the novel «Malina» by I. Bachmann. Hermeneutical, biographical and psychological methods of study are employed in this work. Special attention is given to the ways of expression of the point of view in language and the broader ideological point of view of the diegetic and non-diegetic narrator as well as change of their positions determined by the whole conception of the novel. The article touches upon the issue of the non-textual author's presence in the artistic world of the work, also the ways of expression of the implicit narrator's consciousness are revealed. The narrative situation in «Malina» is treated as the basic element of the ideological and aesthetic conception of the novel that brings up complicated and sometimes irresolvable questions of existence of a personality, art and culture.

Key words: author, character, narrator, narration, genre, feminine and masculine style, ideological point of view, point of view in language.

Роману австрийской писательницы Ингеборг Бахман «Малина» (1971) посвящены десятки исследовательских работ, однако он по-прежнему остается одним из наиболее сложных и таинственных произведений XX века. Бахмановское творение примечательно не только глубиной поставленных проблем и неоднозначностью их видения, но и своеобразностью жанровой формы. В «Малине» сопрягаются важнейшие тенденции развития романа в Новейшее время, такие как: идейная многослойность и стилевая гетерогенность, открытость навстречу разным литературным родам и жанрам, а также иным видам искусства, нарративная усложненность.

В данной статье мы попытаемся приблизиться к разгадке тайны произведения Бахман через анализ его повествовательных особенностей, что в свою очередь требует обращения к триаде автор – нарратор – герой. В качестве теоретико-методологической основы в предлагаемой работе используется концепция В. Шмида, автора книги «Нарратология» – одного из наиболее полных и обстоятельных трудов в данной области, а также привлекаются герменевтический, биографический и психологический методы исследования.

С первых страниц романа обращает на себя внимание необычное смешение драматического, эпического и лирического начал. Подобно театральной пьесе, «Малина» открывается перечнем действующих лиц и их характеристиками-досье. Манера представления героев нарочито сухая, деловая, резко контрастирующая с дальнейшим страстным рассказом протагонистки Я, безымянной женщины. Последнее неслучайно, поскольку в основе романной коллизии лежит противоборство рационального и эмоционально-чувственного начал в жизни и творчестве главной героини.

Точное указание дат, адресов, рода занятий и тому подобных официальных сведений прерывается ироническими оценками-комментариями недиегетического (не участвующего в событиях повествуемого мира) повествователя, чей образ остается неиндивидуализированным. Отбор фактов – акцентирование одних и опущение других – позволяет нарратору проложить определенную «смысловую линию» [9, с. 163]. Лакунарное представление социальной и профессиональной жизни Я указывает на ее нерелевантный для дальнейшего повествования характер: главная героиня по своему складу – интроверт, социальной активности она пред-

почитает бытие в «герцогстве Сердца» [1, с. 187]. О профессии Я сообщается только то, что она дважды перечеркнута и подписана сверху, а три зачеркнутых адреса свидетельствуют о склонности протагонистки к перемене мест, ее неустроенности и неприкаянности. Социальные атрибуты, «вписывающие» индивида в контекст общественной жизни, отменяются в характеристике Я как заведомо излишние, не проясняющие, но напротив, вуалирующие истинное содержание жизни героини. Иронические коннотации в ее представлении есть также определенная дань феминистской критике, направленной против природного, чувственного образа женщины, выключенной из деловой сферы жизни, где традиционно господствовали мужчины. Загадочный создатель некоего апокрифа Малина, напротив, описывается как тихий карьерист. Возлюбленный Я – Иван, в отличие от нее, «имеет постоянную работу» [1, с. 14]. Его образ дан безоценочно, а его существование предстает как голый факт, ни о чем не говорящий вне контекста отношений героя с Я. В дальнейшем повествовании эта характеристика находит свое подтверждение: образ Ивана уподобляется обезличенной пустоте, которую влюбленная женщина склонна наделять всевозможными достоинствами. В характеристиках обоих мужских персонажей присутствует недосказанность: их профессиональная деятельность подается как нечто секретное, не подлежащее разглашению, – что сообщает таинственность обоим образам.

