

Новикова С.Ю.

**ДУРАК, ШУТ И ПЛУТ: О САМОИНСЦЕНИРОВКЕ
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ
ТОМАСА БЕРНХАРДА[©]**

*Независимый исследователь,
Россия, Санкт-Петербург, fotinya@gmail.com*

Аннотация. В статье исследуются особенности самопрезентации в автобиографической прозе австрийского писателя Томаса Бернхарда (1931–1989). Герой пяти повестей (1975–1982), написанных на материале биографии писателя, наделен плутовскими чертами. В этом плутовском образе можно различить символические маски дурака, шута и плуга, имевшие существенное значение для становления европейского плутовского романа. Исследуются особенности этой стилизации, высказывается предположение о том, что плутовской характер возникает в автобиографии под влиянием идей Ф. Ницше и оказывается связан с проблемой искусства и становления художника. Выявляются литературно-исторические корни, к которым восходят плутовские черты в характере героя.

Ключевые слова: австрийская литература XX в.; автобиография; автобиография; плутовской роман; Томас Бернхард.

Поступила: 04.03.2023

Принята к печати: 13.06.2023

Novikova S.Y.

A fool, a rogue, and a jester: self-presentation in
the autobiographical narratives of Thomas Bernhard[©]

*Independent researcher,
Russia, Saint Petersburg, fotinya@gmail.com*

Abstract. This article examines the peculiarities of self-presentation in the auto-fictional prose of the Austrian writer Thomas Bernhard (1931–1989). The protagonist of five novellas (1975–1982), based on the author's biography, is endowed with roguish traits. Within this roguish portrayal, symbolic masks of the fool, jester, and rogue, significant in the development of the European picaresque novel, can be discerned. The study explores the particularities of this stylization and suggests that the roguish character emerges in the autofiction under the influence of Friedrich Nietzsche's ideas, relating to the problem of art and the artist's development. Additionally, the article investigates the literary-historical origins which the roguish characteristics of the protagonist can be traced back to.

Keywords: the twentieth-century Austrian literature; autobiography; autofiction; rogue novel; Thomas Bernhard.

Received: 04.03.2023

Accepted: 13.06.2023

Введение

В статье анализируются пять повестей, составляющих «каноническую» автобиографию классика австрийской литературы Томаса Бернхарда (1931–1989): «Причина: прикосновение» (*Die Ursache. Eine Andeutung*, 1975), «Подвал: ускользание» (*Der Keller. Eine Entziehung*, 1976), «Дыхание: выбор» (*Der Atem. Eine Entscheidung*, 1978), «Холод: изоляция» (*Die Kälte. Eine Isolation*, 1981) и «Ребенок как ребенок» (*Ein Kind*, 1982). Поначалу они были восприняты читателями и критиками как исключительно автобиографические и даже исповедальные, их художественный характер был замечен не сразу. Погружаясь в чтение этих повестей, нельзя не заметить, что в образе их главного героя отчетливо проявляют себя плутовские черты. Одним из первых на это обратил внимание австрийский литературовед В. Шмидт-Денглер, заметив, что в каждой повести герой уклоняется от правил, не подчиняется им, нередко

совершая абсурдные поступки, отмеченные «вопиющей глупостью» (*eklatante Dummheit*) [Schmidt-Dengler, 1998, S. 230]. При этом характер персонажа многомерен, и «трикстерский»¹ принцип не является для него определяющим. Тем не менее он отчетливо проявляется в поступках героя: юный Томас Бернхард лжет, водит за нос воспитателей и врачей, нарушает всевозможные запреты и табу. Далее мы проанализируем составляющие этого характера, попытаемся прояснить его литературно-исторические корни, а также предположить, какой смысл обретает в автобиографии подобная стилизация.

Дурак, шут и плут: свобода вненаходимости

При более тщательном рассмотрении плутовского характера в нем легко различить архетипические фигуры дурака, плута и шута, имевшие важнейшее значение для развития европейского романа.

Многие исследователи, занимавшиеся культурным типом дурака приходят к одному и тому же выводу: дурак всегда занимает метапозицию внутри социального и символического порядка. Обобщая наблюдения Э. Велсфорда [Welsford, 1935], М. Бахтина [Бахтин, 2012] и Дж. Агамбена [Агамбен, 2021], М. Липовецкий отмечает: «Отчужденность, вненаходимость и парабазис² помешают дурака в *метапозицию*, воплощающую свободу “посреди” культурных и социальных конвенций» [Липовецкий, 2021, р. 314]. По мысли Бахтина, простодушное непонимание героя организует повествование почти всегда, когда речь заходит о разоблачении некоей «дурной условности». Она может быть связана с бытом, моралью, политикой, искусством или другой сферой и изображается

¹ Необходимо согласиться с М. Липовецким, который предлагает провести границу между понятием «трикстер», относящимся к области мифологии, и восходящими к этому мифологическому источнику «социокультурными амплуа», в которых выступают персонажи мировой литературы (плут, шут, дурак, самозванец, авантюрист и др.) [Липовецкий, 2021, р. 306].

