

Котелевская В.В.

Ф. КАФКА И Т. БЕРНХАРД: ПОЭТИКА ДЕФОРМАЦИЙ[©]

*Институт филологии, журналистики и
межкультурной коммуникации,
Южный федеральный университет,
Россия, Ростов-на-Дону, vvkotelevskaya@sfedu.ru*

Аннотация. В статье сравнивается творчество австрийских модернистов Франца Кафки и Томаса Бернхарда в свете поэтики деформаций. В качестве ключевой поэзологической метафоры Кафки выбрана Китайская стена: обнаруживаемые в ней лакуны и руины предстают иносказанием собственного метода Кафки. Фрагментарность, незавершенность художественного мира и текста, невыразимость метафизических смыслов, убежденность в «ложивости» всякой изреченной истины – те признаки, в которых проявляется сходство стилей Кафки и Бернхарда. Важным фактором, деформирующим дискурс, является представление об экспессивности письма, «пограничном пространстве» скриптора. В ходе интерпретации выявляются приемы «сокращения» и «прибавления», формирующие, с одной стороны, минималистичный стиль, с другой – «маньеризм» (стилистику инверсий, отступлений, преувеличений, повторов). Обе тенденции свидетельствуют о кризисе классической поэтики целостности.

Ключевые слова: Франц Кафка; Томас Бернхард; модернизм; австрийская литература; гротеск; фрагментарность; неопределенность; nonфинализм.

Поступила: 30.05.2024

Принята к печати: 25.06.2024

Kotelevskaya V.V.

F. Kafka and T. Bernhard: poetics of deformations[©]

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

Abstract. This article compares the work of Austrian modernists Franz Kafka and Thomas Bernhard as poetics of deformations. The Chinese Wall is chosen as Kafka's key poetological metaphor: the lacunas and ruins found in it appear as a metaphor of Kafka's own method. The fragmentary nature and incompleteness of the fictive world and text, the inexpressibility of metaphysical meanings, and the conviction in the 'falsity' of any spoken truth are the signs in which the similarities between Kafka's and Bernhard's styles are manifested. An important factor that deforms discourse is the notion of writing's excessiveness, the scriptor's "borderland". The interpretation reveals the techniques of "reduction" and "addition", forming, on the one hand, a minimalist style, and, on the other hand, "mannerism" (the stylistics of inversions, digressions, exaggerations, repetitions). Both tendencies testify to the crisis of the classical poetics of integrity.

Keywords: Franz Kafka; Thomas Bernhard; modernism; Austrian literature; grotesque; fragmentation; uncertainty; non-finalism.

Received: 30.05.2024

Accepted: 25.06.2024

Сознание того, что ты не более чем фрагменты, что короткие, долгие и самые продолжительные эпохи не более чем фрагменты... что время, отмеренное городам и деревням, не более чем фрагменты... и что земля есть фрагмент... и вся эволюция только фрагмент... что полноты совершенства не существует... фрагменты рождались и будут рождаться... не путь, а только прибытие... что в конце уже нет сознания... что после тебя ничего не будет, а, следовательно, ничего без тебя и нет...

Т. Бернхард¹

Невозможно представить интеллектуальный ландшафт XX века, от гуманитарных штудий и литературного творчества до психотерапии и массовой культуры, без Франца Кафки. Долгий путь к чи-

© Kotelevskaya V.V., 2024

¹ Из потока сознания анонимного рассказчика К.М. в повести «Амрас»: [Bernhard, 2006, S. 78] (перевод наш. – В.К.). Многоточия принадлежат Томасу Бернхарду и отражают его «эллиптическую» манеру повествования.

тателю увенчался посмертным триумфом, однако застань Кафка признание столь грандиозного масштаба, вероятно, оно стало бы для чествуемого еще более мучительным испытанием, чем литературное небытие. Предположим также, что и так называемые *пророчества* катастроф, с которыми сегодня неразрывно связаны образы и сюжеты австрийского визионера, он оставил бы невысказанными (или выразил на абсолютно герметичном языке), если бы мог оценить остроту собственного видения и точность диагноза.

Между тем в написанном Кафкой по-прежнему сохраняется отчетливый след недосказанного и незавершенного, того «метафизического», о котором «следует молчать» [Витгенштейн, 1994, с. 72–73]. Как в Китайской стене, в образе которой прочитывается аутентичная *поэтиологическая* метафора Кафки, есть неустранимые «бреши» (Lücke) [Kafka, 1931, S. 9], так и истории, излагаемые его странными рассказчиками, содержат лакуны, семантические провалы и искривления. Зачастую тексты так и остаются недописанными, представляя собой загадочные фрагменты. Убежденность в неизбежной кривизне, «лживости» всякой изреченной мысли, парадоксально удаляющейся от истины при самых старательных шагах на пути к ней, сближает критический ум Кафки и Томаса Бернхарда (1931–1989) – писателя, пришедшего в австрийскую и европейскую литературу «после Освенцима» и выдвинувшего кризис и критику языка на авансцену своего письма.

Герои Кафки и Бернхарда тщетно пробиваются к смыслу собственной экзистенции и человеческого удела, двигаясь в пространстве искаженного, неуслышанного или неверно истолкованного слова, своего и чужого. Их параболические («сизифовы») ситуации почти буквально вторят мыслям Ф. Маутнера о бесконечных помехах на пути понимания речи, обусловленных структурой сознания и языка, о способности языка «хранить» и «калечить»¹. Немецкий философ ссылается на Флобера, ценимого Кафкой и Бернхардом, заключая: «Все мы живем в пустыне. Никто никого не понимает»

¹ Маутнер называет язык «франящим или травмирующим оружием» (*Waffen einer Verwundung oder Verletzung* [Mauthner, 1921, S. 152]). Проблеме «языкового непонимания» посвящен раздел IV *Mißverständen durch Sprache* тома I его трехтомных «Исследований по критике языка» (1901) [там же, S. 49–68], хотя отдельные реплики относительно «непонимания посредством языка» разбросаны по всей книге.

(цит. по: [Mauthner, 1921, S. 49])¹. Понять Другого, как убежден зооморфный герой-рассказчик «Норы» Кафки – значит «разгадать план» опасного животного, между тем, даже если его разгадать, достичь взаимопонимания «путем переговоров» будет невозможно, так что остается надеяться на «разум» животного-врага или «принуждение» [Kafka, 1931, S. 31]. Как Конрад, герой романа Бернхарда «Известковый завод» (*Das Kalkwerk*, 1970), не может написать трактат «о слухе», в котором должна быть выражена последняя правда о самом совершенном органе чувств², позволяющем человеку слышать себя и Другого, так и обитатель норы у Кафки, при всем совершенстве слуха, не может «разгадать» Другого: тот искашен, изуродован его собственными страхами и остается неузнанной и непостижимой угрозой.