Тайна лежит и в основе всего дальнейшего повествования, посвященного попыткам героини воскресить некое «Воспоминание» [1, с. 32], а завершающегося ее убийством. Последнее внешне сближает «Малину» с детективной историей. Однако романное расследование перенесено из реальной действительности в пространство внутреннего мира Я, переживающей глубинный раскол. Одна ипостась ее личности ассоциируется с эмоционально-чувственной женской натурой, не представляющей себя вне любви к Ивану. Вторая часть личности Я ведет холодное рассудочное существование, связанное с образом трезво мыслящего аналитика Малины. Неиндивидуализированный образ Ивана, сближающийся с обобщенным образом возлюбленного как такового, воспринимается не столько как реальное лицо, сколько как плод воображения влюбленной женщины.

Таким образом, повествование сконцентрировано, по сути, не на трех, а на одном главном персонаже. Образы Малины и Ивана получают право на художественное бытование опосредованно – через образ безымянной женщины. То же можно сказать и о большинстве второстепенных действующих лиц: адресатах в корреспонденции главной героине (господине Целом, господине президенте, Лили, которая представляет, вероятно, более ранний образ протагонистки), Матери, сестре Элеоноре, садисте Отце и его любовницы Мелани из кошмарных снов, принцессе Кагранской из сочиненной Я сказки и т.п. Все они являются проекциями сознания, а чаще подсознательных и бессознательных проявлений внутренней жизни главной героини, образами-символами, образами-идеями, принимающими антропоморфный вид лишь в ее воображении. Фигуры интервьюера господина Мюльбауэра или гадалки Зенты Новак также выполняют вспомогательную функцию – служат самораскрытию центрального романного образа.

Мир уподобляется в произведении театральным подмосткам, на которых героиня – творческая натура, страдающая от внутреннего раздвоения, – играет различные роли. При этом неоднократно подчеркивается намеренность в использовании театрального антуража. Шекспировский афоризм воспринимается углубленной в себя протагонисткой из перспективы внутренней жизни: весь роман пронизан солипсической идеей о том, что основные события разворачиваются на «сцене ... мыслей» [1, с. 307].

В терминологии В. Шмида Я – это автодигетический нарратор [9, с. 90], презентующий себя в тексте одновременно в качестве повествующей и повествуемой субстанции. Образ Я – художественная структура, слагающаяся из мыслей и чувств героини, – носит в произведении ярко выраженную лирическую направленность. Роман «Малина» в целом обнаруживает близость лирике (не случайно Ингеборг Бахман начинала как поэт). В классификации, предложенной отечественным литературоведом Н.Т. Рымарем, «Малина» получил бы статус лирического романа, для которого характерны погруженность в мир души и равнодушие к преходящей действительности, особая тональность монологического повествования, индивидуализированная окраска мало значимых с точки зрения здравого смысла предметов и явлений внешнего мира [5, с. 68–75].

Автодиегетический повествователь говорит вплоть до последних страниц произведения женским голосом не только в смысле гендерной принадлежности Я, но и с точки зрения используемого им стиля, который в феминистском литературоведении принято называть феминным. Для него характерны такие признаки, как текучесть, бессюжетность, изменчивость, нелинейность, множественность зачинов и отсутствие завершенности. Феминное письмо живет не только и не столько смыслом, сколько ритмом и интонацией, что сближает его с музыкой [6, с. 799–821; 4, с. 127–135]. «Телесное письмо», о котором говорят феминистские философы [7, с. 32–35.], воплощается в романе в метафорическом образе деторождения: «...я размножаюсь словами» [1, с. 114].

Все эти черты легко обнаружить и в «Малине». В романе, напоминающем музыкальное произведение и по ритмическому рисунку некоторых эпизодов (например, в визионерском рассказе о новом дне), и по использованию музыкальных аллюзий, нот и терминов, реализуется принцип интермедиальности [8, с. 267–271]. Реплики Я в ее диалогах с Малиной в последней главе снабжены пометами из музыкального обихода: *accelerando*, *forte*, *piano*, *legato* и т. д. Ярко образная страстная речь героини обнаруживает близость музыкальному произведению. Феминный стиль речи, служащий вербализации наррации, служит в то же время выражению идеологической точки зрения автодиегетического повествователя: рационально выверенной концепции мужского бытия противостоит эмоционально-чувственное женское восприятие жизни.