² Дж. Агамбен в работе «Пульчинелла, или Развлечения для детей» (*Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*, 2015, рус. пер. – 2021) высказывает мнение о том, что роль Пульчинеллы в конечном счете неизбежно сводится к парабазису – выходу из действия, прерыванию рассказываемой истории [Агамбен, 2021, с. 45].

с точки зрения человека, не причастного ей [Бахтин, 2012, с. 416]. В повестях Бернхарда разоблачению подвергается власть тоталитарных идеологических систем – национал-социализма и католицизма, с которыми сталкивается герой. Он выступает в роли наивного персонажа (дурака, простака), который постоянно получает пощечины и удары от воспитателей национал-социалистического, а затем католического интерната. «Во мне все еще рос неудержимый страх перед Грюнкранцем; каждый раз, стоило мне попасть ему на глаза, он давал мне пощечину, без всякой причины, – окликнет меня и бьет по щеке, вынырнет откуда-нибудь, выкрикнет мою фамилию и бьет, как будто так и полагалось, только увидит меня – сразу дает пощечину. Не проходило и недели, пока я жил в интернате, чтобы Грюнкранц раза два в неделю не отвешивал мне пощечину...» [Бернхард, 2006, с. 51]. Тумаки и оплеухи сыплются на героя за проступки, совершенные по неосторожности или расеянности: он проспал сигнал воздушной тревоги («Причина») или пришел на сбор организации «Юнгфольк», младшей группы Гитлерюгенда, в неподходящий форме – не в черных, как все, а в коричневых брюках («Ребенок как ребенок»).

Дурак как будто бы неосознанно саботирует мероприятия национал-социалистов, невольно выбирает позицию неучастия. Протагонист лишь чувствует, но никак не может осмыслить происходящее с ним, что создает иронический эффект. Показателен эпизод из повести «Ребенок как ребенок». Герой, из-за нелепой ошибки родственников оказавшийся в колонии для трудновоспитуемых подростков, стал участником спектакля, в котором ему досталась роль ангела. На генеральной репетиции все прошло хорошо, однако во время премьеры воспитательница, написавшая пьесу, неожиданно толкнула его в спину так сильно, что он буквально вылетел в зал. «На ногах я, правда, удержался, но ни слова вымолвить не мог. От растерянности я раскинул руки – а значит, и крылья – в стороны, как полагалось по роли, но своих фраз так и не выдавил. Тогда сочинительница схватила меня за подол собственной розовой нижней юбки, служившей ангельским облачением, и утащила меня за кулисы. Я рухнул на скамью в проходе за сценой. Спектакль продолжался. Все шло как по маслу, только ангел подкачал. Он сидел на скамье в проходе и плакал, а в зале в это время опустился занавес и загремели аплодисменты» [Бернхард,

2006, с. 545]. Формой неосознанного саботажа, бегством от тоталитарной системы предстают и победы юного героя в соревнованиях по бегу, о которых сообщается в повестях «Причина» и «Ребенок как ребенок»: «Побеждал-то я только оттого, что у меня длинные ноги, и еще оттого, что безумно боялся проиграть. А охоты к спорту у меня вообще никогда *не было*, я и до сих пор ненавижу любой спорт» [Бернхард, 2006, с. 54].

Маска дурака возникает и в другом контексте. Герой повестей предстает феноменально невнимательным, не способным усвоить и запомнить самые простые вещи. Занимаясь игрой на скрипке, он регулярно получает от учителя удары смычком по пальцам за рассеянность («Причина»). В описанном выше эпизоде с театральной постановкой у него уходят недели на то, чтобы выучить роль, состоящую всего из нескольких фраз, а попытка их воспроизвести заканчивается провалом.

В образе главного героя можно различить и черты шута. Образ Ганса Вурста, комического персонажа немецкого народного театра, был чрезвычайно близок Бернхарду. «Сам писатель, по собственной воле и характеру своего выдающегося дара, принял на себя роль шута. В своих пьесах он задевал, подначивал зрителей. Его бесконечные поношения всего австрийского без попыток “скучной” аргументации, перехлестывая через край, утверждали в конце концов освободительную силу смеха», – отмечала Н.С. Павлова [Павлова, 2005, с. 45]. В своем исследовании «Гансвурст и Государство. Малая история комического: от Моцарта до Томаса Бернхарда» Г. Шайт, описывая трансформации категории комического в австрийской культуре, указывает на отголоски шутовского образа Гансвурста в сценических произведениях писателя [Scheit, 1995, S. 193–196]. Шут (*Narr*) в них (особенно это касается более поздних драм) – чрезвычайно характерная фигура. Центральный герой «Силы привычки» (*Die Macht der Gewohnheit*, 1974), «Минетти» (*Minetti*, 1977), «Лицедея» (*Der Theatermacher*, 1984) и многих других пьес – «человек духа» (*Geistesmensch*), если воспользоваться определением самого Бернхарда [Bernhard, 2005, S. 141], – предстает в образе пожилого шута, арлекина. Каждая из подобных эксцентричных шутовских фигур при этом наделяется чертами биографии автора. Монологи бернхардовских протагонистов-шутов, обращающих свой юмор против государства или себя самих, там,