В данной статье предлагается сосредоточиться на эффекте деформации, затрагивающей разные уровни поэтики Кафки и Бернхарда. Речь идет о взгляде, фрагментирующем жизненную действительность и художественную реальность: эта препарирующая оптика вносит искривления в презентацию пространства и времени, персонажей и вещей, в соотношение внутреннего мира (сознания) и мира поступков. При этом деформируется стиль прозы, который, в сравнении с классической нормой (пропорциональностью части и целого, «органической» рифмовкой причин и следствий, прозрачной сюжетной телеологией и достоверной характерологией,

¹ Сравним только три цитаты, в которых обнаруживаются явные совпадения, – из указанной книги Ф. Маутнера (1), автографициальной повести Бернхарда «Подвал: Ускользание» (1976) (2) и «Норы» Кафки (3): (1) “Ich spreche die Sprache, die nur ich allein verstehe, sonst niemand, wie jeder nur seine eigene Sprache versteht, und die glauben, sie verständnen, sind Dummköpfe oder Scharlatane” [Bernhard, 2009, S. 231]; (2) “Es gibt nicht zwei Menschen, die die gleiche Sprache reden. In Augenblicken tiefster Verstimmung wird Jedermann einmal das gedacht haben, daß nämlich kein Anderer seine besondere Sprache verstehe” [Mauthner, 1921, S. 18]; (3) “In meinen Erdhaufen kann ich natürlich von allem träumen, auch von Verständigung, trotzdem ich genau weiß, daß es etwas derartiges nicht gibt, und daß wir in dem Augenblick, wenn wir einander sehen, ja wenn wir einander nur in der Nähe ahnen, gleich besinnungslos, keiner früher, keiner später, mit einem neuen andern Hunger, auch wenn wir sonst völlig satt sind, Krallen und Zähne gegeneinander auftun werden” [Kafka, 1931, S. 130].

² Здесь протагонист следует известной логике Шопенгауэра, убежденного в том, что именно слух, а не зрение, заключает в себе высшую способность восприятия, а музыка, соответственно, есть высший род искусств и сближается с всеобщим языком философии.

миметической полнотой и прозрачностью описаний) сдвигается или в сторону риторического «сокращения», порождая литоты и «бреши», эллипсисы, генерируя минималистичную стилистику, или в сторону «прибавления», воплощаясь в гротеске, гиперbole, плеоназме, повторе. Как известно, Бернхард балансировал между двумя этими крайностями, от минимализма «Происшествий», «Имитатора голосов», «Итальянца» к «маньеризму» романов («Стужа», «Известковый завод», «Корректура», «Старые мастера», «Изничтожение: Распад» и др.), заслужив в итоге статус «мастера преувеличений» (*Übertreibungskünstler* [Schmidt-Dengler, 1997]). Обе полярные стратегии создают парадоксальную ситуацию неопределенности, незавершенности художественного мира и/или текста, проблематизируя, в духе позднего Адорно, категорию целостности как критерия «истинного»: мир не может быть исчерпывающе объяснен и описан, текст (героя и/или автора) – дописан, а цель героя – достигнута или даже ясно определена. «Абсурд – единственно возможный путь», – заключает автобиографический рассказчик романа Бернхарда «Холод: Изоляция», отчаявшийся в своих попытках «донести [mitzuteilen] <...> и показать [zeigen] правду» [Bernhard, 2009, S. 76]. Если говорить о типичных лексических и грамматических маркерах подобной «нерешительности» и «неопределенности», то у Кафки зачастую это выражено словом «кажется, похоже» (*scheinbar*), глаголом *sollte* в функции конъюнктива [Kleinwort, 2013, S. 28–29], в целом, частой эксплуатацией конъюнктива, а у Бернхарда о языковом скепсисе сигнализирует излюбленное определение «так называемый» (*sogenannt*). Характерны для «маньеристской» манеры обоих авторов и множающиеся отступления, оговорки, цепочки уточнений (у Бернхарда осложняемые приемом повтора), которые не проясняют, а еще дальше уводят от понимания образов и сюжетных ситуаций, превращая процесс читательской рецепции в нескончаемую аллегорезу.

Выход на уровень модальности, генерирующей деформации поэтического мира и текста, позволяет, как видится, уйти от коллекционирования аллюзий и реминисценций к интерпретации глубинной общности метода двух австрийских писателей.

«Страх влияния», под гнетом которого – в тени Рильке, Музиля, Кафки, Броха – творят австрийские литераторы второй полови-

вины XX в., подталкивает к разным стратегиям его преодоления. Бернхард, редко высказывавшийся о своих литературных предпочтениях, обошел молчанием и Кафку. Между тем множество его произведений содержат прямые и косвенные следы интенсивного диалога с творчеством австрийского модерниста. Существует ряд исследований, раскрывающих сюжетные, тематические, философско-экзистенциальные созвучия в творчестве двух писателей ([Weiss, 1983; Fetz, 1988; Hoell, 2014; Bernhard Handbuch, 2018, S. 48, 56, 91, 94, 142, 377–378 etc.; Dowden, 1991, p. 15, 31–33, 51 etc.]). Среди наиболее явных сюжетно-тематических параллелей выделяют связь романа «Помешательство» (*Verstörung*, 1967) с «Сельским врачом» Кафки, романов «Стужа» (*Frost*, 1964) и «Изничтожение: Распад» (*Auslöschung. Ein Zerfall*, 1986) – с «Замком», перекличку мотива болезненных отношений героя с фигурами родителей практически во всех романах Бернхарда – с текстами Кафки, поднимающими проблему отцов и детей («Письмо отцу», «Превращение», «Приговор», «Пропавший без вести»). Очевидно и настойчивое проведение темы «процесса», юридического или морального, у Бернхарда, кафкианских мотивов (само)защиты и (само)обвинения (ср.: [Fetz, 1988, S. 219–220], выливающихся в его лирике, прозе и драматургии в прения героя с собой и миром, что позволяет сближать Бернхарда не только с Кафкой, но и с Достоевским, Камю, Беккетом ([Ромашко, 2014], [Esslin, 1985], [Huntemann, 1991], [Kovács, 2002], [Zima, 2008], [Samuel Beckett und die deutsche Literatur, 2013]).

Гораздо реже поиск параллелей затрагивает область письма и способов моделирования предметного мира. Так, выявляют близость минималистичной манеры «Происшествий» (*Ereignisse*, 1967) стилистике Кафки, но обычно сопоставления не идут дальше констатации сходства (ср., например: [Bernhard Handbuch, 2018, S. 142]). При этом именно своеобразная аскетичность, отвечающая духу «против интерпретации»¹, позволяет обнаружить у Бернхарда кафкианский след. Здесь можно вспомнить и вторжение отстраненно-

¹ Этот дух пуритана в «эру подозрения» (Н. Саррот) сближает столь разнообразные по происхождению, но созвучные явления, как эссеистика С. Зонтаг и Н. Саррот, опыты французских «новых романристов», «новая волна» в европейском кинематографе, итальянское *arte povera* («бедное искусство») и театр абсурда.