Помимо отбора языкового материала «смысловая позиция нарратора, его идеологическая точка зрения осуществляется также в приемах композиции, т. е. в линеаризации и перестановке» [9, с. 177]. Заявленное в начале романа драматическое единство времени («сегодня») и места («Вена») обнаруживает иллюзорный характер. «Сегодня» совершенно чуждо его общепринятому объективированному пониманию: оно является метафорическим обозначением внутреннего состояния страдающей главной героини. Я проживает «сегодня» как высший и последний миг своего бытия, подобно самоубийцам, выключенным из обыденного хода времени. Более того, «сегодня» размыкается навстречу другим эпохам: в пространстве поэтического воображения протагонистки стира-

ются временные границы – и ей ничего не стоит перенестись на двадцать столетий назад. Место «Вена» существует в двух ипостасях: как вполне определенный географический топос (роман пестрит упоминаниями реальных мест австрийской столицы) и как метафорическое пространство души. Унгаргассенляндия, названная по улице, где Я была счастлива с Иваном, – выдуманная страна, в которой героиня пытается спастись от чуждой ей внешней действительности.

Содержание рассказа Я сложно вместить в то, что принято называть фабулой: разрозненные события из прошлого и настоящего героини не складываются в линейную историю, зачастую вызывая сомнения в том, что они вообще имели место в ее индивидуальной жизни. Воспоминания об умирающей лошади, выстрелах в деревне, самой страшной ночи, когда героиню хотели выбросить из окна, первой пощечине от представителя мужского пола – незнакомого мальчишки – все это подается как более или менее достоверные события, действительно имевшие место в судьбе Я. Однако беспорядочно вкрапленные в повествование, они так и остаются до самого конца не проясненными. Механизм подавления, утаивания мучительных воспоминаний определяет сложности самопознания героини. Ее всеобъемлющее воображение, способность к эмпатии рождает смутные образы событий, никогда не происходивших в реальности. Так, Я предполагает, что «когда-то побывала в тюрьме» [1, с. 185]. Фашистские пытки в главе о снах – образ, тем более выходящий за пределы индивидуальной экзистенции героини, вневременной, принадлежащий общечеловеческой истории. С маниакальной навязчивостью мысль Я возвращается на протяжении всего повествования к пугающим образам насилия, убийства и смерти. Исподволь возникая уже в первой главе, посвященной счастливой поре любви Я к Ивану, эти образы воспринимаются как тревожные симптомы назревающего внутреннего разлада героини с самой собой и как мрачные знамена трагического финала.

Нарраторское сознание, принадлежащее повествуемому и повествующему Я, способно преодолевать пространственные и временные границы, бесконечно расширяться и вбирать в себя чужие сознания, которые становятся в результате неотъемлемыми состав-

ляющими целостного образа внутреннего мира протагонистки. Взаимопереходы между реальным и воображаемым практически неуловимы в бахмановском произведении. Преломленные сквозь призму поэтического сознания, внешние события лишаются самостоятельного объективного характера и начинают сосуществовать на равных с вымышленными эпизодами, разыгрывающимися в театре души главной героини. Отрывочные события из настоящего и далекого прошлого, из собственной жизни Я и из общечеловеческой истории зачастую возникают в романе вне всякой хронологической и причинно-следственной связанности, сливаясь в континуум духовной экзистенции личности. Говоря словами самой Бахман, роман «Малина» – это «духовное приключение» [11, с. 108] или «духовная воображаемая автобиография» [11, S. 73].