где они прибегают к самоиронии, наполнены, как и речь Гансвурста, повторами, игрой слов, изобилуют грамматическими несогласованностями [Scheit, 1995, S. 196]. Исследователь указывает и на характерный для народной комедии низовой юмор [Scheit, 2018, S. 455]. Бернхардовские протагонисты крайне внимательны к еде и непрестанно изрыгают ругательства в чей-нибудь адрес. «Фекальный» юмор, играющий не последнюю роль в представлениях с участием Гансвурста, трансформируется, по мнению Шайта, в по-ругания государственной политики. «Человек духа заменяет творческую деятельность приемом пищи и резонирует по поводу того, что его повсюду окружают нечистоты – таковыми ему видится политика, особенно австрийская» [Scheit, 2018, S. 455]. И только область сексуального – еще одна чрезвычайно характерная сфера юмора Гансвурста – остается, по мнению Шайта, незатронутой. Бернхардовские персонажи ее избегают [Scheit, 2018, S. 455].

В автобиографии, повествующей о драматических, а порой и трагических событиях детства и юности писателя, герой выступает в роли шута скорее «косвенно»: время от времени он совершает комические выходки и проявляет шутовское озорство. Кроме того, несмотря на то, что он непрестанно получает тумаки, оплеухи и подзатыльники, ему удается выжить во враждебной среде. Это сближает его с персонажами народного театра (Гансвурстом, Каспаром, Пьеро и др.), которые упрямо противостоят сыплющимся на них неприятностям и побоям. Шуты выживают в передрягах, которые им приходится переживать, и, согласно традиции народного театра, никогда не умирают на сцене [Sumper, 2013, S. 20]. «Сама смерть оказывается фальшивкой, и во всем мире не найдется дерева, на котором можно было бы повесить дурака», – цитирует М. Липовецкий Э. Велсфорда, указывая на терапевтическую функцию, которую выполняет для социума смех, возбуждаемый дураком [цит. по: Липовецкий, 2021, р. 312]. «Убивать его совершенно бесполезно: сколько ни расстреливай его, сколько ни вешай, он все равно воскреснет», – сообщает и Дж. Агамбен о Пульчинелле [Агамбен, 2021, с. 62].

В роли шута в повестях Бернхарда выступает и автор-повествователь, который с азартом дразнит читателей многократными навязчивыми повторениями «неудобных» фактов. Подобные повторы могут быть связаны с воспоминаниями о национал-

социалистическом прошлом австрийцев или о трущобах Шерцхаузерфельда – неблагополучного района города Зальцбурга. Вот, например, очевидно перформативный, призванный вызывать негативную эмоциональную реакцию соотечественников, пассаж из повести «Причина»: «Шерцхаузерфельд был вечным, несмыываемым позорным пятном нашего города, и отцы города отлично знали об этом позорном пятне: название этих трущоб, этого позорного пятна, то и дело появлялось в газетах – то в судебных отчетах, то в утешительных обещаниях правительства земли. И обитатели этого позорного пятна на теле Зальцбурга сознавали, что они все скопом и есть это позорное пятно. И они все больше и больше становились позором для города, здесь сосредоточилось все, что город пытался замолчать или затушевать, все, от чего бежит нормальный человек, когда он может убежать, здесь скопилась вся нечисть Зальцбурга, и до сегодняшнего дня эти шерцхаузерфельдские трущобы остались позорным пятном, которого стыдится весь город Зальцбург, когда ему напоминают об этом сплаве нищеты, сплаве голода, грязи и преступлений» [Бернхард, 2006, с. 35].

Появляется в текстах повестей и персонаж-плут. Для понимания этой маски оказывается значимым понятие лиминальности, которое М. Липовецкий рассматривает как частное проявление метапозиции плутовского персонажа [Липовецкий, 2021, р. 314]. Лиминальность, в трактовке антрополога Виктора Тэрнера, это состояние двойственности в культурном пространстве, выпадение из системы культурных и социальных норм [Тэрнер, 1983, с. 169]. Плут находится на границах нескольких миров, не принадлежа полностью ни к одному из них.

Высказанный тезис лучше всего иллюстрируют эпизоды автобиографии, связанные с незаконным пересечением австрийской границы. В каждом из них протагонист не просто перебирается через границу: но напряжение нарастает, ситуация «эскалируется», переходы становятся все более сложными и рискованными. Так, в первой повести «Причина» главный герой, четырнадцатилетний подросток, неоднократно переходит из Австрии в Германию и обратно, пользуясь то немецким пропуском, то австрийским удостоверением личности. Однажды его ловят и конвоируют под ружьем в таможню. После этого способ пересечения границы становится более хитроумным: герой перебирается на территорию

другой страны на спине у знакомого таможенника, прячась под его пелериной. Он выступает в роли контрабандиста, нелегально пронося через границу коробочки с сахарином. И наконец, без цели, из чистого озорства, он решает прихватить с собой своего маленького брата. «Один раз я даже взял с собой сводного братишку, семилетнего мальчика, и перенес его через границу, без ведома моей матери и дедушки, и я сам не знаю, как мне пришла в голову такая дикая мысль, ужаснувшая моих родных, о последствиях я, разумеется, не думал <...>. И вообще время тогда было *жуткое, безответственное*, нас везде ожидали всякие *ужасы*, всякие *невероятные происшествия*», – сообщает рассказчик в повести «Причина» [Бернхард, 2006, с. 88]. Этот мотив находит свое продолжение в повестях «Дыхание» и «Холод». Природа описанных плутней вполне бескорыстна: их единственная цель – нарушение запрета и расширение рамок дозволенного.