фрагментарной манеры в повесть «Амрас» (1964)¹, и протокольный стиль повести «Итальянец» (1964), начинающейся с сообщения о землемере, «неподвижно» наблюдающем за «происшествиями» в родовом замке через объектив закрепленного на штативе прибора² [Bernhard, 1989, S. 5]. Технически отчужденная, отчасти расчеловеченная оптика отличает стиль всей этой повести, сближая ее с протокольным стилем многих творений Кафки.

В компаративных штудиях Кафки и Бернхарда заметно выделяются статьи В. Вайса [Weiss, 1983] и Дж.А. Фетца [Fetz, 1988]. Вайс указывает на общие для Кафки и Бернхарда черты: «иноскательно-параболическую» манеру, постулирование «альтернативы без альтернативы», соотносимое с понятием «скользящего» парадокса» Г. Ноймана³, «солипсическую» позицию нарратора [Weiss, 1983, 184–185]. Фетц, развивая наблюдения Вайса, усматривает в стиле Кафки «модель … письма», которую берет на вооружение Бернхард, несмотря на то что он нигде Кафку не цитирует и своего отношения к нему не поясняет [Fetz, 1988, S. 218]. Литературовед развивает идею, сравнивая рассказ «Нора» (*Der Bau*, 1924) с романом Бернхарда «Корректура» (*Korrektur*, 1975) и некоторыми другими произведениями, доказывая, в частности, наличие ряда сходств: стратегию самоапологии и самообвинения; общность «словаря» мотивов («тьма», «холод», «одиночество», «болезнь», «помешательство», «смерть»); убежденность в непостижимости человеческого удела; фрагментарность и апологию незавершенной формы; сверхчувствительность и наличие болезненно-тонкого (у героев Бернхарда – абсолютного) слуха, что сближает героев Кафки и Бернхарда с бюхнеровским Войцеком и «человеком из подполья» Достоевского [Fetz, 1988, 219–225]. Существенным является также указание на общее для писателей понимание эксцессивности письма,

¹ Э. Юнг называет эту манеру «эпилептической» (соотнося ее с болезнью Вальтера М. – одного из героев, автора ряда вставных текстов) и «эллиптической», имея в виду эксплуатируемый в повести прием пропуска-умолчания (заменяемого многоточиями) и общую стратегию фрагментирования текста / мысли [Jung, 2009].

² Тип геодезического прибора в повести не уточняется.

³ Г. Нойман выявил у Кафки реализацию античного понимания парадокса как смысла или взгляда, прибавленного к привычному, к «доксе», как «превращения и отклонения» от обыденной логики, от вынесения окончательного суждения и, соответственно, установления истины [Neumann, 1968].

предельной самоотдачи и самоизоляции пишущего¹ и разработку «пограничного пространства» (Grenzland), в котором «я» героя пре-бывает в парадоксальном «между», балансируя между «эго» и «об-ществом», «здравьем» и «сумасшествием», и т.д. [Fetz, 1988, 224]². В указанных работах предпринимается попытка выявить близость двух поэтов за рамками генетических связей, обнаружить которые не представляется возможным (ввиду замалчивания Бернхардом проис-хождения тех или иных литературных параллелей).

«Избирательное средство» Кафки и Бернхарда проявляется, в частности, в реализации *поэтики деформаций*.

Сохранилось письмо от 17 декабря 1924 г. с восторженным откликом Теодора Адорно на присланные ему Вальтером Бенья-мином заметки о Кафке. (Часть из них вышла в прессе или прозву-чала по радио, а часть так и не увидела свет при жизни автора. Именно Адорно опубликует их целиком в 1955 г.) В 1934 г. Кафка – еще малоизвестный автор, его историко-литературная агиография только складывается, и Беньямин предсторегает от крайностей «психоаналитического» и «теологического» толкований [Бенья-мин, 2001, с. 75], иронично разъясняя, как Кафку «истолковывать не надо» [там же, с. 98]. Так, не стоит подводить под его творчество какую-либо «схему», систему, поскольку созданный Кафкой мир принципиально открыт и – изнутри и извне – завершен быть не может.

В понимании незавершенности и, по этой причине, особой искривленности универсума Кафки Адорно согласен с Беньями-ном. В названном письме он набрасывает удивительной точности метафору, передающую впечатление от опустошающей, дезориен-тирующей читателя *фрагментарности* знания, черпаемого из его повествований: «...это фотография земной жизни, сделанная из

¹ Дж. А. Фетц сравнивает весьма симптоматичные высказывания Кафки (в письме Фелице 1913 г.) и Бернхарда (в автобиографическом документальном фильме «Три дня»), где писатели приходят к формулировке абсолютного одиночества как идеального условия творчества [Fetz, 1988, 222].

² На антитетичность мышления Кафки и одновременно стремление избе-жать выбора, окончательного решения в пользу того или иного логического, эти-ческого полюса указывает и М. Майер, также подчеркивая наличие «пограничного», «порогового пространства» (Schwellenraum): между виной – невиновностью, об-винением – оправданием, признанием – отверженностью, властью – подчинением [Mayer, 2016, S. 28–29]. Именно такая семиотическая модель разработана в про-изведениях Бернхарда.

перспективы жизни нездешней, жизни вызволенной, от которой в кадре ничего не видно, кроме кончика черного платка, в то время как жуткая, сдвинутая оптика кадра есть не что иное, как оптика самой криво установленной камеры» [Беньямин, 2001, с. 197].

«Сдвинутая оптика», выхваченная деталь – верные атрибуты эпистемологии и поэтики Кафки, проблематизирующей саму способность текста быть понятым и придающей трансцендентальному спасению характер абсурдной случайности (спасается выхваченная непостижимым образом и с неясными целями часть, «кончик черного платка», не целое). Вещи и люди, связи между ними словно наблюдаются дремлющим сознанием, окованные забвением: когда-то у всего был смысл, предыстория и предназначение, но теперь явлены лишь руины, части целого, собрать которые воедино нарративное сознание не способно.

