

Российская академия наук  
Институт научной информации  
по общественным наукам

# **ЧЕЛОВЕК: ОБРАЗ И СУЩНОСТЬ. ГУМАНИТАРНЫЕ АСПЕКТЫ**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с 1990 года  
Выходит 4 раза в год

**№ 3 (43)  
2020**

Тема номера: Homo scribens:  
Образ и саморефлексия автора  
в европейской словесности

## Учредитель:

Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Центр гуманитарных научно-информационных исследований  
ИНИОН РАН

## Редакция

*Главный редактор:* Л.В. Скворцов – д-р филос. наук

*Заместители главного редактора:* Л.Р. Комалова – д-р филол. наук, Г.В. Хлебников – канд. филос. наук

*Редакционная коллегия:* В.З. Демьянков – д-р филол. наук (Россия, Москва); Х.В. Дзуцев – д-р социол. наук (Россия, Владикавказ); Ю.А. Кимелев – д-р филос. наук (Россия, Москва); И.В. Кондаков – д-р филос. наук (Россия, Москва); Т.Н. Красавченко – д-р филол. наук (Россия, Москва); В.Е. Лепский – д-р психолог. наук (Россия, Москва); С.И. Масалова – д-р филос. наук (Россия, Ростов-на-Дону); А.Е. Махов – д-р филол. наук (Россия, Москва); Л.И. Мозговой – д-р филос. наук (Украина, Славянск); А.В. Нагорная – д-р филол. наук (Россия, Москва); Н.Т. Пыхсарьян – д-р филол. наук (Россия, Москва); Р.К. Потапова – д-р филол. наук (Россия, Москва); В.В. Потапов – д-р филол. наук (Россия, Москва); Э.Б. Яковлева – д-р филол. наук (Россия, Москва); А.М. Гагинский – канд. филос. наук (Россия, Москва); Р.С. Гранин – канд. филос. наук (Россия, Москва); В.Н. Желязкова – д-р филологии (Болгария, София); И.В. Кангро – д-р филологии (Латвия, Рига); М.Ю. Коноваленко – канд. психолог. наук (Россия, Москва); О.В. Кулешова – канд. филол. наук (Россия, Москва); О.А. Матвейчев – канд. филос. наук (Россия, Москва); Е.М. Миронеско-Белова – д-р филологии (Испания, Гранада); П.-Л. Талавера-Ибарра – д-р филологии (США, Остин); Чж. Цзыли – канд. пед. наук (Китай, Шанхай); Е.А. Цурганова – канд. филол. наук (Россия, Москва)

*Ответственный редактор номера:* Е.В. Лозинская

*Ответственный секретарь:* С.С. Сергеев

Журнал «Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77–72547

ISSN 1728-9319

DOI: 10.31249/chel/2020.03.00

© «Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты», журнал, 2020

© ФГБУН «Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук», 2020

Russian Academy of Sciences  
Institute of Scientific Information  
for Social Sciences

# **HUMAN BEING: IMAGE AND ESSENCE. HUMANITARIAN ASPECTS**

SCHOLARLY JOURNAL

Published since 1990  
4 issues per year

**№ 3 (43)  
2020**

Theme of the issue:  
Homo scribens:  
Author's image and self-reflection  
in the European literature

Founder:  
Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian  
Academy of Sciences, Centre of Humanitarian Scientific  
and Informational Researches

### Editorials

*Editor-in-chief:* Lev Skvortsov – DSc in Philosophy

*Deputy editors-in-chief:* Liliya Komalova – Doctor of Science in Philology;  
Georgiy Khlebnikov – PhD in Philosophy

*Editorial board:* Valery Demyankov – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Hassan Dzutsev – Doctor of Science in Sociology (Russia, Vladikavkaz); Yuriy Kimelev – Doctor of Science in Philosophy (Russia, Moscow); Igor Kondakov – Doctor of Science in Philosophy (Russia, Moscow); Tatiana Krasavchenko – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Vladimir Lepsky – Doctor of Science in Psychology (Russia, Moscow); Svetlana Masalova – Doctor of Science in Philosophy (Russia, Rostov-on-Don); Aleksandr Makhov – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Leonid Mozgovoy – Doctor of Science in Philosophy (Ukraine, Slavyansk); Alexandra Nagornaya – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Nataliya Pakhsariyan – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Rodmonga Potapova – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Vsevolod Potapov – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Emma Jakovleva – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Alexej Guginsky – PhD in Philosophy (Russia, Moscow); Roman Granin – PhD in Philosophy (Russia, Moscow); Veselka Zhelyazkova – PhD in Philology (Bulgaria, Sofia); Ilze Kangro – PhD in Philology (Latvia, Riga); Marina Konovalenko – PhD in Psychology (Russia, Moscow); Olga Kuleshova – PhD in Philology (Russia, Moscow); Oleg Matveichev – PhD in Philosophy (Russia, Moscow); Elena Mironesko-Bielova – PhD in Philology (Spain, Granada); Pablo-Leonardo Talavera Ibarra – PhD in Philosophy (USA, Austin); Zhang Zi-Li – PhD in Pedagogical Science (China, Shanghai); Elena Tsurganova – PhD in Philology (Russia, Moscow).

*Issue editor:* Eugenia Lozinskaya

*Executive secretary:* Sergey Sergeev

Journal «Human Being: Image and Essence. Humanitarian Aspects»  
is indexed in the Russian Science Citation Index

Journal is registered by the Federal service for supervision of communications,  
information technology, and mass media, certificat: ПИ № ФС 77–72547

ISSN 1728-9319

DOI: 10.31249/chel/2020.03.00

© «Human Being: Image and Essence. Humanitarian Aspects», journal, 2020

© FSBIS «Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences», 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Поэты в поэтиках .....</b>   | <b>9</b>  |
| <i>Махов А.Е.</i> Проблема подражания образцам в поэтологии французского классицизма.....                                 | 9         |
| <b>Творческий метод как образ мышления .....</b>  | <b>27</b> |
| <i>Котелевская В.В.</i> О повествовательном мышлении Томаса Бернхарда: «Вечное возвращение» и полифоническое письмо ..... | 27        |
| <i>Раренко М.Б.</i> «Поворот винта»: Генри Джеймс как писатель и как критик .....   | 55        |
| <b>Писатель в тексте .....</b>  | <b>68</b> |
| <i>Пахсарьян Н.Т.</i> ИмPLICITный автор и имPLICITный читатель в романе рококо .....                                      | 68        |
| <i>Зусман В.Г., Милова А.И.</i> «Человек пишущий» и «человек творящий» в прозе А.П. Чехова 1880–1888 гг. ....             | 83        |
| <i>Амирян Т.Н.</i> Даниэль Пеннак: от детективов к автофикциональному роману.....   | 98        |

**Писатель и его читатели: Парадоксы коммуникации ..... 119**

*Соколова Е.В.* Осцилляция образа: СМИ и В.Г. Зебальд о  
Писателе (у) П. Хандке..... 119

*Асписова О.С.* «Весь этот Гёте»: Культ и антикульт ..... 144

**Рецензии ..... 170**

*Жулькова К.А.* Автор и герой: Проблема идентификации.  
Рецензия на книгу: Лекманов О., Свердлов М.,  
Симановский И. Венедикт Ерофеев: Посторонний ..... 170

## CONTENTS

|   |            |
|---|------------|
| <b>Poets in the poetical treatises.....</b>   | <b>9</b>   |
| <i>Makhov A.E.</i> The problem of imitating models in the poetology<br>of French classicism.....  | 9          |
| <b>Creative method as way of thinking .....</b>   | <b>27</b>  |
| <i>Kotelevskaya V.V.</i> On Thomas Bernhard's narrative thinking:<br>«Eternal return» and a polyphonic writing.....                       | 27         |
| <i>Rarenko M.B.</i> The Turn of the Screw: Henry James as an author<br>and a critic .....   | 55         |
| <b>The writer within the text.....</b>  | <b>68</b>  |
| <i>Pakhsarian N.T.</i> Implied author and implied reader<br>in rococo novel.....  | 68         |
| <i>Zusman V., Milova A.</i> «Writing person» vs «creative person»<br>in A.P. Chekhov's prose works of 1880–1888.....                      | 83         |
| <i>Amiryan T.N.</i> Daniel Pennac: From detective to autofiction.....   | 98         |
| <b>The writer and his readers: Paradoxes of communication.....</b>  | <b>119</b> |
| <i>Sokolova E.V.</i> Oscillation of the image: Images of<br>“Writer” (by) Peter Handke in mass media and<br>in W.G. Sebald's Essays ..... | 119        |
| <i>Aspisova O.S.</i> All this Goethe: Cult and anticult .....   | 144        |

|                     |            |
|---------------------|------------|
| <b>Reviews.....</b> | <b>170</b> |
|---------------------|------------|

|  |     |
|--|-----|
| <i>Zhulkova K.A.</i> Author and the character: The identification<br>problem (Book review: Lekmanov O., Sverdlov M.,<br>Simanovsky I. Venedikt Erofeev: The Outsider)..... | 170 |
|--|-----|



---

# ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД КАК ОБРАЗ МЫШЛЕНИЯ

УДК 821.112.2

DOI: 10.31249/chel/2020.03.03

**Котелевская В.В.**

## **О ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ МЫШЛЕНИИ ТОМАСА БЕРНХАРДА: «ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ» И ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ПИСЬМО<sup>1</sup>**

*Институт филологии, журналистики и межкультурной  
коммуникации Южного федерального университета,  
Ростов-на-Дону, Россия, vvkotelevskaya@sfsedu.ru*

*Аннотация.* В статье исследуются типологические принципы и генезис повествовательного мышления Томаса Бернхарда (1931–1989). Выявляется парадоксальность его письма, соединяющего в себе, с одной стороны, архетипические структуры, «память жанра», а с другой – уникальную, новаторскую стиливую манеру. Конструктивным принципом Бернхарда является повтор, позволяющий на всех уровнях поэтики воплотить идею «вечного возвращения» (Элиаде), будь то сакральное событие мифа или «навязчивое повторение» (по Фрейду) травмирующих воспоминаний героя, нарратора. Фрагментарный, осколочный образ мира модерна упорядочивается Бернхардом с помощью «полифонического письма» – подражания беспредметному, чисто выразительному, автореферентному «искусству фуги» (Бах), ориентированному на циклическую, а не линейно-историческую концепцию времени. В отличие от литературоведческой интерпретации «полифонического романа» по Бахтину как многоголосия, сосуществования множества точек зрения внимание смещается к музыковедческой трактовке фуги как воплощенной идеи непрерывности времени, замкнутости и бесконечности божественного универсума.