Повествование в автобиографии обнаруживает некоторые элементы сюжетной структуры пикарского романа. К ним относится кумулятивный сюжет, основанный на хронотопе дороги. Автобиография повествует о странствиях героя, не имеющего устойчивого места в жизни и не принимающего этот мир. Герой оставляет гимназию и устраивается учеником в продуктовую лавку. В данном случае это биографический факт из жизни писателя Бернхарда, хотя герои плутовского романа действительно нередко нанимаются в услужение. Пикаро, согласно наблюдению Л. Пинского, «то ходит с “корзиной”, подносит покупки с рынка, то помогает на кухне (так называемый *picaro de cocina* – кухонный пикаро), ибо любит устраиваться поближе к котлу» [Пинский, 1989, с. 156]. Положение слуги оказывается удобной позицией для наблюдения за жизнью других. Сближает повествование с пикарской и повествовательная перспектива – двойная точка зрения («тогда» и «сейчас»). Повествование ведется от лица умудренного опытом человека, рассказывающего о своей юности.

Тем не менее следует указать на одно существенное отличие. Как справедливо отмечает Е.М. Мелетинский, в повествованиях о плутах, будь они животными или людьми, атмосфера плутовства является универсальной, в них господствует «всеобщая “трикстериада”» [Мелетинский 1986, с. 228]. «Эта атмосфера трикстериады сама по себе является чертой низменного и комического; она создает

циническую модель мира и в далекой перспективе возможность сатиры» [Мелетинский 1986, с. 228]. В автобиографии Бернхарда трикстериада не является тотальной. Плутовство оказывается ограничено действиями главного персонажа. Окружающая социальная среда (соученики по интернату, жители Зальцбурга, пациенты лечебных заведений) изображается совсем не в сатирическом ключе. И лишь главный герой, ребенок и подросток, наделяется плутовскими чертами.

Трикстериада: предыстория художника

Возрождение плутовского романа в европейской литературе XX в. – хорошо исследованная тема [Hoffmeister, 1986; Gebauer, 2006; Malkmus, 2011]. После перерыва в несколько столетий он, в виде совокупности отдельных повествовательных элементов, оживает на страницах произведений Андре Жида, Томаса Манна, Гюнтера Грасса и многих других авторов. Это возрождение оказывается связано с философскими представлениями о кризисе субъекта, во многом определившими культуру XX в. Так, по мнению Ю. Якобса, скепсис в отношении субъекта и неверие в продуктивное понимание жизненного пути человека приводят Томаса Манна в «Признаниях авантюриста Феликса Круля» (1954) к иронии над романом воспитания и автобиографией, а также их героем. В центр манновского повествования помещается герой-пикаро, а для изображения общества использован сатирический подход. Читателю предлагается свободная последовательность эпизодов, лишенная телеслогии [Jacobs, 1983, S. 97].

Однако причины, по которым герой автобиографии Бернхарда наделяется «трикстерскими» чертами, представляются нам совершенно иными. Концепция субъекта в автобиографии Бернхарда имеет двойственный характер. С одной стороны, автобиографический проект демонстрирует личность героя, являющуюся продуктом экзистенциального бунта. Она создает саму себя, освобождаясь от репрессивных духовных систем – национал-социализма и католицизма. С другой стороны, описывая становление этой личности, Бернхард отказывается приписывать ее своему биографическому «я». Автор в автобиографии «прячется» за неким собиральным образом ребенка и подростка послевоенного

времени. Фраза-манифест «Все едино» [Бернхард, 2006, с. 220], рефреном звучащая в повести «Подвал», означает отказ от индивидуальности и субъективности. При этом автобиографические повести демонстрируют отчетливую телеологическую направленность жизненного проекта: ребенок и подросток постепенно становятся художником, человеком искусства.

В 1987 г., после публикации пяти повестей, Бернхард заключил письменное соглашение со своим немецким издателем Зигфридом Унзельдом. Согласно этому документу весной 1988 г. он обязался опубликовать шестую и последнюю часть своей автобиографии – повесть «Сомнение» (*Der Zweifel*)¹. Она так и не была написана, однако сохранились свидетельства относительно ее предполагаемого содержания. Речь шла о судьбе «Амрас» (*Amras*, 1964) – ранней повести Бернхарда, которую тот особенно ценил. «Сомнение» должно было заканчиваться короткой фразой: «Принято». Этот текст телеграммы из издательства, куда была отправлена «Амрас», подтверждал, что поводов сомневаться более нет: писательская карьера Бернхарда состоялась [Huber, Mittermayr, 2018, S. 167–168]. О том, что история жизни персонажа имеет в автобиографии Бернхарда отчетливую внутреннюю направленность свидетельствует и ключевой эпизод пятой повести, «Ребенок как ребенок». Поездка из деревни в Зальцбург на украденном у отчима велосипеде предстает в ней, как уже не раз отмечали исследователи [Honold, 1998, S. 18; Gruber, 1999, S. 108], аллегорическим изображением рождения художника.