Такова, например, парабола о демоническом существе пограничного мира (*Grenzland*) чердаков, коридоров и лестниц Одрадеке в рассказе «Заботы главы семейства» (*Die Sorge des Hausvaters*, 1917 / публ. 1919) [Kafka, 1919, S. 5–6], [Кафка, 1999, с. 251–252]. Модальность повествования здесь гипотетическая: конъюнктивы вносят оттенок сомнения и неопределенности, общее настроение неуверенности затрагивает прошлое, настоящее и будущее персонажей – Одрадека и нарратора-«отца», опасающегося упадка дома. Облеченные в риторические вопросы, судьба Одрадека предстает в итоге чем-то одновременно непостижимым и неизбыtnым, фрейдовским «жутким», неподвластным посюстороннему историческому – человеческому – масштабу: «Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist <...> Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinder mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben

sollte, ist mir eine fast schmerzliche” [Kafka, 1919, S. 5–6]¹. Очевидна антиномическая семантика цели/смысла и бесцельности / бессмысленности, целого / части, знания / неведения, при этом когнитивная неопределенность затрагивает все уровни репрезентации загадочного предмета. Неясно происхождение слова *Odradek* (догадки в духе народной этимологии звучат в первом абзаце рассказа)². Неясен онтологический статус этого существа: выглядит оно как крошечная конструкция из древесины и ниток, которая при этом одушевлена, наделена речью и сознанием, стоит на двух подпорках, как на ногах, может еле слышно вздыхать и смеяться. Одрадек ускользает от точных номинаций: он именуется как «существо» (*ein Wesen*), «все целиком» (*das Ganze*), «это создание» (*dieses Gebilde*), «оно» (*es*) и «он» (*er*), «шпулька» (*eine Spule*). Утверждение о наличии у описываемого предмета «целесообразной формы» обрастает массой оговорок: к *zweckmäßige Form* добавляется маркер неопределенности *irgendeine* («какая-то», «некая»), само наличие цели звучит как предположение, выраженное конъюнктивом (“*Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen*”) (курсив наш. – В.К.), кроме того, невозможно подтвердить или опровергнуть это знание, поскольку, при внимательном взгляде, на предмете не обнаруживается следов разрушений и изменений, и выглядит он «хотя и бессмысленным, но

¹ «Напрашивается мысль, что это творение имело прежде какую-то целесообразную форму, а теперь просто сломалось. Но, кажется, это не так; во всяком случае, нет никаких признаков этого; нигде не видно ни отметин, ни изломов, которые бы указывали на что-то подобное; при всей кажущейся нелепости тут есть своего рода законченность. Подробнее, впрочем, об этом рассказать невозможно, поскольку Одрадек необычайно подвижен и поймать его нельзя. <...> Напрасно спрашиваю себя, что с ним будет. Разве он может умереть? Все, что умирает, имело прежде какую-то цель, производило какие-то действия и от этого износилось; об Одрадеке сказать этого нельзя. Значит, и под ноги моим детям и детям детей он еще будет когда-нибудь скатываться с лестницы, волоча за собой нитку? Он ведь явно никому не причиняет вреда; но представить себе, что он меня еще и переживет, мне почти мучительно» [Кафка, 1999, с. 251–252].

² Обзор интерпретации имени и образа Одрадека см. в статье: [Косарева, 2023]. Резюмируя вековую историю толкований комически искаженного именования додекаэдра, можно заключить, что задачей Кафки было, пусть и набросав определенные подсказки (каббалистические, мифopoэтические, психоаналитические и пр.), сохранить «темноту» образа.

по-своему законченным» (*zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen* [Kafka, 1919, S. 6]).

Онтологический статус гомодиегетического нарратора тоже неясен: известно только, что это некий «глава дома», «отец семейства» (*Hausvater*), беседующий с Одрадеком на лестнице, что он делит с Одрадеком *свое* пространство и за это пространство тревожится. Задаваясь вопросом о будущем «шпульки» Одрадека, он утешает себя трюизмами вроде: «все, что умрет, когда-то имело цель и чем-то занималось и от этого измоталось» (*Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben*), но и последнего, по его замечанию, нельзя наверняка утверждать об Одрадеке. Кроме прочего, Одрадек кочует с места на место – то живет в этом доме, то исчезает, он подвижен, поймать его невозможно [там же, S. 5–6].

Рассказ строится по принципу редукции миметического целого: «изничтожается» определенность *временна́я* (Одрадек вездесущ и чуть ли не вечен, во всяком случае может пережить хозяина дома, но при этом является собой что-то вроде ребенка; неясны хронологические координаты изображаемого), *пространственная* (неопределенность места жительства Одрадека, отсутствие реалистических описаний жилища, его географической и топографической локализации), *портретная* (неопределенность Одрадека, персонажа-рассказчика, обитателей дома). Повествование в рассказе недостоверное: тон повествования – протокольно-сухой, события – сказочные. Подобное соотношение элементов отличает и другие тексты Кафки, производя впечатление явленного на свет фрагмента, целостность которого не могут восстановить ни нарратор, обладающий ограниченным кругозором, ни читатель. Что касается истоков такой манеры, отчасти можно соотнести ее с Агадой, которую читал Кафка: наряду с разветвленными толкованиями притч, афоризмов, включавшими в том числе ложноэтимологическую мистификацию отдельных слов (именно такой ход воспроизведен в начале «Забот главы семейства»), она содержала и сообщения о мистических снах без какого-либо толкования. Кафка документировал подобным образом в дневниках собственные сны, уклоняясь от комментирования: они составили бесценный ресурс будущих образов и сюжетов (см.: [Alt, 2005, S. 314–315]).

Тактика уклонения от проясняющего изображения и толкования, которой следовал Кафка в своих произведениях, конфронтировала, к слову, с психоаналитическим подходом, который интересовал его в 1910–1920-е годы, но отталкивал слишкомластной фильтрой аналитика, претендующего на заполнение «своими теориями» лакун, обнажающихся в бессознательном пациента [Alt, 2005, S. 310]. Отказ Кафки от аукториального нарратора, всеведущего и всевластного – вопрос в равной мере нравственный, когнитивный и эстетический: не оканчивая романов и рассказов, отвергая «объясняющий метод» в духе Л. Толстого или М. Пруста [Гинзбург, с. 332]¹, он отказывается от роли судьи и режиссера своих персонажей, роли психоаналитика и герменевта картин, разворачивающихся по ходу повествования. Лишенные своего Вергилия и агадиста, герои оказываются заброшенными в «свободную, никому не подвластную жизнь» [Кафка, 2001, с. 79], однако постичь ее до конца они не могут: не завершается странствие «пропавшего без вести» Карла Россмана по утопической Америке; остается непознанной вина Йозефа К., гибель которого никак не разрешает ни конфликта, ни загадок этого романа; не обретает знания о Замке и своем предназначении, как и не находит прочного пристанища, землемер К.; пропадает без следа певица Жозефина, оставляя невозмутимым порядок бытия своих мышиных соплеменников; неизвестен исход сопротивления персонажа «Норы» неведомому Другому; остается недостроенной Китайская стена, как и рассказ Кафки о ней.