Попытки прочитать «Малину» как автобиографический роман предпринимались неоднократно [13, с. 535]. На близость образа Я ее создательнице указывают многие общие черты, как чисто внешние (белокурые волосы, карие глаза, женственность), так и духовно-психологические (ранимость, граничащая с душевной болезнью; увлечение литературным творчеством). Сходство обнаруживают и биографические данные писательницы и ее романной героини. Последняя родом из того же города, что и Бахман. Она, как и писательница, стала свидетельницей установления в Клагенфурте фашистской диктатуры [11, с. 111]. Отголоски недавнего военного прошлого настойчиво врываются в воспоминания героини, ее сны. Ощущение незаконченности войны наполняет собой мирочувствование Я в целом. Страх перед насилием и жестокостью не оставляет ее и в мирной жизни. По-бахмановски звучат и инвективы Я против «универсальной проституции» [1, с. 295] – основы торгашеских отношений в современном обществе потребления [11, с. 99]. Сходство обнаруживают и интеллектуальные пристрастия Я и писательницы: обе учились в Венском университете, обе увлекаются философией, обеих отличает широкая эрудиция – текст романа полнится реминисценциями, прецедентными текстами, аллюзиями из различных областей культурного наследия.

Для Бахман как внетекстового автора рассматриваемое произведение явилось в некоторой степени экспериментальной площадкой, используя которую она попыталась осмыслить и тем са-

мым преодолеть ситуацию разрыва со швейцарским писателем Максом Фришем, а также более раннее сложное и мучительное расставание с австрийским поэтом Паулем Целаном. Любовь к последнему нашла свое художественно преломленное воплощение в отношениях Я и Ивана. Долгое время находившаяся под запретом обнародования и не так давно опубликованная переписка Бахман и Целана многое проясняет в истории творческого замысла «Малины».

Вопреки популярным в западном литературоведении теориям «смерти автора» сложно не заметить сходство размышлений биографического автора и его романной героини. Следующие отрывки из писем Бахман к Целану и пассажей из «Малины» демонстрируют идейно-стилистическую близость: «Иногда мне кажется, что начнется война; во всех новостях и высказываниях сквозят зло и сумасшествие, как никогда прежде» [2, с. 95] – «Война идет всегда. Здесь всегда насилие. Здесь всегда борьба. Это вечная война» [1, с. 255]; «Я не знаю, как изгнать зло из мира, не знаю также, нужно ли его просто терпеть. Но ты ведь существуешь, ты здесь, и ты оказываешь какое-то воздействие, а твои стихи действуют сами по себе и защищают тебя – вот в чем ответ и противовес такому миру» [2, с. 104] – «...Иван повел борьбу против всего этого, против такого упорного сопротивления, против неотступной беды, ночей, точно настроенных на бессонницу, беспрерывной нервозности, упрямого отречения от всего...» [1, с. 41]. Слова писательницы: «...либо я вас обоих (Макса Фриша и Пауля Целана. – А. В.) сохраню, либо обоих потеряю» [2, с. 137], – явно соотносены с основной романной коллизией. Финальный образ стены – места гибели безымянной Я – также имеет свой эпистолярный прообраз: «Стена стала совсем черной, но она посветлеет, если ты приедешь» [2, с. 56].

Некоторые исследователи, приверженцы биографического метода, склонны считать, что личность героини в «Малине» существует не самостоятельно, но как призма сознания автора, индивидуальный душевный опыт которого приобретает характер общности. Так, Э. Зуммерфилд выдвигает в своей диссертации понятие «освобожденной фигуры» [12], независимой от сознания ее создателя проекции.

Даже если и признать тот неоспоримый факт, что в жизни реального автора всегда сокрыт личностно детерминированный импульс для создания художественного произведения, не следует все-таки злоупотреблять биографическим методом исследования, возможности которого вовсе не безграничны. Поэтическое творение Бахман – лишь далекий отзвук действительно происходящего в ее судьбе. Биографические события, если и входят в романное пространство «Малины», то только в преображенном виде – как многозначные метафоры, символы, притчи.

Об опасности отождествления внетекстового автора и героини предупреждала сама Бахман [11, с. 73]. Определение жанровой специфики бахмановского произведения, как «воображаемой духовной автобиографии» следует признать наиболее точной, поскольку оно воплощает идею особого творческого подхода женщины к жизни: автобиография здесь не пишется, а воображаемая реальность и искусство не мыслятся в отрыве друг от друга. Как справедливо замечает Д.В. Затонский, «у Бахман образ действительности – всегда претворенный образ, не только пропущенный через авторское сознание (так ведь бывает у каждого художника), но и напоенный ее специфическим восприятием бытия, до краев наполненный ее изменчивым „личностным избытком“» [3, с. 348].