*Ключевые слова:* Томас Бернхард; Иоганн Себастьян Бах; австрийская литература; модернизм; постмодернизм; постструктурализм; метапроза; полифоническое письмо; фуга; «вечное возвращение»; фигура повтора.

Поступила: 08.05.2020

Принята к печати: 20.05.2020

---

<sup>1</sup> © Котелевская В.В., 2020

Kotelevskaya V.V.

**On Thomas Bernhard's narrative thinking:  
«eternal return» and a polyphonic writing**

*Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Southern  
Federal University, Rostov-on-Don, Russia; vvkotelevskaya@sfsedu.ru*

*Abstract.* The article explores the typological principles and genesis of narrative thinking of Thomas Bernhard (1931–1989). It reveals the paradoxical nature of his writing, which combines, on the one hand, archetypal structures, implied 'genre memory', and on the other hand, a unique, innovative style. Bernhard's constructive principle is repetition, which allows the embodiment of the idea of «eternal return» (Eliade) throughout the poetical structure, whether it is a sacred event of a myth or an «obsessive repetition» (Freud) of the traumatic memories of the protagonist or the narrator. The fragmented world is under constant reorganizing with the help of Bernhard's polyphonic writing, which finds itself mostly in the imitation of the non-figurative, purely expressive, self-referential «art of fugue» (Bach), oriented to the cyclic, rather than linear-historical concept of time. In contrast to the literary interpretation of the «polyphonic novel» (Bakhtin) with its coexistence of multiple points of view, our attention is shifted to the musicological interpretation of the fugue's polyphony as the embodied idea of the continuity of time, the closeness and infinity of the divine universe.

*Keywords:* Thomas Bernhard; Johann Sebastian Bach; Austrian literature; modernism; postmodernism; poststructuralism; metafiction; polyphonic writing; fugue; eternal return; figure of repetition.

Received: 08.05.2020

Accepted: 20.05.2020

Томас Бернхард (1931–1989) принадлежит к тем писателям, у которых процесс письма – будь то профессиональное занятие литератора, музыковеда, *независимого исследователя*<sup>1</sup> или ведение личных заметок<sup>2</sup> – становится главным предметом художественного изображения и рефлексии. Испытания на пути рождения, развертывания, стилистического оформления текста, романтическая

---

<sup>1</sup> К этой категории можно отнести его чудаковатых ученых, одержимых неким проектом, принципиально занимающихся исследованиями за пределами каких-либо институций (таковы Вальтер М. в «Амрасе», Конрад в «Известковом заводе», Ройтхамер в «Корректуре»).

<sup>2</sup> Такие заметки ведут, например: Штраух и студент-практикант в «Стуже», К.М. и Вальтер М. в «Амрасе», Ройтхамер в «Корректуре», Вертхаймер в «Пропавшем». Стилизация личного воспоминания о дружбе с двоюродным племянником Людвиг Витгенштейна Паулем представлена в «Племяннике Витгенштейна».

«топика невыразимости» [Schmitz-Emans, 1995, S. 449] образуют самостоятельную, если не основную, сюжетную линию в большинстве его крупных прозаических произведений. «Письмо» как тема и сюжет наделено здесь отнюдь не постструктуралистскими значениями: оно не отчуждено от пишущего субъекта, не анонимно, не предстает в форме какого-либо принадлежащего всем и никому дискурса, не представляет собой *всего лишь* плод принципиально незавершимой читательской рецепции («чтение-письмо»). Напротив, ему присущи все признаки романтического мифа о письме как о процессе, неотторжимом от автора-творца: можно сказать, что случай (Fall) бернхардовского героя и есть случай порождения им некоего текста. Исследование поэтики Бернхарда, пограничных фигур (середины XX в. и послевоенных европейских десятилетий), творчество которых не укладывается в «ортодоксальную» картину того или иного направления, показывает тем не менее, что не стоит преувеличивать степень разрыва между, по сути, неоромантической эстетикой модернизма и редактирующей ее (но не всегда перечеркивающей) эстетикой постмодернизма.

Там, где встает вопрос о метаязыках и метафикции, обе эстетики решают близкие задачи, хотя на разных эпистемологических основаниях. Если в первой сохраняется память о мистическом «трансцендентальном означаемом» (Ж. Деррида) и мысль балансирует между отчаянием и надеждой на обретение «истины» в форме «универсальной поэзии» (Ф. Шлегель), на которую претендует модернистский роман, то вторая развивается в эпистемологически подвешенном состоянии, на территории, уже расчищенной от всякого пространственного представления об «истине», которую можно было бы «там, вовне» отыскать [Рорти, 1996, с. 28]. Однако память культуры крепче, чем забвение, поэтому постмодернистское искусство, хотя и внедряется в современность (медиа, политику, шоу), продолжает работать в том проблемном – и интертекстуальном – поле, которое освоено модернистским экспериментом.

В данной статье нам предстоит выявить типологические и диахронические (генетические) принципы *бегства в музыку* – своеобразного подражания нарратора Бернхарда беспредметному, чисто выразительному, автореферентному «искусству фуги» (Бах). В барочной полифонии осуществился синтез теологической концепции времени как вечно повторяющегося, чудесного круга

смерти / воскресения, грехопадения / спасения<sup>1</sup> и времени музыкального (линейного). Жанровые константы полифонии – не столько постулируемое литературоведами «разноречие» и «многоголосие» (М.М. Бахтин), сколько «верность моноидее» [Холопов, 2003, с. 4–31], выраженная в неуклонном проведении темы, утверждение непрерывности и нерасчленимости божественного универсума, победа божественного постоянства над профанным случаем. Эта концепция времени противостоит буржуазной, естественнонаучной идее времени-«стрелы», в котором доминирует принцип обновления, устремленности в будущее, а архетипическое / сакральное оттесняется единичным / индивидуальным [Berger, 2007]. Именно поэтому на формальном уровне у Бернхарда наблюдается коллизия между когерентностью и контингентностью, фрагментарностью и связностью-целостностью текста, рождающегося в творческом сознании, травмированном «ужасом истории» [Элиаде, 2000, с. 110] и ищущем спасения от «историзма» в «вечном возвращении» мифа (М. Элиаде), «памяти жанра» (М.М. Бахтин), иными словами, как ни парадоксально, – в «порядке дискурса» (М. Фуко). Такими твердыми формами для Бернхарда становятся *кантата*, *пассион*, *фуга* и *инвенция*, в которых с большей или меньшей отчетливостью отобразились принципы «полифонического письма».

Хотя исследований о музыкальном трансфере на материале прозы Бернхарда уже немало [Bloemsaat-Voerknecht, 2006; Diedrichs, 1998; Diller, 2011; Kuhn, 1996; Kotelevskaya, 2019], назрела необходимость в обобщающем историко-типологическом взгляде на феномен связи его поэзии и прозы с литургической музыкой барокко. Задача эта требует куда более основательной работы, чем предполагает жанр статьи, поэтому ниже будет представлен краткий концептуальный очерк, позволяющий сформулировать ключевые вопросы письма Бернхарда.

Если в тех современных Бернхарду романах, где будто иллюстрируются тезисы Р. Барта, Ю. Кристевой, М. Фуко, И. Хассана, письмо (в качестве предмета изображения) чаще всего действительно скрывает или полностью игнорирует проблему «отца», ро-

---

<sup>1</sup> О христианских истоках фуги подробно см.: [Гардинер, 2019; Berger, 2007].

дителя текста<sup>1</sup>, являя собой пеструю текстуру, карнавал жанрового разноречия (как у Кальвино, Дж. Барта, Эко, Елинек) или поток сознания без субъекта (как у Соллерса, Беккета, Роб-Грийе), которого можно было бы идентифицировать, по Бахтину – «завершить»<sup>2</sup>, то у Бернхарда приключения письма немислимы без их агента. И эти приключения наделены признаками «аффекта» и «катарсиса», от которых избавлялась постмодернистская эстетика [Джеймисон, 2019; Nassan, 1992]. *Кто говорит*, здесь важно<sup>3</sup>, но не за пределами текста<sup>4</sup>, в вульгарно-биографическом смысле<sup>5</sup>, который настойчиво отменяли и модернисты, и постмодернисты (восставая против условного «сент-бёва»), а в чисто эстетическом понимании – внутри романного мира.

Письмо в художественном мире Бернхарда обладает экзистенциальными атрибутами: оно аутентично, срослось с драмой жизни героя, удача или провал в качестве пишущего равнозначна

---

<sup>1</sup> Барт так описывает модель автора-отца: «Автор *вынашивает* книгу, т.е. предсуществует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он так же предшествует своему произведению, как отец сыну» [Барт, 1994, с. 387].

<sup>2</sup> Термин из работы М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» [Бахтин, 1979, с. 7–180].

<sup>3</sup> В программном интервью «Что такое автор?» М. Фуко отталкивается от провокационного высказывания Беккета: «Какая разница, кто говорит»; с мысли о «голосе» как *источнике* развертывающегося повествовательного дискурса начинается эссе «Смерть автора» Р. Барт, разбирая фрагмент из новеллы Бальзака «Сарразин».