Кафка оставляет подвешенными – и тем не менее настойчиво ставит своей иносказательной «кривой» речью – главные антропологические вопросы. Три кантовских вопроса: *Что я могу знать?* *Как я должен действовать?* *На что я могу надеяться?* [Кант, 1964, с. 661] – бесконечно распутываются и героем, и читателем. Когда современник Кафки Х. Ортега-и-Гассет формулировал суть новейшего искусства, одну из родовых его черт он увидел в герметичности, непостижимости его языка: пьесы Пиранделло и музыку

¹ Об «объясняющем, аналитическом» пути толкования героев, «теоретическом объяснении характера» пишет Л. Я. Гинзбург, рассматривая реалистический роман (Стендалль, Толстой, Герцен, Достоевский), а также прозу Пруста как вершину и предел такого метода [Гинзбург, 1999, с. 229–230].

Стравинского «трудно понимать»¹. Но Ортега-и-Гассет, как и позднейший толкователь «непонятного» искусства К. Дальхаус, убежден в том, что писать даже для одного читателя / слушателя имеет смысл. Модернистское искусство, по мысли Ортеги-и-Гассета, показывает не сад сквозь оконное стекло, а само стекло как призму наблюдаемого сада [Ортега-и-Гассет, 1994, с. 224], иными словами, проблематизирует *естественное*, комфортное представление о целом, указывая на неустранимую преграду между сознанием и миром, сознанием и истиной, обнажая эстетическую и методологическую «раму». К кантовским вопросам в XX в. неизбежно добавляется имплицитный вопрос гофмансталевского лорда Чандоса: *что я могу выразить?* Кафка повсюду расставляет метафункциональные и металингвистические сигналы, демонстрируя своего рода мелкую моторику сомневающейся речи. Как считает Беньямин, фрагментарность и «поразительная повествовательная дотошность» являются у него «боязнью конца» [Беньямин, 2001, с. 101]: современному человеку неведом метафизический Закон; в своем теле он, подобно землемеру К., живет как «чужак, отщепенец, вытолкнутый из бытия» [там же, с. 103]; мораль, которую столь скрупулезно «вынашивают» романы Кафки, они «не произведут на свет никогда» [там же, с. 102], и сама незавершенность их сродни «милостивому снисхождению фрагмента» [там же], приоткрывающему часть истины («ку сочек черного платка», выражаясь словами Адорно).

Когнитивные, экзистенциальные, предметно-образные искривления и лакуны, пунктир вместо линий – черты, роднящие мир Кафки и Бернхарда, который в своем последнем произведении, романе-завещании «Изничтожение: Распад» (1986) вывел в ряду канонических текстов «Процесс» Кафки. Герой-рассказчик, приватный учитель литературы Франц-Иосиф² Мурау, не только наставляет своего ученика, юношу-итальянца Гамбетти, в премудростях художественной словесности, но и, подобно героям Кафки, скрупулезно «вынашивает» в безостановочном солилоквиуме (так что роман превращается в своего рода монодраму) мораль, которая

¹ Здесь мы отсылаем к программному циклу статей К. Дальхауса «Почему так трудно понимать Новую музыку?» [Дальхаус].

² Аллюзия на последнего императора Габсбургской монархии Франца Иосифа I (18 августа 1830 – 21 ноября 1916) – внука последнего императора Священной Римской империи Франца II, сына эрцгерцога Франца Карла.

основана почти исключительно на *негативной* диалектике – расчленении, вскрытии, препарировании ходульных истин. Гамбетти пополняет галерею персонажей-учеников, которым протагонист-наставник в ситуации воображаемого сократического диалога вверяет свои ценности, картину мира и модель мышления. Между тем в конце романа герой-рассказчик замечает: “Gambetti, der größte Zweifler, der mir jemals begegnet ist, der mich mit meinen Zweifeln noch übertrifft, der den Zweifel zum Prinzip gemacht hat und dessen Zweifel angefangen hat, die ganze Welt zu zersägen [распиливать весь мир на куски], um sie tatsächlich studieren zu können”¹ (курсив наш. – B.K.). [Bernhard, 1986, S. 513]. Жест аналитического разрушения – отсюда череда глаголов вроде «распилить», «разрезать», «расчленить» и т.п. в этом и других произведениях Бернхарда – становится и главным когнитивным инструментом, и перформативным воплощением повествующего «я». И именно этому деформирующему искусству учат своих собеседников и «стажеров» протагонисты романов *антитавоспитания* Бернхарда. Мурау делает то, что так и не решился сделать автобиографический герой «Письма отцу» – разъять, разрезать коллективно-родовое тело, «изничтожив» последние связи с ним. В последнем романе Бернхарда это связи с поместьем Вольфсэгг и холодным семейством, «аристократической» капсулированности которого, мертвящей ритуальности его бытия противопоставлена безостановочная, на 500 страниц, живая речь «вечного сына»².

Способность безостановочно производить поток тирад служит герою средством для преодоления «боязни конца», соединения разомкнутого им же целого. Начиная повествование с телеграммы об автомобильной аварии, в которой погибли родители и брат, герой-рассказчик сопровождает это сообщение безжалостным комментарием: «Они умерли. Ты свободен» [Bernhard, 1986, S. 26]. Весь роман представляет собой развернутый «процесс», исследование и расследование истории собственной семьи, при этом протагонист попутно высказывает, в свойственном героям Кафки

¹ «Гамбетти, величайший скептик из всех, кого я когда-либо встречал, Гамбетти, который превзошел меня в искусстве сомнения, сделал сомнение своим принципом, и чье сомнение начало распиливать весь мир на куски, ради того лишь, чтобы суметь по-настоящему изучить его» (перевод наш. – B.K.).

² *Der ewige Sohn* – подзаголовок монографии П.-А. Альта, посвященной Кафке: [Alt, 2005].

и Бернхарда духе интеллектуально-риторических прений, о важнейших материях, таких как католичество, свобода, отцы и дети, продажные политики, нацизм, аншлюс Австрии и коллаборационизм, искусство подлинное и бездарное и т.д. Роман «Изничтожение...» является своеобразным продолжением ранней повести «Итальянец»: в обоих текстах представлены семейные похороны, причем в необарочном антураже трагифарса. Но если «Итальянец» минималистичен, «Изничтожение...» написано в маньеристском стиле: дискурс разрастается по принципу безостановочного нанизывания и варьирования лейтмотивов.