С какой целью автор наделяет автобиографического героя плутовскими чертами? Ответ на этот вопрос, на наш взгляд, следует искать в работах Фридриха Ницше.

Сразу следует отметить, что Ницше не принадлежал к числу наиболее важных для писателя мыслителей. Философский горизонт бернхардовских произведений был в гораздо большей мере сформирован чтением Монтеня, Паскаля, Вольтера, Новалиса, Шопенгауэра и Кьеркегора [Huber, 2018, S. 394]. В личной библиотеке Бернхарда можно было обнаружить книги Ницше, издан-

¹ Предполагалось, что ее напечатает австрийское издательство «Резидент», а окончательные права на все шесть повестей в итоге отйдут издательству «Зуркамп», которое представлял Унзельд.

ные с 1970-х годов [Huber, 2018, S. 395]. Впрочем, отсылки к Ницше появляются уже в ранних бернхардовских произведениях, таких как роман «Помешательство» (*Verstörung*, 1967) или повесть «Ваттен» (*Watten*, 1969). Оценить, насколько глубоко Бернхард погружался в произведения философа, довольно трудно. Б. Хильдебранд в очерке о рецепции Ницше в немецкоязычной литературе отмечает, что идеи Ницше были восприняты Бернхардом «поверхностно», но в то же время «гениально» [Hillebrand, 2011, S. 466].

Для автобиографии писателя «ницшеанский текст» приобретает центральное значение. Важнейшую роль в повестях играет оппозиция между правдой и ложью, восходящая к трактату философа «Об истине и лжи во вненравственном смысле» (1873), где правда разоблачается как риторический конструкт [Marquardt, 1990, S. 156; Euckeler, 1995, S. 34]. Ф. Эйклер отмечает, что совпадения мыслей и словесных формулировок настолько поразительны, что влияние работы Ницше на текст автобиографии Бернхарда следует признать крайне вероятным [Euckeler, 1995, S. 40].

В трактате «Веселая наука» (1882) Ницше говорит об особом актерском инстинкте, который, по его мнению, присущ выходцам из социальных низов. Он вырабатывается в семьях низших сословий, которые вынуждены приспосабливаться к переменчивым обстоятельствам жизни. Им приходится «ловко по одежке протягивать ножки, все наново приспосабливаться к новым обстоятельствам, всякий раз притворяться и прикидываться по-новому – постепенно держать нос по всякому ветру и самим становиться почти что носом – мастером того органически усвоенного и заядлого искусства вечной игры в прятки, которую у животных называют *mimicry*» [Ницше, 1996а, с. 687]. Подобный инстинкт накапливается от поколения к поколению, «пока, наконец, не становится барским, неразумным, необузданым, пока не приучается к тому, чтобы будучи инстинктом, командовать другими инстинктами, и не порождает актера, “художника” (поначалу скомороха, враля, фигляра, дурня, клоуна, также и классического лакея, Жиль Блаза: ибо в таких типах дана предыстория художника и довольно часто даже “гения”») [den Schauspieler, den „Künstler“ <...> (den Possenreißer, Lügenerzähler, Hanswurst, Narren, Clown zunächst, auch den klassischen Bedienten, den Gil Blas: denn in solchen Typen hat man die Vorgeschichte des Künstlers und oft sogar die des „Genies“)] [Ницше, 1996а, с. 687–688].

Сказанное ранее о плутовских ипостасях protagonista бернхардовской автобиографии – масках, привносящих в литературу тесную связь с театральными подмостками [Бахтин, 2012, с. 412], – вполне гармонирует с «трикстерским» рядом, на который указывает Ницше. Предстает герой и в роли актера: «Для меня уже с четырех, с пяти, с шести лет жизнь навсегда стала каким-то спектаклем, я видел сотни тысяч влюбленных в нее лицедеев, после премьеры спектакли становились все искуснее, реквизит менялся, актеров, не понявших свою роль в данной пьесе, выгоняли вон, и так оно шло бесконечно. И все актеры – я сам, весь реквизит – это я, и режиссер тоже я сам» [Бернхард, 2006, с. 216].

Отдельно необходимо сказать о маске «враля» (*Lügenerzähler*). Обобщая изыскания Дж. Агамбена и других авторов, М. Липовецкий называет власть над нарративом одной из определяющих черт плутовского характера. Трикстер обладает властью над словом, повествованием, раскрывая «творческий и субверсивный потенциал, скрытый в языке, иногда выступая метафорой языка и повествования в целом» [Липовецкий, 2021, р. 311]. Наиболее ярко в этой ипостаси персонаж проявляет себя в последней повести «Ребенок как ребенок». Потерпев неудачу в попытке добраться до Зальцбурга, сломав взятый без спроса велосипед и вымокнув до нитки, в рассказе другу он представляет свое путешествие как уверенную победу. «С каждым словом я приходил во все больший экстаз и, вдохновившись собственным восторгом по поводу сообщаемых событий, присовокупил целый ряд сочных подробностей, представляющих собой либо некоторое преувеличение, либо даже прямое дополнение фактов вымыслами, чтобы не сказать грубой ложью. Сидя на скамеечке под окном рядом с кроватью Шорши, я рассказал ему потрясающую, насыщенную драматическими событиями историю, причем был искренне убежден, что мне удалось создать настояще литературное произведение, хотя в то же время не допускал ни тени сомнения, что речь в ней идет о подлинных событиях и фактах» [Бернхард, 2006, с. 462]. В названном эпизоде все ипостаси плутовского характера объединяются воедино. Персонаж проявляет себя как плут, обманом завладевающий велосипедом, шут, выкидывающий озорной трюк, и дурак (простак), который, терпит неудачу и оказывается, катапультируясь вверх ногами в кювет, в самом жалком положении. В отсутствие зрителей ребенок