<sup>4</sup> О том, что герменевтическая модель, предполагающая вовлечение в кругозор интерпретатора как культурно-исторической среды, так и биографической фактуры, отнюдь не отменена, а всего лишь скорректирована постструктуралистской эпохой, вряд ли стоит говорить (о восстановлении в правах творческого субъекта письма, реконцептуализации «скрипторики»: «от письма к пишущему» см.: [Эпштейн, 2008]).

<sup>5</sup> В случае с Бернхардом отождествление писателя с его персонажами встречается повсеместно (повод подал сам автор, выпустив одну за другой «повести» о своей жизни и не разграничив ясно автобиографическое «я» и книжного героя; кроме того, текстуальные и идеологические совпадения его официальных выступлений с тирадами собственных героев действительно есть, тем не менее эстетический универсум и публичная жизнь привносят совершенно разные искажающие эффекты). Так, в издательстве «Suhrkamp» в 2016 г. вышла книга, собравшая в алфавитном порядке – по названиям городов – язвительные «географические» спичи героев Бернхарда («Städtebeschimpfungen»): названия произведений не уточняются, что, по сути, выводит эти высказывания из художественного контекста, некорректно наделяя их статусом эго-документа.

для протагониста жизненной катастрофе (ср. перипетии письма в романах «Амрас», «Известковый завод», «Корректурa», «Бетон», «Изнитожение: Распад»). Как во всяком модернистском проекте, у Бернхарда сохраняется и понятие «реальности» (еще не подмеченное бодрийеровской «гиперреальностью»), и осознание границы между реальностью внутренней и внешней (последняя всегда — чужая, враждебная), и категория «глубины», предполагающая эстетику «выражения» этой глубины, вынесения ее на стилистическую «поверхность» текста, и *трагическое* чувство «кризиса языка», отнюдь не тождественное постмодернистскому кризису великих нарративов: герои классических постмодернистских романов не вешаются<sup>1</sup> и не сходят с ума<sup>2</sup> от мысли, что *язык лжет*, ведь в их универсуме уже нет ни истины, ни лжи, а язык служит средством бесконечного множества «переописаний» мира (прагматический тезис о «случайности языка» Р. Рорти [Рорти, 1996, с. 22–45]).

Но с постструктуралистским / постмодернистским проектом письма Бернхарда сближает, как минимум, два момента — первый очевиден, второй, скорее, нет. Речь идет о 1) саморефлексии письма, метатекстуальности и метафигциональности, 2) «порядке дискурса». Остановимся на каждом подробно.

М. Бланшо в «Опыте Малларме» разбирает антонимическую пару метафор французского поэта, призванных разграничить, пусть и весьма схематично, два типа речи: «parole brute» и «parole essentielle» [Blanchot, 1955, p. 31–35]. Первая, «сырая, необработанная, непосредственная» речь, призвана представить и показать вещи, рассказать о них, разъяснить их. «Сырое слово» «является общеупотребительным, пригодным, посредством него мы обретаемся в мире, мы вбрасываемся в жизнь мира, туда, где оглашают себя цели и навязывает себя забота об их завершении» [Бланшо, 2002, с. 32], оно, становясь прозрачным и безмолвным под «бременем вещей», завершает себя в «шумной лихорадке дел» [там же]. Второй тип речи («сущностное слово») избавляет язык от «бремени вещей», «истории» и «историй», кристаллизуясь в «чистый» язык мысли, сосредоточиваясь на самом бытии языка.

---

<sup>1</sup> Как Ройтхамер, герой «Корректур», или Вертхаймер, герой «Пропащего».

<sup>2</sup> Как Каррер, герой романа-эссе «Ходить».

Таким образом, размышляя о Малларме («опыт» которого оказался парадигматичным для модернистов), Бланшо улавливает общую для всех (мета) языковых игр XX столетия тоску по «слову как таковому» (А. Кручёных). Ж. Женетт, предложивший в 1970-х годах виртуозные интерпретации главных текстов французского модернизма (Пруст) и постмодернизма (Роб-Грийе), усмотрел подобие «сущностного слова» в маргинальном творчестве Поля Валери, создавшего свою литературную репутацию на зыбкой почве *отказа от литературы*. В статье «Литература как таковая» Женетт акцентирует внимание на свойственной Валери вере в самодостаточность слова как инструмента мысли и в искусство как собственную цель («Единственная реальность в искусстве – это искусство» [Женетт, 1998, с. 245]). Обратим внимание на то, что Валери – одна из знаковых фигур в литературном пантеоне Бернхарда. Он упоминает «Господина Теста» в программном эссе «Три дня» (1970), где рассказывает о себе как «типичном разрушителе историй» [Bernhard, 1989, S. 83]<sup>1</sup>. В литературной стратегии Валери прочитывается модель парадоксального писательского поведения protagonists Бернхарда, уничтожающих плоды своего письма и тем не менее не прекращающих попытки создать некий абсолютный текст: «...большая часть творчества Валери осуществляется как бы в постоянное нарушение очень серьезного и бесповоротного решения *больше не писать* <...> его литературная судьба явилась довольно редким опытом, богатство которого состояло именно в его видимой бесплодности, – он жил в литературе как в чужой стране, в письме он был словно изгнанником или путешественником и смотрел на него одновременно внутренним и отстраненным взглядом» [ibid.].

---

<sup>1</sup> В литературе о Бернхарде и среди его собственных высказываний не встречаются упоминания «Тетрадей» П. Валери («Cahiers»), вероятно, по той простой причине, что те были изданы на немецком в 6 томах только в 1987–1993 гг., а французского Бернхард не знал. Однако он мог быть знаком с переведенными выдержками из них и мог знать о самом факте ведения Валери на протяжении жизни этих заметок (всего было исписано 300 школьных тетрадей) – настоящего романтического «альманаха», охватывающего «фрагменты» о политике, быте, философии сознания, языка и искусства. Важно, что ряд идей Валери из этих «Тетрадей» на проверку оказываются близкими поэтологическим идеям Бернхарда, а эстетика *фрагмента* – наиболее значимым для него аспектом романтического наследия (этот вопрос сам по себе требует отдельного исследования).

Симптоматично, что для модернистов вопрос романной формы приравнивался к вопросу самой формы существования языка, а роман мыслился как пространство утопического – литературного и жизнестроительного – эксперимента. Именно такими предстают романы, содержащие моменты интеллектуально-философской и, более узко, метафикциональной рефлексии<sup>1</sup> – «Фальшивомонетки» А. Жида (1925), «Человек без свойств» Р. Музиля (1942), «Игра в бисер» Г. Гессе (1943), «Бетон» (1982), «Пропавший» (1983), «Изнитожение: Распад» (1986) Бернхарда, «Игра в классики» Х. Кортасара (1963) (последний, на наш взгляд, – своего рода синтез модернистских поисков «чистого романа» и постструктуралистской рефлексии). Маятник поисков колеблется между стремлением схватить в слове всю пестроту и полноту жизни (подогнав к языковым знакам мерцательные, переменчивые впечатления от вещей, явлений) и тоской по абстрактной, словно бы математически выверенной речевой конструкции, «абсолютной прозе» [ibid., S. 87], романному «искусству фуги» (А. Жид).

В первом случае разыскивается утопия «жизни врасплох» (Д. Вертов), ее слепка-фрагмента, «куска жизни» (А. Жид), на чем сосредоточен писатель Эдуард, герой «Фальшивомонетчиков», чем одержим ведущий записи Мальте Лауриде Бригге у Рильке или героини В. Вулф. Вследствие этого жеста семиозиса может рождаться как эстетизированная мозаика фрагментов, так и, напротив, *поток* (прустианского, музильевского, янновского) повествования, «река без берегов»<sup>2</sup>, ибо «завершить» описание реальности невозможно, как и дописать роман<sup>3</sup>. Ср. в «Трех днях» Бернхарда: «Нельзя допускать существования Целого [Ganzes], нужно рубить

---

<sup>1</sup> Мы приводим лишь те, которые видятся нам важными в контексте метафикционального эксперимента Бернхарда.

<sup>2</sup> «Fluß ohne Ufer» – название масштабной, не завершенной романной трилогии Х.Х. Янна (1894–1959).

<sup>3</sup> Герои модернистских романов действительно не могут дописать свою книгу, т.е. писание не увенчивается «текстом», во всяком случае, плоды его всегда представлены отрывочно, а рефлексия над процессом письма составляет основное содержание рамочного сюжета (ср. «Фальшивомонетки» Жида, «Труды и дни Свистенова» Вагинова, «Известковый завод» Бернхарда; писатель Морелли в кортасаровской «Игре в классики» – один из таких модернистских персонажей, пишущих всю жизнь один текст и складывающийся в «альманах», как бы воплощая романтическую идею Ф. Шлегеля о книге, вмещающей все книги).



его в щепки [zerhauen]. Удавшееся, красивое больше всего вызывает подозрения. Нужно также и путь прерывать, по возможности, на самом неожиданном месте... И дописывать в книге до конца *так называемую* [ein sogenanntes] главу – тоже несусветная ложь. Как и ложь – вообще дописывать до конца книгу» [ibid., S. 87–88].