Такой фугообразный рисунок речи сближает «Изничтожение...» и ряд схожих по стилистике романов Бернхарда («Известковый завод», «Корректура», «Бетон», «Рубка леса: Возбуждение», «Старые мастера», и др.) с «солипсическими» нарративами Кафки, где персонифицированный (пусть и загадочный) рассказчик пытается рассказать историю, впадая в непрерывную цепь уточнений, оговорок и сомнений, так что размыается и предмет, и его история, и цель. Так устроены, в частности, «Нора», «Как строилась Китайская стена», «Жозефина, или Мышиный народ», однако следы подобной манеры ощущимы и в романах Кафки. В них, следует заметить, точка зрения протагониста всегда выражена косвенной или несобственно-прямой речью, что словно возводит то самое «стекло» (из метафоры Ортеги-и-Гассета), искривляющую призму, отдаляющую героя от Других и от читателя, лишающую его права на прямое слово¹. Эффект опосредованной речи, пропущенной через ряд искажающих инстанций, использует и Бернхард. Так, подобно другому модернистскому исследователю-дилетанту, прустовскому Свану, влюбленному в творения Вермеера и так и не окончившему о нем книги, герой романа «Известковый завод» Конрад, пишущий около 20 лет трактат о слухе, уничтожает все записи, так и не создав книги, а его исповедь, растянувшаяся на весь роман, транслируется несколькими искажающими голосами: ее компонует, пересказывая со слов знакомых Конрада, Фро и Визера, безымянный нарратор-протоколист. (Таким же искаженным предстает и мир реконструированного им завода, и мир живописи Френсиса Бэкона: картина кисти этого художника висит на стене.) Такая повествовательная фразировка

¹ См. об этом феномене несвободной речи у Кафки статью Н.С. Павловой «Форма речи как форма смысла» [Павлова, 2003].

создает синтаксическую многослойность и вариативность мнений, своим орнаментом словно бы затрудняющих доступ к (голосовой) партии протагониста. Утрата абсолютного слуха, в которой герой винит современный мир, демонстрируется на формальном уровне цепочкой бесконечных дискурсивных опосредований.

И Кафка, и Бернхард одинаково охотно используют язык ка-
зуистики, первый – витиевато двигаясь к сердцевине предмета
описания и объяснения, второй – выстраивая по-барочному раз-
растающуюся цепь (само)обвинений и (само)оправданий, каждый
по-своему реализуя соприродные роману мотив «испытания» и «су-
дебно-риторический» пафос, предполагающий «защиту (апологию),
оправдание, прославление или, напротив… обвинение, разоблаче-
ние» героя [Бахтин, 1979, с. 192]. В обоих случаях речь идет о де-
формации привычного хода вещей: герой поставлен перед ситуа-
цией метаморфозы, он обессилен или обездвижен (Грегор Замза,
голодарь; потерявший рассудок, искажаемый эпилептическими кон-
вульсиями Вальтер М. в «Амрасе», 13 безногих персонажей в пьесе
«Праздник в честь Бориса» у Бернхарда); должен принять судьбо-
носное решение (так, Йозеф К. арестован и вынужден начать за-
щищаться в суде, герои Бернхарда должны разобраться с наслед-
ством или завершить свой *opus magnum*); помещен в необычные
обстоятельства (землемер К. приезжает в деревню, начав путь мы-
тарств, Карл Россман приплывает в Америку; герои повести «Ам-
рас» спасаются после предпринятого их родителями коллективного
самоубийства – родители погибают – и помещены дядей в башню;
юноша-стажер в романе «Стужа» едет в деревню наблюдать за су-
масшедшим братом своего наставника-медика; анонимный герой-
рассказчик в романе «Пропащий» приезжает на похороны пове-
сившегося друга Верхаймера), и т.п. При этом многие указанные
персонажи, подобно герою «Норы» или рассказчику «Исследований
одной собаки», изолируются от мира, реализуя, как бы по О. Ранку,
механизм самозащиты, стремление к «заползанию в укромность»
[Беньямин, 2000, с. 104] (пространства уединения предстают, мета-
форически и физически как «тюрьма», «камера», «подвал», «замок»,
«мансарда», заброшенный завод, и т.п.).

Обнаруживаются и другие искривления в логике сюжета. Так,
при попытке решить задачу, герой без конца уклоняется от необходи-
мых действий и терпит поражение, но преуспевает в чем-либо ином и,

наоборот, получая некий дар, обретая удачу, он не в состоянии толком воспользоваться этим даром. Сельский врач в рассказе Кафки сетует на бедность, отсутствие лошади, не знает, на чем ему отправиться в стужу к больному ребенку. Чудесным образом в сарае обнаруживаются и конюх, и кони, кони сами несут его к цели, однако конюх выглядит столь пугающим и звероподобным, что врач, приехавший на место, сокрушается о погубленной чести его служанки, оставшейся в доме наедине с этим необузданым существом. Подобные искажения сопровождают и землемера, и прокурюста, ищущих одной информации, но получающих совсем другую, которая мало помогает им решить вопрос – первому с признанием в Замке и деревне, второму – с защитой от суда и на суде. Проблема ошибок, дефектов поднимается в романе Бернхарда «Старые мастера» (*Alte Meister*, 1985): как у Кафки герой должен усомниться в непогрешимости отцов, высших чиновников суда или замка¹, так здесь герой-интеллектуал, музыкальный критик Регер, созерцая картины «старых мастеров» в Художественно-историческом музее Вены, подвергает ревизии не только представления о непогрешимости классиков, но и целый ряд ходульных истин. Примечательно, что речь Регера пересказана его знакомым, ученым Атцбахером, подобно тому как разоблачительные речи художника Штрауха в «Стуже» воспроизводятся наблюдающим за ним медиком-стажером, мысли Ройтхамера в «Корректуре» – его анонимным душеприказчиком. Такая схема мультиплексии инстанций передает важную для Бернхарда идею неизбежности диалогического искажения «истины», экзистенциальной или теоретической, и бесконечной «правки, корректуры» написанного, которое никогда не достигает взыскиемого качества *абсолютного* текста. Как не вспомнить здесь замечание Беньямина в адрес завещания Кафки уничтожить его рукописи: «Боязнь автора публиковать свое произведение была обусловлена убеждением, что произведение несовершенно и не завершено, а вовсе не намерением навсегда сохранить его под спудом в тайне ото всех» [Кафка, 2000, с. 110].

Боязнь не только публикации, но и фиксации произведения на бумаге отличает всех пишущих героев Бернхарда. В одном из его романов протагонист, некий музыкальный критик Рудольф, работая десять лет над книгой о композиторе Мендельсоне-Бартольди, от-

¹ О паразитической, низменной природе обоих типов персонажей у Кафки пишет Беньямин [Беньямин, 2000, с. 51].

правляется в Пальма-де-Майорку, чтобы там завершить многострадальный труд, однако здесь его ожидают непредвиденные обстоятельства: всплывает старая история о трагической гибели некоего Хердтля, вдова которого, как выясняется, тоже похоронена здесь. Чужая трагедия производит метаморфозу в герое: вместо книги о музыканте пишется роман о невозможности дописать эту книгу и о трагической судьбе малознакомой супружеской четы, при этом записи обрываются, передавая состояние ужаса и полной дезориентированности Рудольфа. Уклонение от цели и преуспевание на ином поприще реализуют намеченную выше «искривленную» модель сюжета.