разыгрывает представление перед самим собой: «Когда мы на высоте, нам больше всего нужны восхищенные зрители, их-то мне как раз и не хватало. И я удовлетворился самонаблюдением и само-восхищением» [Бернхард, 2006, с. 443]; «Рассвет придал моему появлению у дедовского дома некий театральный эффект, весьма для меня благоприятный» [Бернхард, 2006, с. 456] и т.д. Именно это повествование о рождении художника становится кульминационным эпизодом всего автобиографического проекта Бернхарда.

Генезис характера

Следы плутовского романа у Бернхарда восходят не к его историческим испанским образцам. Они приходят из более поздней литературной традиции. В первую очередь из любимых Бернхардом французских произведений эпохи Просвещения¹. Черты пикарески отчетливо проявляются, например, в «Простодушном» (1767) Вольтера [Бахтин, 2012, с. 415] и в «Племяннике Рамо» (1762–1773) Ди-дро [Бахтин, 2012, с. 381]. Обнаружить заметное сходство можно между героем повестей Бернхарда и простодушным персонажем повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (1759), которая во многом является пародией на плутовской роман. Постоянно претерпевающий несчастья наивный Кандид, странствуя, встречает представителей всех слоев общества. Со временем его наивность уступает место зрелости. Он приходит к выводу о том, что стоит возделывать свой сад, уклоняясь от окончательного выбора в пользу той или иной концепции мира. В повестях Бернхарда герой переживает разочарование и в католической и национал-социалистической пропаганде, и в мрачном пессимизме деда, своего наставника.

Необходимо указать на значение образа шута для всего творчества Ницше. Фигура Гансвурста или Дурака (*Narr*) и мотив подлинного или разыгрываемого шутовского безумия чрезвычайно важны для философа, особенно в его произведениях позднего периода [Benne, 2005, S. 220]. В «Так говорил Заратустра» (1883)

¹ В. Вагнер указывает на то, что около 80% цитат из французской литературы приходится у Бернхарда на произведения, написанные в XVI–XVIII вв. К числу наиболее значимых авторов относятся Декарт, Паскаль, Монтень, Вольтер, Ди-дро, Руссо [Wagner, 1999, S. 22].

канатный плясун выступает пародией на сверхчеловека, его шутовской версией. О глупце, шуте говорят афоризмы из «Веселой науки» (1882) и «Дионисийские дифирамбы» (1888–1889), где философ уравнивает голоса поэта и шута (в переводе В. Топорова – «глупца»): «Глупец! Пиита!» (Nur Narr! Nur Dichter!) [Ницше, 1993, с. 62]. Родство Гансвурста, персонажа, появившегося в Новое время, и античного Диониса было известно Ницше из его изысканий по истории театра. Особенно же важную роль маска шута, Гансвурста, приобретает в автобиографическом *Ecce Homo* (1888–1889) [Benne, 2005, S. 220]. «Я ужасно боюсь, чтобы меня не объявили когда-нибудь *святым*; вы угадаете, почему я *наперед* выпускаю эту книгу: она должна помешать, чтобы в отношении меня не было допущено насилия... Я не хочу быть *святым*, скорее *шутом*... Может быть, я и *есть* шут... (Ich will *kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst...* Vielleicht bin ich *ein Hanswurst*). И не смотря на это или, скорее, несмотря на это – ибо до сих пор не было ничего более лживого, чем *святые*, – устами моими глаголет истина», – признается рассказчик [Ницше, 1996б, с. 762]. Фигура Гансвурста в *Ecce Homo* – фигура комментатора, предлагающего комическую интерпретацию жизненной трагедии философа, утверждает К. Бенне, и одновременно маска циника [Benne, 2005, S. 223].

Наконец, можно упомянуть и еще один источник, более близкий Бернхарду по времени. Существенную роль фигура шута играла в произведениях Венской группы (1952–1964) – объединения писателей, которое оказало значительное влияние на Бернхарда в самые ранние годы его творческой биографии – в начале 1960-х годов. Х.К. Артманн, К. Байер и Г. Рюм активно задействовали в своих сценических произведениях маски народного театра, восходящие к комедии дель арте. В их драмолетах (коротких театральных пьесах) регулярно появлялись Гансвурст, Каспер, Панч и Пьеро [Sumper, 2013, S. 1]. Фигуры, пришедшие из народного театра, должны были возмущать спокойствие, провоцировать и скандализировать консервативную театральную публику того времени.