Убежденность в невозможности отобразить в книге «сводную точку зрения» (Витгенштейн [Хинтиikka, 2015, с. 103]), создать текст «обо Всем целокупно возможном»<sup>1</sup> сближает модернистских романистов и философов и, как видится, восходит – типологически, а в некоторых случаях и генетически – к общему источнику: романтической эстетике фрагмента. Мысль Бернхарда – читателя Новалиса, Шлегеля, Шопенгауэра, Витгенштейна – переключается, сознательно или непреднамеренно, с идеей последнего о невозможности создать «карту» освоенной мышлением территории [Хинтиikka, 2015, с. 103]. Так, «Философские исследования» Витгенштейн предваряет метаязыковым комментарием<sup>2</sup>, в котором обосновывает фрагментарную форму «заметок, коротких абзацев». Связать их в «непрерывную последовательность», «целостность» он не сумел ввиду особенностей метода (как только он «пытался принудить... мысли идти в *одном* направлении вопреки их естественной склонности, они вскоре оскудевали»). Исследование «принуждает нас странствовать по обширному полю мысли, пересекая его вдоль и поперек в самых различных направлениях». «Философские заметки, – заключает он, – в этой книге – это как бы множество пейзажных набросков, созданных в ходе этих долгих и запутанных странствий» [Языки как образ..., 2003, с. 221]. Известно, что поздний Витгенштейн сопротивлялся систематизации своих исследований, всякий раз отсрочивая мысль о публикации «книги»: издание «Философских исследований», как и материалов лекций («Желтая», «Коричневая», «Голубая» книги) состоялось посмертно, и рукопись, притом что философ работал над ней долгие годы, так и не была окончательно подготовлена к публикации. Идея принципиальной открытости философского целого звучит, в

<sup>1</sup> Это неосуществившаяся мечта Вальтера М. из романа «Амрас»: симптоматично, что создаваемые им заметки близки по стилю фрагментам Новалиса, Шлегеля, Витгенштейна, Валери (см. подробно: [Котелевская, 2018, с. 230–267]).

<sup>2</sup> Метаязыковой характер носит и его предисловие к «Трактату». Собственно, анализ языка – главный итог «лингвистического поворота» в философии XX века.

частности, в его лекциях из «Желтой книги». Он ссылается на Шопенгауэра, артикулируя романтический тезис: «Мнение Шопенгауэра о том, что философия есть организм и что книга по философии с начала и до конца есть своего рода противоречие, содержит долю истины» [Хинтиikka, 2015, с. 103]<sup>1</sup>.

Таким образом, модернистский (мета) роман, посвященный поискам аутентичного языка описания мира, разрабатывает важную для постструктуралистского понятия письма метаязыковую функцию, и здесь можно констатировать определенную преемственность между модернистской и постмодернистской поэтикой и поэтологией. Отметим тем не менее существенную разницу, на которую обратила внимание П. Во. Если в первой метапроза сосредоточена на феномене сознания и творческого сознания в особенности, отношениях языка и воображения, то во втором она уходит от солипсизма, разоблачая ненадежность сознания как «инструмента эстетизации», демонстрируя сконструированность «слов и вещей», тотальную «фреймизацию» культуры (цит. по: [Котелевская, 2018, с. 111]). У героев Бернхарда неудача в письме обретает поистине мученический ореол, переживание этой неудачи делает их невротиками, а порой и доводит до самоубийства. В противоположность протагонистам сам автор твердой рукой дописывает и издает текст, «завершает» своего героя, балансируя между его неудачей (письмом) и своим успехом (текстом). Э. Елинек, одна из наследниц эстетики Бернхарда, приносит своеобразный оммаж писателю, вплетая в свое эссе «Молчание» («Das Schweigen», 2000) мотив из романа «Бетон», в котором герой в течение десяти лет никак не напишет книгу о Мендельсоне: Елинек пишет эссе о невозможности написать эссе о Шумане<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Известно и другое высказывание Витгенштейна на эту тему, еще более красноречивое и еще более тесно смыкающееся с моделью письма бернхардовских героев (принципиально фрагментарное письмо в форме заметок практикуют и эстетически, мировоззренчески обосновывают герои романов «Амрас», «Стужа», «Корректур», «Пропавший»): «Я показываю своим ученикам фрагменты огромного ландшафта, в котором они вряд ли способны ориентироваться» («Культура и ценность»; цит. по: [Монк, 2019, с. 505]).

<sup>2</sup> Ср.: «Schumann sollte in meiner Schrift, die da kommen sollte, sozusagen das Kommendste überhaupt werden. Doch dann kam er nicht. Auch nicht als ein Teil von mir. Das schon gar nicht. Er kam einfach nicht. Da war nichts zu machen. Vielleicht hatte ich mich in der Ankunftszeit geirrt» [Jelinek, 2000].

Итак, вопросы языка, речи, порождения текста, устройства сознания пишущего занимают в произведениях Бернхарда место, традиционно отведенное в «буржуазном романе» *реальности*. Собственно *литературность*, языковые и жанрово-стилевые конвенции, – когда вещи предстают «так называемыми» (sogenannt) вещами – выходит здесь на первый план. Бернхард по-своему решает проблему преобразования художественного языка в мета-язык, а текста – в метатекст<sup>1</sup>. Это решение он находит в ослаблении исторической модели линейного времени (времени-стрелы), требующей от романа, с одной стороны, фабульного развития (приращения «нового» на каждом его витке, т.е. «событийности»), а также напряжения интриги – увязанных в причинно-следственную цепь перипетий и узнаваний), с другой стороны, всей полноты «преисподней быта» (М.М. Бахтин), изобретения «бесконечно подробного мира» [Венедиктова, 2018, с. 229], т.е. экстенсивной описательности, развертывающей в читательском воображении сцену действия. Такая *репрезентативная* модель повествования оттесняется в поэтике Бернхарда циклическим временем мифа, в котором главное (будь то личное событие-травма как субститут мифического архисобытия или собственно мифическое событие, мотив, проецируемый на образ протагониста – страсти Христа, «телемахида», спуск в преисподнюю, «хождение» в дальние страны и т.п.) уже свершилось и теперь будет повторяться вновь и вновь, все более и более профанируясь<sup>2</sup>. Персонажам остается лишь

---

<sup>1</sup> Оговоримся: было бы упрощением связывать подобный автореференциальный поворот только с постмодернизмом – скорее, это свойство всех произведений, написанных как метапроза, а в более узком смысле – как метароман (см. обзор типологий жанра и концептуализацию метаромана исключительно как романа с сюжетом писания романа: [Зусева-Озкан, 2012]).

<sup>2</sup> Мир опыта заметнее детализирован в наиболее личной прозе Бернхарда – автофикциональной пенталогии, в романах «Рубка леса: Возбуждение» и «Изничтожение: Распад», а также в некоторых ранних рассказах. Можно упомянуть также нетипичный для Бернхарда случай – сценарий «Итальянец» (1971), по которому Ферри Радакс снял фильм в 1972 г. По жанру этот текст тяготеет к кинороману – здесь обнаруживается удивительное сходство с микрологическим изображением мира, овеществленным и механизированным, характерным для французской «школы взгляда» (ср.: «В прошлом году в Мариенбаде» А. Роб-Грийе). Эта аналогия требует отдельного исследования, поскольку позволяет понять также минималистичную поэтику пьес Бернхарда, схожую со стилем Беккета, известного «мастера сжатия» [Елинек, 2010, с. 68–71].

наблюдать за серией повторов, фиксировать их, сокрушаться и бесконечно размышлять о механизмах таких повторений, будучи заключенными в «тюрьму» своего сознания<sup>1</sup>.

Возврат в миф становится приемом собирания мира, однако ничто уже не может воскресить наивный синкретизм до-исторического мировоззрения – неомифологический проект окрашен тотальной иронией. Именно так представлена христианская метафорика в поэзии Бернхарда, ориентированной на неомифологическую поэтику высокого модернизма Тракля, Рильке, Элиота, Паунда. Т.С. Элиот в эссе ««Улисс», порядок и миф» (1923) отметил парадоксальное сочетание фрагментарности и поистине схоластического порядка в «Улиссе» Джойса, признавая за «мифом» «способ контролировать, упорядочить, придать форму и значение той безбрежной панораме тщеты и анархии, которую представляет собою современная история» (цит. по: [Эко, 2003, с. 242]). Анализируя «Улисса», К.-Г. Юнг указывает, в свою очередь, на то, что повествование в романе напоминает поначалу монолог шизофреника, однако затем усматривает в этом эффекте лишь аналогию, а «шизофренический» эффект связывает с «кубистической» операцией, с помощью которой автор «растворяет образ реальности в бесконечно сложной картине, основной тон которой – меланхолия абстрактной предметности» [там же, с. 167].

Действительно, кризис «объясняющей»<sup>2</sup> модели повествования XIX в. (связанной с позитивистской ориентацией на методы естественных наук) вызывает к жизни архаические модели миропонимания и наррации. Здесь уместно вспомнить идеи О.М. Фрейденберг, противопоставлявшей архаический тип повествования, основанный на временном развертывании «базовых метафор» (жертвоприношения, мира, битвы, смерти, рождения и т.п.), и художественное сознание Нового времени, связанное с сюжетосложением по принципу кау-

---

<sup>1</sup> Материализацию метафоры тюрьмы сознания (оказывающейся одновременно и «тюрьмой языка») можно найти, например, в башне («Амрас»), домеконусе или мансарде («Корректурa»), в отреставрированном старом заводе («Известковый завод»). Образы изолированного пространства подробно анализируются в работах: [Котелевская, 2016; Котелевская, 2019 б; Nienhaus, 2010].

<sup>2</sup> Мы используем этот атрибут по аналогии с термином Л.Я. Гинзбург «объясняющий психологизм», которым она обозначила тип рационального, «обусловливающего» художественного психологизма, развивавшегося в европейском романе с конца XVIII в. и достигшего вершины в прозе Л. Толстого [Гинзбург, 1999].