Цепь искажений – губительных для героев (на уровне сюжета), но продуктивных на уровне авторского текста – отличает и одно из главных произведений Бернхарда, любимых им самим, – повесть «Амрас», которую наряду с творениями Жан-Поля, Кафки, Броха и Музиля он вносит в литературный иконостас героя-писателя Мурау в романе «Изничтожение...». Рассказчик в «Амрасе», названный наподобие полуанонимных героев Кафки инициалами К.М., пишет историю семьи и брата, больного неведомой «тирольской болезнью» Вальтера М., поклонника Витгенштейна и Паскаля. Пытаясь запротоколировать шаги «гибели одного семейства», К.М. создает мозаичную, но полновесную феноменологическую картину со-бытия с братом, как бы воплощая не осуществленную последним мечту создать «Книгу обо всем целокупно возможном». Предваряемая цитатой из Новалиса и вдохновленная йенскими романтиками повесть, по сути, реализует романтическую идею фрагмента как части универсального Целого, как бесконечно рефлексирующую «поэзию поэзии». Отмеченный некогда Ф. Шлегелем замедляющий повествование дух самонаблюдения, свойственный роману, смело вводящему элементы, только кажущиеся чем-то «излишним и бессвязным» [Шлегель, с. 325], порождает в поэтике Кафки и Бернхарда особую технику фрагментации, логику «инверсий и отступлений» [Neumann, 1968, S. 702], нонфиниализма. Неоконченными, распадающимися на «куски, обрывки» (*Bruchstücke*) остаются и рукописи других персонажей, прочно встроенные тем не менее в художественное целое авторского текста: таковы заметки художника Штрауха в «Стуже», записки Ройтхамера в «Корректуре», «Фразы» (*Sätze*) и «Заметки» Вальтера М. в «Амрасе», фрагменты книги о Гленне Гульде, так и не законченной Вертхаймером в «Пропащем».

Примечательно, что рассказ о «певице» Жозефине, издающей банальный мышиный писк, преображеный в пение ее гипнотическим артистизмом и готовностью мышиного народа обманываться, Кафка создает, уже пораженный туберкулезом гортани. Сохранилась его горестно-самоироничная реплика, высказанная в письме Роберту Клопштоку в начале апреля 1924 г.: «Мне кажется, я начал исследовать животный писк в самое подходящее время. Я только что дописал об этом рассказ» (цит. по: [Franz Kafka Handbuch, 2010, S. 318]). Бремя удела, необходимость жить с неизлечимой болезнью, безусловно, было одним из факторов, деформирующих сознание и дискурс, и в творчестве Бернхарда, с юности испытавшего тяготы легочного больного, а затем боровшегося с саркоидозом. Страх замерзнуть и задохнуться – лейтмотив его текстов. Однако, подобно Прусту (и Кафке), Бернхард стал «безукоризненным режиссером своей болезни» [Беньямин, 2004, с. 261]. Э. Елинек сформулировала в некрологе: «[Бернхард] писал под диктовку своего больного тела и сберег себя в письме, как если бы ему приходилось каждый день снова и снова производить само дыхание, за которое больному человеку всегда приходится бороться, на фабрике собственного тела. Не случайно этот поэт был поэтом речи (а не письма). Болезнь легких, пережитая им еще в юности, исторгла из него великие тирады, ставшие его произведениями. Я говорю, следовательно, я существую. И пока я говорю, я жив» [Jelinek, 2019, S. 11].

Деформация поэтического мира и стиля из такой перспективы может и должна быть понята как победа над «изничтожением» и «распадом», как торжество символического над биологическим. Поэтика деформаций предстает у Кафки и Бернхарда способом гротескно изобразить тоску по классическому Целому, и самая тоска эта, виртуозно формируя пустоты и искажения, пересоздает автора, героя и читателя, взыскиющих восполнения фрагмента.

Список литературы

- Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1979. – С. 188–236.
- Беньямин В. К портрету Пруста // Беньямин В. Маски времени. – Санкт-Петербург : Symposium, 2004. – С. 244–263.
- Беньямин В. Франц Кафка. – Москва : Ad Marginem, 2000. – 318 с.
- Витгенштейн Л. Философские работы. – Москва : Гнозис, 1994. – Т. 1. – 612 с.
- Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Москва : Intrada, 2009. – 413 с.

- Дальхайс К. Почему так трудно понимать Новую музыку? – URL: https://stravinsky.online/kdalkhauz_pochemu_tak_trudno_ponimat_novuiu_muzyku
- Канн И. Сочинения : в 6 т. – Москва : Мысль, 1964. – Т. 3. – 799 с.
- Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести. – Москва : ACT ; Харьков : Фолио, 1999. – 544 с.
- Косарева А.А. Образ Одрадека в рассказе Ф. Кафки «Заботы главы семейства» // Новый филологический вестник. – 2023. – № 64(1). – С. 188–201.
- Павлова Н.С. Форма речи как форма смысла // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 167–182.
- Ромашко С.А. Достоевский и Томас Бернхард: говорящий субъект как организующий момент текста // Вопросы философии. – 2014. – № 1(16). – С. 81–88.
- Alt P.-A. Franz Kafka: der ewige Sohn. Eine Biographie. – München : C.H. Beck, 2005. – 763 S.
- Bernhard Th. Amras. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp BasisBibliothek, 2006. – 143 S.
- Bernhard Th. Auslöschung. Ein Zerfall. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1986. – 651 S.
- Bernhard Th. Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind. – St. Pölten ; Salzburg : Residenz, 2009. – 575 S.
- Bernhard Th. Der Italiener. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1989. – 93 S.
- Bernhard Handbuch: Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von M. Huber, M. Mittermayer. – Stuttgart, Weimar : J.B. Metzler, 2018. – 555 S.
- Dowden S.D. Understanding Thomas Bernhard. – Columbia : Univ. of Carolina press, 1991. – 99 S.
- Esslin M. Beckett and Bernhard: a comparison // Modern Austrian literature. – 1985. – Vol. 18, N 2. – P. 67–78.
- Fetz G.A. Kafka and Bernhard: reflections on affinity and influence // Modern Austrian literature. – 1988. – Vol. 21, N 3–4. – P. 217–241.
- Franz Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von M. Engel, B. Auerochs. – Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2010. – 561 S.
- Hoell J. Der literarische Realitätenvermittler: die Liegenschaften in Thomas Bernhards Roman *Auslöschung*. – Berlin : epubli, 2014. – 340 S. – (Kindle Edition).
- Huntemann W. “Treue zum Scheitem”: Bernhard, Beckett und die Postmoderne // Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband 43 : Thomas Bernhard / hrsg. von H.L. Arnold. – 3. Aufl. – München : Edition Text + Kritik GmbH, 1991. – S. 42–74.
- Jelinek E. Der Einzige und wir, sein Eigentum // Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard: Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen / hrsg. von B. Reinert, C. Götze. – Berlin ; Boston : De Gruyter, 2019. – S. 11–14.
- Jung E. ...ellipse... epilepsies... // Modern Austrian literature. – 2009. – Vol. 42, N 1. – S. 85–111.
- Kafka F. Beim Bau der Chinesischen Mauer: ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlass. – Berlin : Gustav Kiepenheuer, 1931. – 266 S.
- Kafka F. Die Sorge des Hausvaters // Selbstwehr. Unabhängige jüdische Wochenschrift. – 1919. – Jg. 13, N 51–52. – S. 5–6.
- Kleinwort M. Der späte Kafka. – Paderborn ; München : W. Fink, 2013. – 278 S.
- Kovács E. Richter und Zeuge. Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa. Doktori ertekelezés. – Debrecen : Univ. of Debrecen, 2002. – 133 S.
- Mauthner F. Beiträge zu einer Kritik der Sprache. – 3. Aufl. – Stuttgart u. Berlin : J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1921. – Bd 1 : Zur Sprache und zur Psychologie. – 713 S.