Выводы

Безусловно, плутовские маски проявляются в автобиографии Бернхарда не в столь явном виде, как в традиционной пикареске. Однако они пронизывают литературный материал автобиографии своей традиционной символикой. Характер протагониста повестей нельзя свести исключительно к плутовской составляющей, и тем не менее он отчетливо явлен в автобиографии. С одной стороны, в соответствии с мыслью М. Бахтина, составляющие его маски выражают критическую позицию автора по отношению к миру: «тяжелому и мрачному обману противопоставляется веселый обман плута, корыстной фальши и лицемерии – бескорыстная простота и здоровое непонимание дурака, и всему условному и ложному – синтетическая форма шутовского (пародийного) разоблачения» [Бахтин, 2012, с. 414–415]. С другой стороны, трикстерские черты в характере главного персонажа оказываются, на наш взгляд, теснейшим образом связаны с идеей становления художника и телеологией всего автобиографического проекта.

Список литературы

- Агамбен Дж. Пульчинелла, или Развлечения для детей в четырех сценах / пер. с ит. М. Лепиловой. – Москва : Носорог, 2021. – 144 с.
- Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. – Москва : Русские слова-ри, 2012. – Т. 3. – С. 340–489.
- Бернхард Т. Все во мне....: автобиография / пер. с нем. Р. Райт-Ковалевой, В. Фадеева, Т. Баскаковой, Е. Михелевич. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 573 с.
- Липовецкий М. Теория трикстера // Зборник Матице спрске за славистику. – Vol. 2021, N 100. – Р. 305–339. – URL: https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2021.100.20
- Мелетинский Е.М. Плутовской роман // Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – Москва : Наука, 1986. – С. 226–237.
- Ницше Ф. Веселая наука (la gaya scienza) / пер. К.А. Свасьяна // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. – Москва : Мысль, 1996а. – Т. 1. – С. 491–719.
- Ницше Ф. Ecce Homo. Как становятся сами собою / пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Сочинения в двух томах. – Москва : Мысль, 1996б. – Т. 2. – С. 693–769.
- Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза / сост., вступ. ст. М. Кореневой ; пер. с немецкого. – Санкт-Петербург : Худож. лит., 1993. – 672 с.

- Павлова Н.С.* О характере австрийской литературы // Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – С. 13–46.
- Пинский Л.Е.* «Гусман де Альфараче» и поэтика плутовского романа // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. – Москва : Сов. писатель, 1989. – С. 148–186.
- Тэрнер В.* Символ и ритуал / пер. В.А. Бейлиса, И.М. Бакштейна. – Москва : Hayka, 1983. – 277 с.
- Benne C.* Ecce Hanswurst – Ecce Hamlet : Rollenspiele in *Ecce Homo* // Nietzscheforschung. – 2005. – Vol. 12, Iss. JG. – S. 219–228. URL: <https://doi.org/10.1524/nifo.2005.12.jg.219>
- Bernhard Th.* Korrektur // Bernhard Th. Werke : in 22 Bdn. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2005. – Bd. 4 : Korrektur. – 380 S.
- Eyckeler F.* Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. – Berlin : E. Schmidt, 1995. – 293 S.
- Gebauer M.* Wendekrisen: Der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre. – Trier : Wiss. Verl. Trier, 2006. – 271 S.
- Gruber B.* Familiäre Intertextualität: Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben // Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart / hrsg. von M. Bollacher, B. Gruber. – Paderborn : Bonifatius, 1999. – S. 103–119.
- Hillebrand B.* Literatur und Dichtung (deutschsprachig) // Nietzsche. Handbuch : Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von H. Ottmann. – Stuttgart : J.B. Metzler, 2011. – S. 444–466.
- Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen / hrsg. von Hoffmeister G. – Amsterdam : Rodopi, 1986. – 254 S.
- Honold A.* „Bernhards Dämonen“ // Thomas Bernhard – eine Einschärfung / hrsg. von Hoell J. u.a. – Berlin : Vorwerk 8, 1998. – S. 17–25.
- Huber M.* Philosophie // Bernhard-Handbuch : Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von Huber M., Mittermayer M. – Stuttgart : J.B. Metzler, 2018. – S. 394–402.
- Huber M., Mittermeier M.* Autobiographie. Entstehungsgeschichte // Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von Huber M., Mittermayer M. – Stuttgart : J.B. Metzler, 2018. – S. 166–168.
- Jackobs J.* Der deutsche Schelmenroman. Eine Einführung. – München : Artemis, 1983. – 135 S.
- Malkmus B.* The german picaro and modernity: between underdog and shape-shifter. – New York : Continuum, 2011. – 232 S.
- Marquardt E.* Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1990. – 198 S.
- Scheit G.* Hanswurst und der Staat: eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard. – Wien : Deuticke, 1995. – 256 S.
- Scheit G.* Komik, Ironie, Übertreibung // Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von Huber M., Mittermayer M. – Stuttgart : J.B. Metzler, 2018. – S. 452–456.
- Schmidt-Dengler W.* „Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit“. Zu Thomas Bernhard Autobiographie „Der Keller“ // Autobiographien in der österreichischen Li-

- teratur: von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard / hrsg. von Amann K., Wagner K. – Innsbruk ; Wien : Studien-Verlag, 1998. – S. 217–239.
- Sumper M. Hanswurst, Kasper, Punch und Pierrot in den Dramoletten der Wiener Gruppe. – Göttingen : Optimus, 2013. – 62 S.
- Wagner W. „Franzose wäre ich gern gewesen“: Zur Rezeption französischer Literatur bei Thomas Bernhard. – Frankfurt a.M. [etc] : Lang, 1999. – 148 S.
- Welsford E. The fool: his social and literary history. – New York : Farrar & Rinehart, 1935. – 373 p.