зальных связей событий. «Сюжет в понимании Фрейденберг имеет не событийную, а чисто семантическую природу: событий как таковых не происходит, потому что все представляет собой развертку одних и тех же метафор, а поступок, акциональный мотив не отделен от совершающего его персонажа, представляет собой его “действенную форму”» [Юрченко, 2019, с. 15]. Эти наблюдения чрезвычайно важны для понимания свойственного Бернхарду «архаического» понимания сюжета: в его романах предельно редуцировано «фабульное» сцепление, а герои кочуют из романа в роман, как маски одного и того же (модернистского) божества – терзаемого муками творчества Автора, «гения», наделенного неизменными атрибутами (одиночество и социальная отчужденность, неустроенность личной жизни, женоненавистничество, мизантропия, одержимость своим проектом, признание за искусством или философией высшей формы познания, и т.п.). В рамках такой повествовательной модели **повтор** становится не просто одной из значимых стилистических фигур, а конструктивным принципом композиции, способом восприятия / изображения мира, в котором ничего «нового» свершиться уже не может.

Дурная бесконечность повтора «того же самого» явственно представлена, например, в тексте-фуге «Ходить» («Gehen», 1971), где три, а затем два персонажа (после «окончательного сумасшествия» одного из них, Каррера) ходят туда-сюда по венской Нойкlostербургерштрассе, кружа мыслью вокруг нескольких тем, не в силах выбраться из этого круга, осознавая в буквальном и переносном смысле «безвыходность» (Ausweglosigkeit) и этого нескончаемого хождения, и собственного существования.

Идея повторения становится навязчивой, гротесковомарионеточной в пьесе «Праздник в честь Бориса» («Ein Fest für Boris», 1970), где тринадцать гостей кружат по сцене в креслах-каталках, а госпожа Доброта (Die Gute), устроительница дня рождения, обряженная в костюм «королевы», («королевы без ног», как Борис и его друзья) бесконечно повторяет жест – снимает-надевает перчатки разного цвета<sup>1</sup>. Обездвиженность становится метафорой невозможности действовать (ср.: «Nichtstun», «Bewegungslosigkeit»; «ich bin handlungsunfähig ich bin handlungsunfähig»), менять мир во-

---

<sup>1</sup> Подобно тому как герои Беккета вытаскивают из кармана и кладут обратно морковку, банан, надевают-снимают ботинки, шляпу, и т.п. Обездвиженность, телесные недуги – так же один из общих мотивов Беккета и Бернхарда.

круг себя и меняться, метафорой смерти при жизни. Примечательны реплики героини:

Alles ist jeden Tag tagtäglich  
eine Wiederholung von Wiederholungen.  
[Bernhard, 1988, S. 12]

Ich bin überzeugt dass die **Bewegungslosigkeit**  
diese Todes**krankheit**  
in der Natur  
jede **Krankheit** ist eine **Krankheit**  
der **Bewegungslosigkeit**  
Sie **bewegen** sich nicht  
**Sie sehen**  
**Sie** denken nach  
**Sie sehen** dass ich **tot** umfalle  
**Sie sehen** mich **tot** in meinem Sessel **tot**  
Es ist *immer das gleiche* Sie **sehen** mich **tot**  
**tot**  
Sie warten darauf  
dass ich **tot** bin  
Eine **Tote**  
**Sie sehen** es *immer...* (выделено нами. – В. К.)  
[ibid., S. 27]

Повторение затрагивает как сюжет (изо дня в день – «повторение повторений»), так и художественную речь, где «всегда» повторяется «то же самое»: варьируясь лексически и грамматически, обрастая морфемами, меняя места в предложении, вводятся порциями одни и те же языковые единицы. Так, в приведенном отрывке сначала обыгрывается корень 'beweg-', затем лексема 'Krankheit', вступающая в бернхардовский (тут уже повтор на уровне авторского гипертекста) композит 'Todeskrankheit', «болезнь» обрамляется повторами лексического мотива «неподвижности» («...eine Krankheit / der Bewegungslosigkeit / Sie bewegen sich nicht...»). Следом вводится новый блок повторов. Героине важно подчеркнуть, что слушающая ее нескончаемые тирады служанка, в отличие от нее, крепко стоит на обеих ногах (ее неподвижность – лишь поза, жест покорности госпоже, учтивости, воз-

можно, мнимой) и может свободно двигаться туда-сюда (ср. далее о ней: «Sie denken Ich werde hinaufgehen / oder hinuntergehen / hinausgehen / weggehen / weil ich Beine habe denken Sie / S i e<sup>1</sup> haben Beine» [Bernhard, 1988, S. 28]). Поэтому она повторяет: «Вы видите... Вы... Вы...», отчетливо противопоставляя здоровье наблюдающей ее прислуги собственному «смертельному недугу». Так, через протипоставление «я» и «Вы», реализуется характерный для стилистики Бернхарда схематизм, абстрагирование – тяготение к нанизыванию антонимических пар, синтаксическому параллелизму.

В конце фрагмента появляется, как *aria da capo* в фуге или барочной арии, исходный мотив смерти ('Todeskrankheit' – 'tot', 'eine Tote'). Метатекстуальным элементом, воплощающим рефлексию говорящей о предмете речи, является словосочетание «immer das gleiche» (Бернхарду, бесспорно, был известен первоисточник выражения, пустивший затем в культуре столь глубокие корни).

Невозможность двигаться вперед – во времени, изменяя свое бытие, пространстве, изменяя мир вокруг, – реализуется у Бернхарда в образах героев, или неспособных передвигаться из-за недуга (как в пьесе выше, как в романе «Известковый завод»<sup>2</sup>), или пребывающих в статичном состоянии наблюдателя, очевидца, вспоминающего: мысль их движется, а тело сохраняет почти полную неподвижность. На таком контрасте внешней и внутренней реальности построены, например: роман «Пропавший» («Der Untergeher», 1983), в котором герой-рассказчик на протяжении сотен страниц всего лишь переступает порог отеля, затем – гостиничного номера (повествование ретроспективно, нарратор размышляет о двух уже мертвых друзьях и о себе самом); роман «Рубка леса: Возбуждение» («Holzfällen: Eine Erregung», 1984), где рассказчик, оказавшись на артистической вечеринке, не покидает своего кресла в ходе всего повествования, ведя наблюдение за гостями и производя ревизию всей своей жизни; «Старые мастера» («Alte Meister», 1986) – роман, в котором повествователь, музыкальный критик, размышляющий о смерти возлюбленной и обо всем, что наполняло его жизнь – искусстве, философии, соперничестве,

---

<sup>1</sup> Разрядка автора.

<sup>2</sup> Жена протагониста Конрада прикована к инвалидному креслу.

мучительном перфекционизме и пр. – неподвижно созерцает картину в зале венского Музея истории искусств, а за ним наблюдает зритель. Статуарность, театрализация позы как нельзя лучше воплощают идею работающего вхолостую профанного времени, а интенсивная мысль направлена при этом исключительно в прошлое, будь то пастораль *утраченного рая* или травмирующие события.

Обращение к **реконструкции** как модели обратимого временного движения наблюдается уже в ранних опытах Бернхарда – его лирике. Мы сталкиваемся здесь «с характерным для модернизма амбивалентным отношением к прошлому: пережитое или только реконструируемое героем <...> преследует его, как наваждение – неотъемлемый кошмар или переживание счастья – и является неотъемлемой частью настоящего, загромаждая путь вперед, как “руина”, блокируя всякую возможность изменения, освоения нового. Оно наделяется семантикой буквальной и метафорической тяжести (например “груза”, “горба”, “тягот” и т.п.) и чаще всего связывается с виной, стыдом, больной совестью <...> “Прошлое” (Vergangenheit, Vergängnis) – то, что хочется и забыть, и постичь до конца, услышать-увидеть-осознать-обонять, проговорить, прояснить (буквально: рассеять тьму – “Finsternis”, черноту) [Котелевская, 2019 а, с. 51]. «Лирика Бернхарда производит впечатление непрерывного усилия припоминания, с помощью которого поэт отчаянно пытается заполнить пустоты в полуразрушенном Творении, загромаженном осколками, щебнем, прахом, обрывками (газет, одежды, рекламных вывесок и реплик из радио) [там же, с. 52]. Память, сознание лирического героя (а позже – нарратора) безостановочно перелистывает и переписывает, «корректирует» прошлое, сиюсь «обозреть и упорядочить» его<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Sichten und ordnen» (‘просмотреть, обозреть’ и ‘упорядочить’, ‘привести в порядок’): перед героем-рассказчиком романа «Корректур» («Korrektur», 1975) стоит задача привести в порядок тысячи заметок, текстовых отрывков, завещанных ему покончившим с собой другом – автором рукописей об архитектуре («доме-конусе», построенном по собственному проекту в лесу для сестры), о собственной жизни и родных местах («Об Альтензаме и обо всем, что с ним связано»). Эта задача наведения порядка в прошлом (собственном или связанном с близким человеком), по сути, является устойчивым сюжетным мотивом в прозе Бернхарда.



И здесь следует коснуться второго момента, который несколько неожиданным образом связывает прозу Бернхарда с постструктуралистским концептом письма.

Как известно, одним из принципов этого концепта является социокультурная обусловленность: характерно, что, разделившись в своем программном интервью «Что такое автор?» со «скриптором»<sup>1</sup>, М. Фуко переходит от понятия «письмо» к «дискурсу», где автор – всего лишь тот, кто упорядочивает, придает форму тому, что им, в общем-то, не создано, а принадлежит коллективному субъекту языка. Вопросы об уникальности голоса, в сущности, модернистские – «кто говорил на самом деле, действительно ли он и никто другой? с какой мерой аутентичности и самобытности...» – предлагается заменить вопросами социолингвистическими: «каковы способы существования этого дискурса? откуда он был произнесен? каким образом он может обращаться? кто может выполнить эти различные функции субъекта?» [Фуко, 1996, с. 41]. Однако они не бесполезны для литературоведа, поскольку всего лишь переключают внимание с одного уровня (индивидуально-творческое в произведении и стиле) на другой – роль всеобщего, типологического в литературе. Первое не только не противоречит второму, но выступает в тесном симбиозе с ним.