- Neumann G. Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas “gleitendes Paradox” // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – 1968. – N 42. – S. 702–744.
- Samuel Beckett und die deutsche Literatur / hrsg. von J. Wilm, M. Nixon. – Bielefeld : transcript, 2013. – 193 S.
- Schmidt-Dengler W. Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. – 3. Aufl. – Wien : Sonderzahl, 1997. – 197 S.
- Weiss W. Franz Kafka – Thomas Bernhard. Ein Teil-Vergleich // London German studies. – 1983. – Vol. 2. – P. 184–198.
- Zima P. Der europäische Künstlerroman: Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. – Tübingen u. Basel: A. Francke, 2008. – 517 S.

References

- Bakhtin, M.M. (1979). Roman vospitaniya i ego znachenie v istorii realizma. In M.M. Bahtin, *Esterika slovesnogo tvorchestva* (pp. 188–236). Moscow : Iskusstvo.
- Benjamin, W. (2000). *Franz Kafka*. Moscow : Ad Marginem.
- Benjamin, W. (2004). K portretu Prusta. In W. Benjamin, *Maski vremeni* (pp. 244–263). Saint-Petersburg : Symposium.
- Wittgenstein, L. (1994). *Filosofskie raboty*. Moscow: Gnosis. Vol. 1.
- Ginzburg, L.I. (2009). *Opsikhologicheskoi proze*. Moscow : Intrada.
- Dahlhaus, C. *Pochemu tak trudno ponimat' Novyyu muzyku?* Retrieved from https://stravinsky.online/kdalkhauz_pochemu_tak_trudno_ponimat_novuiu_muzyku.
- Kant, I. (1964). *Sochineniya* in 6 vols. (vol. 3). Moscow : Mysl'.
- Kafka, F. (1999). *Rasskazy. Propavshyi bez vesti*. Moscow : AST; Khar'kov : Folio.
- Kosareva, A.A. (2023). Obraz Odradeka v rasskaze F. Kafki “Zaboty glavy semeystva”. *Novyy filologicheskii vestnik*. 1(64). 188–201.
- Pavlova, N.S. (2003). Forma rechi kak forma smysla. *Voprosy literatury*. 4. 167–182.
- Romashko, S.A. (2014). Dostoevskij i Thomas Bernhard: Govoryashchij sub'ekt kak organizuyushchij moment teksta. *Voprosy filosofii*. 1(16). 81–88.
- Alt, P.-A. (2005). *Franz Kafka: Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C.H. Beck.
- Bernhard, Th. (2006). *Amras*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp BasisBibliothek, 2006.
- Bernhard, Th. (1986). *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.
- Bernhard, Th. (2009). *Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind*. St. Pölten – Salzburg: Residenz.
- Bernhard, Th. (1989). *Der Italiener*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.
- Dowden, S.D. (1991). *Understanding Thomas Bernhard*. Columbia: University of Carolina Press.
- Engel, M., & Auerochs B. (Eds.). (2010). *Franz Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar : J.B. Metzler.
- Esslín, M. (1985). Beckett and Bernhard: A Comparison. *Modern Austrian Literature*. 18(2). 67–78.
- Fetz, G.A. (1988). Kafka and Bernhard: Reflections on Affinity and Influence. *Modern Austrian Literature*, 21(3–4), 217–241.
- Hoell, J. (2014). *Der literarische Realitätenvermittler: Die Liegenschaften in Thomas Bernhards Roman Auslöschung*. Berlin : epubli (Kindle Edition).

- Huber, M., & Mittermayer M. (Eds.) (2018). *Bernhard Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar : J.B. Metzler.
- Huntemann, W. (1991). “Treue zum Scheitern”: Bernhard, Beckett und die Postmoderne. In *Thomas Bernhard. Text + Kritik* (3. Aufl, Heft 43, pp. 42–74).
- Jelinek, E. (2019). Der Einzige und wir, sein Eigentum. In B. Reinert & C. Götze (Eds.), *Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard: Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen* (p. 11). Berlin; Boston : De Gruyter.
- Jung, E. (2009). ...ellipse... epilepsies... *Modern Austrian Literature*. 42(1), 85–111.
- Kafka, F. (1931). *Beim Bau der Chinesischen Mauer: ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlass*. Berlin : Gustav Kiepenheuer.
- Kafka, F. (1919). Die Sorge des Hausvaters. *Selbstwehr. Unabhängige jüdische Wochenschrift*. 13(51–52). 5–6.
- Kleinwort, M. (2013). *Der späte Kafka*. Paderborn, München : W. Fink.
- Kovács, E. (2002). *Richter und Zeuge. Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa*. PhD Thesis.
- Mauthner, F. (1921). *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd 1: *Zur Sprache und zur Psychologie*. 3 Aufl. Stuttgart u. Berlin : J.G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger.
- Neumann, G. (1968). Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas “gleitendes Paradox”. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 42. 702–744.
- Schmidt-Dengler, W. (1997). *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard* (3. Aufl.). Wien : Sonderzahl.
- Weiss, W. (1983). Franz Kafka – Thomas Bernhard. Ein Teil-Vergleich. *London German Studies*. 2. 184–198.
- Wilm J., & Nixon M. (Eds.). (2013). *Samuel Beckett und die deutsche Literatur*. Bielefeld : transcript.
- Zima, P. (2008). *Der europäische Künstlerroman: Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen u. Basel: A. Francke.

Об авторе

Котелевская Вера Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия, vvkotelevskaya@sfedu.ru, ORCID: 0000-0002-2650-7462

About the author

Kotelevskaya Vera Vladimirovna – Cand. Sc. (Philology), Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia, vvkotelevskaya@sfedu.ru, ORCID: 0000-0002-2650-7462