Проблему противоборства разума и чувства, которая волнует писательницу не только в «Малине», но и на протяжении всего ее творчества, также следует интерпретировать не только как индивидуально-авторскую, бахмановскую, но и как вечную, заставляющую мучиться не одну творчески и интеллектуально одаренную личность. В романе вопрос о главенстве одного из основополагающих начал человеческого бытия решается в образной форме. Противостояние Я и Малины находит свое воплощение в смене повествовательной ситуации. Примечательно, что переход нарративной функции от Я к Малине подается не как результат, но как сложный процесс, разворачивающийся на глазах читателя.

На протяжении большей части романа Я выступает в роли повествующей по отношению к Малине субстанции, то есть они находятся в отношениях нарратора и актора. В первой главе «Счастлива с Иваном» чувство любви, переживаемое Я и заполняющее все ее существо, не оставляет места принципу рации, поэтому

Малине не дано голоса – он представлен главным образом с точки зрения протагонистки. Отсюда и монологизм этой части романа: Я еще не подвержена влиянию радио. Во второй главе «Третий мужчина», где Малина-психоаналитик помогает Я справиться с ее навязчивым страхом перед Отцом – носителем вселенского зла, повествование претерпевает заметные изменения: значительно возрастает роль диалога двух персонажей, лишённого авторской речи, построенного по образцу сценической коммуникации. Введение драматургического компонента позволяет автору передать постепенное функциональное сближение Я и Малины, которое должно привести к усилению позиций последнего и окончательному вытеснению эмоционально-чувственной ипостаси личности. Это значит, что Я из повествующей субстанции должна стать повествуемой.

Во второй главе Я еще не осознает опасности, исходящей для нее от Малины: он воспринимается ею как спаситель. Однако в третьей главе «Жизнь после смерти» Малина постепенно обнаруживает свое истинное лицо – спокойного и хладнокровного убийцы любви и творчества. По-прежнему присутствующий в жизни Я Иван постепенно вытесняется фигурой Малины. На уровне повествования это изменение находит выражение в превалировании диалогических сцен с участием Малины. Драматизм агонии любви передан в романе посредством введения в беседы-споры героев музыкальных итальянских терминов, служащих важными индигиями – ремарками имплицитного нарратора, который, внешне изолируясь, присутствует в тексте как сознание более высокого уровня, чем Я и Малина, своего рода третейский судья. Примечательно, что только женская речь, воплощающая феминный принцип самовыражения, музыкально маркирована в диалогах Я и Малины. Наличие имплицитного нарратора как высшей идейной инстанции необходимо в ситуации нарративного слома, когда Я утрачивает свой авторитет как повествующее лицо, а Малина еще не окончательно завладевает ее местом. Отчаянные письма героини к господину Рихтеру, чье говорящее имя переводится как судья, остаются без ответа: духовное наследие Я, рожденное творческим горением, отождествляемым в романе с любовным пламенем, уничтожается Малиной. Повествовательная перспектива резко меняется.

Происходит распад единой на протяжении всего романа автодигетической субстанции на повествующее Я и повествуемое «оно»: «...а в стене что-то есть, оно больше не может кричать и все-таки кричит: “Иван!”» [1, с. 361]. А уже в следующих строках звучит холодный и безэмоциональный мужской голос, использующий совершенно иную, по сравнению с насыщенно образной, метафорически-поэтической речью Я-женщины, стилистику выхолощенного в своей деловой точности маскулинного языка.