Бесспорно, главенствующую роль «порядок дискурса» (М. Фуко), в терминах литературоведения – жанровый канон и стилевой регистр – играл в так называемую риторическую эпоху. Однако эпоха большого модерна (Нового времени) и эстетика модернизма в частности ставят вопрос об уникальности голоса, стиля (ср. призыв «make it new» Э. Паунда)<sup>2</sup>. Пруст в эссе «Против Сент-Бёва» (1909) отчетливо формулирует этот принцип: «Но ведь в искусстве нет (по крайней мере, в научном смысле слова) пионеров, предшественников. Все сосредоточено в индивиде, каждый индивид заново, сам по себе, предпринимает художнические или литературные попытки; а произведения его предшественников, в

---

<sup>1</sup> Ср. некоторые ключевые идеи: «отнять у субъекта <...> роль некоего изначального основания и проанализировать его как переменную и сложную функцию дискурсов» [Фуко, 1996, с. 40].

<sup>2</sup> Ср. наблюдения М. Бланшо о незавершенности, открытости модернистского произведения («Опыт начала»), о риске автора, взявшегося писать в условиях полной неизвестности, что есть сама поэзия («Рильке и потребность в смерти») [Бланшо, 2002].

отличие от науки, не являются благоприобретенной истиной, которой пользуется каждый идущий следом. Гениальному писателю сегодня предстоит пройти весь путь самому. Он продвинулся не дальше, чем Гомер» [Пруст, 1999, с. 35].

Но если постструктурализм и обращается в первую очередь к типологическому элементу всякого текста, то именно по причине инфляции как индивидуальности (бессильной перед массовыми катаклизмами XX в.), так и новаторских утопий, составлявших сущность модернистского искусства. Неизбежным следствием этой инфляции становится профанация идей оригинальности, авторской интенции, авторского стиля («голоса»). Литература в итоге обращается – обогатившись иронией, знанием о кризисе великих нарративов – к канонам, жанровым и стилевым, как к безбрежной сокровищнице «языковых игр», к дискурсивному «многоголосию», в котором источник голоса становится неважным (*«Какая разница, кто говорит»*).

В творчестве Бернхарда можно усмотреть этот эпохальный разлом: сохранение модернистского рудимента (поиск собственного голоса, уникальной повествовательной манеры) и, при этом, неоконсервативный поворот – обращение к жанрам риторической эпохи, архетипизация сюжетов и образов, глубинным источником которых оказывается литургическая музыка барокко.

Мы убеждены, что повествовательное мышление Бернхарда-романиста является более поздней, *рациональной* стадией его лирического мышления «базовыми метафорами» (О.М. Фрейденберг) – метафорами сотворения мира демиургом, изгнания из сада-рая, грехопадения, пира-жертвоприношения, битвы с дьяволом за душу, сиротства в Гефсиманском саду, поисков отца («телемахида»)<sup>1</sup>, мученической смерти и воскресения, скитаний блудного сына и возвращения под отеческую сень и т.п. Анализ поэзии Бернхарда (1957–1962) показывает, что лирические сюжеты здесь повторяют и варьируют несколько введенных уже в первом сборнике архесобытий и мотивов, лирический герой мало изменяется. «Вечному возвращению» тех же самых тем и образов соответствует стилизация архаических форм – псалма, молитвы, притчи, а повтор на стилистическом уровне подражает приемам библейской поэзии. Именно эта традиционалистская окраска поэзии Бернхарда пре-

---

<sup>1</sup> См. подробно: [Котелевская, 2019].

пятствовала признанию его как поэта: на фоне неоавангарда 1950–1960-х годов его лирика смотрелась устаревшей.

Интермедийным источником такого поэтического мышления выступает, по всей вероятности, «полифоническое письмо», классическим воплощением которого признаны хоровые и инструментальные сочинения Баха. Как известно, Бернхард сам исполнял вокальные партии из кантат Баха, штудировал (читал с листа), когда был болен, партитуры; в его коллекции пластинок сохранились многочисленные произведения Баха (включая «Хорошо темперированный клавир», «Гольдберг-вариации», «Двухголосные инвенции» в исполнении Глена Гульда, отдельные кантаты и др. [Kuhn, 1999, S. 12–15]). Сборник стихотворных текстов кантат Баха испещрен его пометками [Bernhard Handbuch, 2018, S. 25], а избранные тексты, отредактированные и скомпонованные определенным образом, Бернхард планировал издать в виде сборника под названием «Задущенный агнец»<sup>1</sup> (рукопись была отправлена в залцбургское издательство «Отто Мюллер», но затем, в конце 1961 г., поскольку редакция не отреагировала, была отозвана Бернхардом). Знаменитые полифонические циклы «Искусство фуги» и «Гольдберг-вариации» выдвинуты в смысловой центр романа «Пропавший», одним из героев которого становится легендарный исполнитель Баха пианист Глен Гульд.

Все эти факты подтверждают тесное знакомство Бернхарда с музыкой Баха, оказавшей влияние на него в период становления таланта, свидетельствуют о глубоком проникновении в образы и структуры барочной литургической музыки и поэзии. В полифонии благодаря «верности моноидее» (Ю.Н. Холопов), при всем богатстве мотивно-тематической разработки, тема становится прозрачной, читаемой для слуха, она угадывается за всеми «перипетиями» комбинаций. «Убегая» в другие голоса, перемещаясь в разные регистры (лат. *fuga* – ‘бег’, ‘бежать’, ‘убегать’), она сохраняет самотождественность. Сравним высказывания музыковедов и исполнителей, включая знаменитого Гульда, подчеркивающих

---

<sup>1</sup> Полное название – «Erwürgtes Lamm / Geistliche Gesänge von Dichtern des 16., 17., 18. Jahrhunderts ohne Musik des Johann Sebastian Bach, herausgegeben mit einem Vorwort von Thomas Bernhard». Большим подспорьем в нашем исследовании, конечно, была бы эта рукопись, но она хранится в архиве Бернхарда (сейчас он перенесен для оцифровки в Венский университет) и пока что нам технически недоступна.

«текучий» характер полифонического письма. «Основные требования полифонической структуры – непрерывность (“текучесть”) полифонического изложения и развития. <...> Анализ композиции строения фуги связан со специфическими трудностями, обусловленными свойственной полифонии текучестью изложения, вуалированием моментов членения» [Чугаев, 1975, с. 10; 7]. Н.А. Симакова подчеркивает «яркий тематизм» фуги, в своей теологической основе связанный с «многократным утверждением единой идеи “воскрешения”» [Симакова, 2007, с. 257–258]. Д. Хофштадтер, сопоставляя лабиринтообразные структуры Баха и модернистского графика Эшера, их «странные петли», пишет об «идее бесконечности», «бесконечной последовательности планов», «конфликте между конечным и бесконечным... рождающем ощущение парадокса» [Хофштадтер, 2001, с. 16]. Г. Гульд формулирует: «Идея, которой наиболее очевидно служит fuga, это идея непрекращающегося движения» [Гульд, 2006, с. 235].

К. Бергер пишет об «отмене времени», выходе за пределы профанного времени-стрелы во вращающуюся по кругу вечность [Berger, 2007, p. 16]. Фугу она называет «ретроспективным» жанром, подчеркивая тем самым момент возвращения к уже звучавшему, принцип припоминания, обратимости времени [ibid., p. 98]. Отсюда и использование композиционного хода *aria da capo* (полного повтора фуги или ее части: ср. повторение первой фуги в конце цикла «Гольдберг-вариаций», благодаря чему цикл можно играть снова, и так бесконечно по кругу), прием «бесконечного канона», *canon infinitus* («Музыкальное приношение» Баха). К. Бергер связывает музыкально-барочные формы циклического времени с парадоксальным соединением в символе круга «бесконечности» и «замкнутости» [ibid., p. 100], отзывающихся в лютеранском (впрочем, во всяком христианском) сознании идеей покоящегося в себе божественного Творения. Эта концепция времени явно противостояла нарождающейся модели исторического времени: «Время истории необратимо, будущее всегда отличается от прошлого. Традиционно историческое время воспринималось как пожирающее или разрушающее, несущее и перемены, и смерть. Масштабный сдвиг произошел, когда этот тип времени стал рассматриваться как порождение индивидуального свободного творчества и цениться в качестве источника нового и беспрецедентного» [ibid., p. 173]. Для человека барокко музыкальное

воплощение времени-круга служило своего рода защитой от «ужаса истории», спасительной иллюзией божественного порядка: этот компенсаторный механизм окажется решающим и для модернистов, запустивших проект неомифологизации художественного времени-пространства (Джойс, Элиот, Рильке, Бернхард и др.).

Эффект «вечного возвращения» той же самой темы (или серии тем) угадывается и в романах Бернхарда, где повтор лексических единиц и грамматических, синтаксических структур создает столь узнаваемый жесткий каркас, лишает «прозу» – вследствие ограниченного ряда «референтов» – искомого традиционным читателем семантического богатства (сюжетной и психологической «новизны»). (Указанное стилистическое свойство служит для одних критиков поводом обвинить писателя в монотонности, других – превознести уникальность романного письма.)

Еще одним важным следствием редукции означаемых становится усиление автореференциальности текста: гипертрофированность приема повтора смещает внимание с предмета изображения на саму форму (как в поэтическом тексте), создает эффект метафизики (заметим, что одним из типичных свойств полифонического письма также является автореференциальность) [Kotelevskaya, 2019, S. 115]. Цели нарциссического самоповторения, зеркальности текста служит у Бернхарда также непрерывное цитирование героями друг друга («...сказал тот-то»). В сопоставлении с полифонией оно отображает структуру канонической, «строгой», фуги: в отличие от бахтинской (или постструктуралистской, по Ю. Кристевой) метафорической модели «полифонии», это не многомерный мир «разноречия», а, напротив, замкнутый в себе, герметичный универсум, где один голос лишь зеркально, варьируя, повторяет партию другого, по сути, воплощая театральную страсть Бернхарда к лицедейству, умножению двойников самого себя как непрерывно «того же самого». Этим объясняется и одержимость писателя одним и тем же магистральным сюжетом разрыва героя с семьей и обретения свободы в творчестве (т.е. утверждения самости, самотождественности), отсюда и очевидная закольцованность сюжета его жизни-творчества: в последнем романе («Изнитожение: Распад» / «Auslöschung: Ein Zerfall», 1986) он возвращается к собственному раннему опыту, к роману «Амрас» (даже вводит его в интертекст), где мир еще представал в форме осколков-фрагментов. Но мозаика собрана: роман-завещание на-

писан в полифонической манере жесткого сцепления синтагм с помощью прошивающих текст ключевых тем: его точно уже не «разрубить» (zerhauen). «Sichten und ordnen».

Бернхард проходит путь преодоления фрагментарности (если не картины мира, то манеры письма), по-экспрессионистски экзальтированно отобразившейся в романах «Стужа» (1963) и «Ам-рас» (1964), в поэме «Ave Vergil», наследующей монтажному письму Элиота<sup>1</sup> (здесь звучит мысль «Я упорядочил хаос» / «...ordnete ich die Unordnung»). Этот путь ведет через квази-литургическое письмо поэтических книг («На земле и в аду», «In hora mortis», «Под небесным серпом», либретто двух опер<sup>2</sup>), где глубокий уровень текстов пронизан архетипическим «вечным возвращением», а поверхностный строится на фигуре повтора, к полифоническому письму, с его текучестью и непрерывностью.

Ни на одной из этих стадий Бернхард не разрабатывает собственного *сюжетного* мышления, связывающегося в читательском сознании с повествовательными жанрами. Как в пассионах или кантатах Баха, в его романном мире все *уже* случилось в некоем правремени (времени памяти). Недаром большинство его текстов в первом же предложении-абзаце резюмируют скудную событийную канву. Дальше вступают голоса «евангелистов» и «паствы», призванные буквально *озвучить* современные размышления о свершившихся священных событиях. Нарративная часть редуцируется, вместо нее безмерно разрастается собственно «толкование». Именно так построена весьма схематичная история «мученика» Холленштайнера в романе «Ходить», где «евангелист» Каррер передает весть «апостолам» Элеру и рассказчику, а те ее на

---

<sup>1</sup> Всевозможные аллюзии на «Бесплодную землю» содержатся в тексте, эпиграф, где звучит мотив наведения порядка в своих землях, взят из этой поэмы, а композиция подражает монтажной сборке Элиота.

<sup>2</sup> В текстах авангардных опер конца 1950-х годов «розы пустыни» («die rose der einöde») и «Головы» («Köpfe»), положенных на музыку венским композитором и культуртрегером Г. Ламперсбергом, фигура повтора становится конструктивным приемом, превращая поэтическую речь то ли в молитвенное бормотание, литанию, то ли в абсурдную заумь. Эффект застопорившегося, как бы сломавшегося, марионеточного профанного времени тем самым гиперболизирован и производит дисгармоничное впечатление (серийная музыка Ламперсберга и экспрессивная вокальная манера певцов лишь усиливают его).

протяжении почти сотни страниц истолковывают<sup>1</sup>; историю убийцы и мученическую смерть его жены излагают «свидетели» Фро, Визер и нарратор в романе «Известковый завод»; пародийно-профанную притчу о «священном семействе» доверяет ученику Гамбетти рассказчик, писатель Йозеф Мурау («Изничтожение: Распад»). Романы Бернхарда сконструированы на основе нескольких сжатых до схемы коллизий (кстати, эти же коллизии разрабатываются в его драматургии), и эта ригидность структуры сближает их с неподвижным, свершившимся раз и навсегда мифом, задающим текстам толкований непреложный и анонимный «порядок дискурса».

Даже предпринятое нами обзорное рассмотрение писательской манеры Бернхарда позволяет различить в ней парадоксальное сосуществование консерватизма и новаторства, приверженности архетипическим структурам и уникального стилизового решения. Ф. Шлегель подчеркивал, что роман – это не «жанр», а *individuum*, а Новалис задавался вопросом: «Не должен ли роман охватить все виды стилей в одном [стиле], связанном различными способами благодаря всеобщему духу порядка?» (цит. по: [Benjamin, 1920, S. 96, 90]).

Бернхарду удалось парадоксальным образом воплотить «неделимость» / «индивидуальность» этой формы, соединив в своем стиле неподвижность (вечно повторяющегося события) и непрерывное движение (речи), подражание образцу (фуге) и новаторство «абсолютной прозы».

## Список литературы

- Барт Р. Избранные работы : Семиотика, поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва : Издательская группа «Прогресс» : Универс, 1994. – 616 с.
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1979. – 504 с.
- Бланио М. Пространство литературы : пер. с фр. – Москва : Логос, 2002. – 288 с.
- Венедиктова Т.Д. Литература как опыт, или «буржуазный читатель» как культурный герой. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 350 с.
- Витгенштейн Л. Философские работы / пер. с нем. М.С. Козловой, Ю.А. Асеевой. – Москва : Гнозис, 1994. – Ч. 1. – 612 с.

---

<sup>1</sup> По мотивам его композитором Ф. Керхасом написан «Реквием по Холленштайнеру» (1971).

- Гардинер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде : портрет Иоганна Себастьяна Баха / пер. с англ. Р. Насонова, А. Андрушкевич. – Москва : Rosebud publishing, 2019. – 928 с. : ил.
- Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Москва : Intrada, 1999. – 413 с.
- Гульд Г. Итак, писать ты хочешь фугу? // Гульд Г. Избранное : в 2 кн. – Москва : Классика-XXI, 2006. – Кн. 1 / сост. Т. Пейдж ; пер. с англ. В. Бронгулева, А. Хитрука. – С. 231–236.
- Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина ; под научн. ред. А. Олейникова. – Москва : Изд-во Института Гайдара, 2019. – 808 с.
- Елинек Э. Смысл безразличен. Тело бесцельно. Эссе и речи о литературе, искусстве, театре, моде и о себе / пер. с нем ; сост. и послесл. А. Белобратова. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2010. – 464 с.
- Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. – Москва : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
- Зусева-Озкан О.В. Поэтика метаромана : «Дар» Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жиды в контексте литературной традиции. – Москва : РГГУ, 2012. – 232 с.
- Котелевская В.В. «Внутренний человек» модернизма : языки визуализации у Томаса Бернхарда и Френсиса Бэкона // Практики и интерпретации : журнал филологических, культурных и образовательных исследований. – 2016. – Т. 1, № 1. – С. 15–43.
- Котелевская В.В. Ретроспекция и архетипический сюжет *телемахиды* в поэтике Томаса Бернхарда // Практики и интерпретации : журнал филологических, культурных и образовательных исследований. – 2019 а. – Т. 5, № 1. – С. 43–68.
- Котелевская В.В. Русский анархический текст в романе Томаса Бернхарда «Известковый завод» : стратегии рецепции // Вестник Пермского университета. Серия Российская и зарубежная филология. – 2019 б. – Т. 11, № 1. – С. 98–109.
- Котелевская В.В. Томас Бернхард и модернистский метароман. – Ростов-на-Дону ; Таганрог : Издательство Южного федерального университета, 2018. – 352 с.
- Монк Р. Витгенштейн : Долг гения / пер. с англ. А. Васильевой. – Москва : Дело, 2019. – 624 с.
- Пруст М. Против Сент-Бёва : Статьи и эссе / пер. с фр. Т.В. Чугуновой ; вступ. ст. А.Д. Михайлова. – Москва : ЧеРо, 1999. – 222 с.
- Рорти Р. Случайность, ирония, солидарность / пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. – Москва : Русское феноменологическое общество, 1996. – 282 с.
- Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля. Книга вторая. Фуга : ее логика и поэтика. – Москва : Композитор, 2007. – 800 с.
- Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет : пер. с фр. – Москва : Касталь, 1996. – 448 с.
- Хинтиikka Я. О Витгенштейне. Витгенштейн Л. Из «лекций» и «заметок» / сост. и ред. В.А. Суровцева. – Москва : Канон+ : РООИ «Реабилитация», 2015. – 272 с.
- Холопов Ю.Н. Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко : стили, жанры, традиции исполнения / ред.-сост. Т.Н. Дубравская, А.М. Меркулов. – Москва : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. – С. 4–31.