Однако уничтожение одного из антагонистических начал чревато исчезновением и другого. Дальнейший рассказ от лица мужчины оказывается также невозможным. «Ясная история» Малины утрачивает всякий смысл вне «темной истории» [1, с. 27] Я. Вплоть до последней сцены романа его идейным стержнем были драматически заостренные отношения Я и Малины и на повествовательной плоскости соответственно – скрытое противоборство двух голосов, мужского и женского, и коррелирующих с ними двух стилей письма, феминного и маскулинного. Творческое самовыражение осуществимо в «Малине» только в состоянии контрапункта. Диалектика взаимозависимости противоположностей обуславливает ситуацию повествовательного коллапса в финале романа. Его последняя фраза: «Это было убийство» [1, с. 362] – принадлежит не Я и не Малине, а некто третьему – неиндивидуализированному нарратору, своего рода обезличенной комментирующей инстанции. Его заключительная ремарка, подводящая итог драматическому действию и включающая лишь три слова, звучит как приговор и падает, подобно карающему мечу невидимого бесстрастного судьи, от которого не может укрыться преступление.

Кому вынесен этот приговор? Искать однозначный ответ на этот вопрос – заведомо обреченное предприятие. Обвинить и оправдать можно было бы каждого из возможных «подозреваемых»: Малину, Ивана и даже саму Я, наконец, общество как «величайшую арену убийств» [1, с. 297], – поскольку текст романа полнится взаимоисключающими толкованиями произошедшего. Загадка трагического финала – это семантический центр, к которому стягиваются все творческие линии романа. Роман о поисках себя пишущим «я», о возможностях и границах словесного самовыражения, о будущем искусства вообще, пол-

нится пораженческими настроениями. Позиция автора как носителя целостной концепции произведения нашла свое выражение в принципиальной неразрешимости заявленных проблем. Трагический финал – знак капитуляции перед лицом «неразрешимостей», к осознанию которых пришла современная культура. Э. Боа справедливо называет Бахман глашатаем «тотального культурного пессимизма» [10, с. 135]. «Малина» может быть прочитан как визионерский роман, который включает в себе предупреждение об этической тупиковости искусства, отказывающегося от вечных нравственных и эстетических ценностей, умаляющего важность принципа иерархии, не приемлющего диалектику единства и борьбы противоположностей (в том числе, разума и чувства). Сегодня, наблюдая за судьбой постмодернистского творчества, постепенно исчерпывающего свой потенциал, можно сказать, что опасения австрийской писательницы были не напрасны. Искусство слова нежизнеспособно без творческого горения, без авторского личностного «вписывания себя» в создаваемый художественный мир. «Малина» – это пророческое произведение о судьбе романа и словесного искусства в целом в современной культуре.

Таким образом, нарративная ситуация в «Малине» является базовым элементом его идейно-эстетической концепции. Именно через анализ триады автор – нарратор – герой можно приблизиться к постижению романного замысла, разомкнутого в широкое онтологическое пространство. Последнее обуславливает принципиальную незаконченность исследовательского поиска скрытых в «Малине» смыслов, приоткрывающихся только с течением времени в контексте перспектив дальнейших изменений в системе духовно-нравственных и культурных ценностей.

Список использованных источников

1. Бахман И. Малина / Пер. с нем. и предисл. С. Шлапоберской. М.: Аграф, 1998. 368 с.
2. Время сердца: кн. писем / Целан, Бахман. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 416 с.
3. Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии. М.: Худож. лит., 1985. 535 с.

4. Иригарэ Л. Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования. Ч. 2: Хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 127–135.

5. Рымарь Н.Т. Современный западный роман: Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1978. 128 с.

6. Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. 2: Хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 799–821.

7. Сиксу Э. La sexe ou la tete? (Женщина – тело – текст) // Художественный журнал. – 1995. – № 6. – С. 32–35.

8. Съемщикова Е.О. Диалоги в «Малине» – единство текста и музыки // Молодой ученый. – 2012. – №3. – С. 267–271.

9. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

10. Boa E. Schwierigkeiten mit der ersten Person: Ingeborg Bachmanns *Malina* und Monika Marons *Flugasche*, *Die Überläuferin* und *Stille Zeile Sechs* // Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre / hrsg. von Robert Pichl und Alexander Stillmark. Wien: Hora-Verl., 1994. S. 125–146.

11. Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews / Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München; Zürich: R. Piper & Co. Verl., 1983. 168 S.

12. Summerfield E. Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman «Malina». Bonn: Bouvier, 1976. 122 S.

13. Weigel S. Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolany Verl., 1999. 605 S.