- Хофштадтер Д.* Гёдель, Эшер, Бах : эта бесконечная гирлянда / пер. с англ. М.А. Эскиной. – Самара : Издательский дом «Бахрах-М», 2001. – 752 с.
- Чугаев А.Г.* Особенности строения клавирных фуг Баха. – Москва : Музыка, 1975. – 255 с.
- Эко У.* Поэтики Джойса / пер. с итал. А. Коваля. – Санкт-Петербург : Symposium, 2003. – 496 с.
- Элиаде М.* Избранные сочинения : Миф о вечном возвращении ; Образы и символы ; Священное и мирское : пер. с фр. – Москва : Ладомир, 2000. – 414 с.
- Эпштейн М.* Скрипторика. Введение в антропологию и персонологию письма // Топос [Электронный ресурс]. – 2008. – URL: <https://www.topos.ru/article/6465> (дата обращения: 20.03.2020).
- Юрченко Т.Г.* О теоретическом наследии О.М. Фрейденберг (1890–1955). Часть 2 : Теория наррации // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7 : Литературоведение : Реферативный журнал. – 2019. – № 4. – С. 11–17.
- Языки как образ мира / сост. Королев К. – Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : Terra Fantastica, 2003. – 568, [8] с. : ил.
- Benjamin W.* Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. – Benn : Verlag von A. Francke, 1920. – 111 S.
- Berger K.* Bach's cycle, Mozart's arrow : an essay on the origins of musical modernity. – Berkley : Univ. of California press, 2007. – 420 p.
- Bernhard Handbuch / Hrsg. von Huber M., Mittermayer M. – Leben [etc] : J.B. Metzler, 2018. – 555 S.
- Bernhard Th.* Der Italiener. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp Taschenbuch, 1989. – 96 S.
- Bernhard Th.* Stücke 1. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp Taschenbuch, 1988. – 350 S.
- Blanchot M.* L'espace littéraire. – Paris : Gallimard, 1955. – 376 p.
- Bloemsaat-Voerknecht L.* Thomas Bernhard und die Musik. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006. – 347 S.
- Diederichs B.* Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards *Untergeher* : PhD Thesis. – Gießen, 1998. – 414 S.
- Diller A.* Ein literarischer Komponist? Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards. – Heidelberg : Winter, 2011. – 404 S.
- Hassan I.* Toward a concept of postmodernism // Postmodernism : a reader / ed. by Th. Docherty. – N.Y. : Columbia univ. press, 1992. – P. 146–156.
- Jelinek E.* Das Schweigen [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.elfriedejelinek.com/fschweig.htm?fbclid=IwAR2tUcJ8Xj3KzqGI5ppLSuWT8uvOYntX7MZQv2ORrh5FaA2PrXODJY1Y\\_hM](https://www.elfriedejelinek.com/fschweig.htm?fbclid=IwAR2tUcJ8Xj3KzqGI5ppLSuWT8uvOYntX7MZQv2ORrh5FaA2PrXODJY1Y_hM) (date of access: 20.03.2020).
- Kotelevskaya V.V.* Intermediale Utopie des ‚literarischen Musizierens‘ in Bernhards Poetik : Bachs Fuge als ein (de)konstruktives Prinzip // Österreichische Literatur : Kommunikation, Rezeption, Translation / Hrsg. von A.W. Belobratow. – St. Petersburg : Verlag «PETERBURG. XXI VEK», 2019. – S. 109–117.
- Kuhn G.* Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger : musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1996. – 265 S.

- Kuhn G. Thomas Bernhards Schallplatten und Noten. – Wien [etc.] : Bibliothek der Provinz, 1999. – 60 p.
- Nienhaus B. Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards. – Marburg : Tectum, 2010. – 249 S.
- Schmitz-Emans M. Schrift und Abwesenheit : historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. – München : Fink, 1995. – 560 S.

## References

- Bart, R. (1994). *Izbrannye raboty: Semiotika, poetika*. Moscow: Izdatel'skaya gruppa Progress, Univsers.
- Bakhtin, M.M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow: Iskusstvo.
- Blansho, M. (2002). *Prostranstvo literatury*. Moscow: Logos.
- Venediktova, T.D. (2018). *Literatura kak opyt, ili burzhuaznyj chitatel' kak kul'turnyj geroy*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Vitgenshtejn, L. (1994). *Filosofskie raboty*. Moscow: Gnozis.
- Gardiner, Dzh.E. (2019). *Muzyka v Nebesnom Grade: Portret Ioganna Sebast'yana Bakha*. Moscow: Rosebud Publishing.
- Ginzburg, L. Ya. (1999). *O psihologicheskoy proze*. Moscow: Intrada.
- Gul'd, G. (2006). Itak, pisat' ty hochesh fugu? In G. Gul'd *Izbrannoe*. (Vol 2, part 1, pp. 231–236). Moscow: Klassika-XXI.
- Dzhejmison, F. (2019). *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma*. Moscow: Izdatelstvo Instituta Gajdara.
- Yelinek, E. (2010). *Smysl bezrazlichen. Telo bescel'no. Esse i rechi o literature, iskusstve, teatre, mode i o sebe*. Saint Petersburg: Symposium.
- Zhenett, Zh. (1998). *Figury. V 2 t. T. 1*. Moscow: Izdatelstvo Sabashnikovyh.
- Zuseva-Ozkan, O.V. (2012). *Poetika metaromana: «Dar» Nabokova i «Fal'shivomonetchiki» A. Zhida v kontekste literaturnoj tradicii*. Moscow: RGGU.
- Kotelevskaya, V.V. (2016). «Vnutrennij chelovek» modernizma: yazyki vizualizacii u Tomasa Bernharda i Frensis Bekona. *Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskikh, kul'turnyh i obrazovatel'nyh issledovanij*, 1(1), 15–43.
- Kotelevskaya, V.V. (2019 a). Retrospekciya i arhetipicheskij syuzhet telemahidy v poetike Tomasa Bernharda. *Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskikh, kul'turnyh i obrazovatel'nyh issledovanij*, 5(1), 43–68.
- Kotelevskaya, V.V. (2019 b). Russkij anarhicheskij tekst v romane Tomasa Bernharda «Izvestkovyj zavod»: strategii recepcii. *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya*, 11(1), 98–109.
- Kotelevskaya, V.V. (2018). *Tomas Bernhard i modernistskij metaroman*. Rostov-na-Donu; Taganrog: Izdatel'stvo Yuzhnogo federal'nogo universiteta.
- Monk, R. (2019). *Vitgenshtejn: Dolg geniya*. Moscow: Delo.
- Prust, M. (1999). *Protiv Sent-Byova: Stat'i i esse*. Moscow: CheRo.
- Rorti, R. (1996). *Sluchajnost', ironiya, solidarnost'*. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo.

- Simakova, N.A. (2007). *Kontrapunkt strogogo stilya. Kniga vtoraya. Fuga: ee logika i poetika*. Moscow: Izdatel'skij dom «Kompozitor».
- Fuko, M. (1996). *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznyh let*. Moscow: Kastal'.
- Hintikka, Ya. (2015). *O Vitgenshtejne*. Vitgenshtejn, L. Iz «lekcij» i «zametok». Moscow: «Kanon+», ROOI «Reabilitaciya».
- Holopov, Yu.N. (2003). Struktura bahovskoj fugi v kontekste istoricheskoy evolyucii harmonii i tematizma. In *Muzykal'noe iskusstvo barokko: stili, zhanry, tradicii ispolneniya* (pp. 4–31). Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo.
- Hofshtadter D. (2001). *Gyodel', Esher, Bah: eta beskonechnaya girlyanda*. Samara: Izdatel'skij dom «Bahrah-M».
- Chugaev, A.G. (1975). *Osobennosti stroeniya klavirnyh fug Baha*. Moscow: Muzyka.
- Eko, U. (2003). *Poetiki Dzhoyso*. Saint Petersburg: Symposium.
- Eliade, M. (2000). *Izbrannye sochineniya: Mif o vechnom vozvrashchenii; Obrazy i simvoly; Svyashchennoe i mirskoe*. Moscow: Ladomir.
- Epshtejn, M. (2008). *Skriptorika. Vvedenie v antropologiyu i personologiyu pis'ma*. Retrieved from <https://www.topos.ru/article/6465>
- Yurchenko, T.G. (2019). O teoreticheskom nasledii O.M. Frejdenberg (1890–1955). Chast' 2: Teoriya narracii. *Social'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedenie. Referativnyj zhurnal*, (4), 11–17.
- Korolev, K. (Ed.). (2003). *Yazyki kak obraz mira*. Moscow; Saint Petersburg, Izdatel'stvo AST; Terra Fantastica.
- Benjamin, W. (1920). *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Benn: Verlag von A. Francke.
- Berger, K. (2007). *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkley, University of California Press.
- Huber M., & Mittermayer, M. (Eds.). *Bernhard Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (2018). J.B. Metzler, Stuttgart.
- Bernhard, Th. (1989). *Der Italiener*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: Taschenbuch.
- Bernhard, Th. (1988). *Stücke 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.
- Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Bloemsaat-Voerknecht, L. (2006). *Thomas Bernhard und die Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Diederichs, B. (1998). *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher*. (PhD Thesis). Justus-Liebig-Universität, Gießen. Retrieved from <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2000/301/pdf/d000103.pdf>
- Diller, A. (2011). *Ein literarischer Komponist? Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards*. Heidelberg: Winter.
- Hassan, I. (1992). Toward a concept of postmodernism. In Th. Docherty (Ed.). *Postmodernism: a reader* (pp. 146–156). New York: Columbia University Press.
- Jelinek, E. *Das Schweigen*. Retrieved from [https://www.elfriedejelinek.com/fschweig.htm?fbclid=IwAR2tUcJ8Xj3KzqG15ppLSuWT8uvOYntX7MZQv2ORrh5FaA2PrXODJY1Y\\_hM](https://www.elfriedejelinek.com/fschweig.htm?fbclid=IwAR2tUcJ8Xj3KzqG15ppLSuWT8uvOYntX7MZQv2ORrh5FaA2PrXODJY1Y_hM)

- Kotelevskaya, V.V. (2019). Intermediale Utopie des ‚literarischen Musizierens‘ in Bernhards Poetik: Bachs Fuge als ein (de)konstruktives Prinzip. In A.W. Belobratow (Ed.). *Österreichische Literatur: Kommunikation, Rezeption, Translation* (pp. 109–117). Saint Petersburg, PETERBURG. XXI VEK.
- Kuhn, G. (1996). *Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger: musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kuhn, G. (1999). *Thomas Bernhards Schallplatten und Noten*. Wien [etc]: Bibliothek der Provinz.
- Nienhaus, B. (2010). *Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards*. Marburg: Tectum.
- Schmitz-Emans, M. (1995). *Schrift und Abwesenheit: historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*. München: Fink.