References

- Agamben, G. (2021). *Pul'chinella, ili Razvlecheniya dlya detej v chety'rex scenax* [Pulchinella, Or Entertainment for Children]. Moscow: Nosorog.
- Bakhtin, M. (2012). Formy vremeni i khronotopa v romanе: ocherki po istoricheskoj poetike [Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics]. In M. Bakhtin, *Sobranie sochinenij: v 7 t.* [Collected Works: in 7 volumes] (vol. 3, pp. 340–489). Moscow: Russkie slovari.
- Bernhard, Th. (2006). *Vse vo mne...: avtobiografiya* [All in me... Autobiography]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaka.
- Lipovetsky, M. (2021). Teoriya trikstera [Theory of Trickster]. *Зборник Матице спрске за славистику*, 2021(100), 305–339. URL: https://doi.org/10.18485/ms_zmss.2021.100.20
- Meletinsky, E.M. (1986). Plutovskoj roman [Rogue Novel]. In E.M. Meletinsky, *Vvedenie v istoricheskuyu poetiku eposa i romana* [Introduction to the Historical Poetics of Epic, Romance, and Novel] (pp. 226–237). Moscow: Nauka.
- Nietzsche, F. (1996) Veselaya nauka (la gaya scienza) [The Gay Science (La Gaya Scienza)] (K.A. Svas'yan, Trans.). In F. Nietzsche, *Sochineniya v dvukh tomakh* [Collected Works in Two Volumes] (vol. 1, pp. 491–719). Moscow: Mysl'.
- Nietzsche, F. (1996). Ecce Homo. Kak stanovyatsya sami soboyu [Ecce Homo: How One Becomes What One Is] (Yu.M. Antonovskij, Trans.). In F. Nietzsche, *Sochineniya v dvukh tomakh* [Collected Works in Two Volumes] (vol. 2, pp. 693–769). Moscow: Mysl'.
- Nietzsche, F. (1993). *Stikhotvoreniya. Filosofskaya proza* [Poetry. Philosophical Prose]. Saint Petersburg: Khudozhestvennaya literatura.
- Pavlova, N.S. (2005). O kharaktere avstrijskoj literatury [On the Character of Austrian Literature]. In N.S. Pavlova, *Priroda real'nosti v avstrijskoj literature* [The Nature of Reality in Austrian Literature] (p. 13–46). Moscow: Yazyki slavianskoi kul'tury.
- Pinsky, L.E. (1989). “Gusman de Al'farache” i poetika plutovskogo romana [“Guzman de Alfarache” and the Poetics of the Picaresque Novel]. In L.E. Pinsky, *Magistral'nyj syuzhet* [Main Plot] (pp. 148–186). Moscow: Covetskii pisatel'.
- Turner, V. (1983). *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual] (V.A. Bejlis & I.M. Bakshtejn, Trans.). Moscow: Nauka.
- Benne, C. (2005) Ecce Hanswurst – Ecce Hamlet: Rollenspiele in Ecce Homo. *Nietzschesforschung*, 12(JG), 219–228. URL: <https://doi.org/10.1524/nifo.2005.12.jg.219>

- Bernhard, Th. (2005). Korrektur. In Th. Bernhard, *Werke: in 22 Bdn* (vol. 4). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eyckeler, F. (1995). *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: E. Schmidt.
- Gebauer, M. (2006). *Wendekrisen: Der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre*. Trier: Wiss. Verl. Trier.
- Gruber, B. (1999). Familiäre Intertextualität: Zur Genealogie von Thomas Bernhards Schreiben. In M. Bollacher & B. Gruber (Eds.), *Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart* (pp. 103–119). Paderborn: Bonifatius.
- Hillebrand, B. (2011). Literatur und Dichtung (deutschsprachig). In H. Ottmann (Ed.), *Nietzsche. Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 444–466). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hoffmeister, G. (Ed.). (1986). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi.
- Honold, A. (1998). „Bernhards Dämonen“. In J. Hoell et al. (Eds.), *Thomas Bernhard – eine Einschärfung* (pp. 17–25). Berlin: Vorwerk 8.
- Huber, M. (2018). Philosophie. In M. Huber & M. Mittermayer (Eds.), *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 394–402). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Huber, M., & Mittermeier, M. (2018). Autobiographie. Entstehungsgeschichte. In M. Huber & M. Mittermayer (Eds.), *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 166–168). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Jackobs, J. (1983). *Der deutsche Schelmenroman. Eine Einführung*. München: Artemis.
- Malkmus, B. (2011). *The german picaro and modernity: between underdog and shape-shifter*. New York: Continuum.
- Marquardt, E. (1990). *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Scheit, G. (1995). *Hanswurst und der Staat: eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien: Deuticke.
- Scheit, G. (2018) Komik, Ironie, Übertreibung. In M. Huber & M. Mittermayer (Eds.), *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 452–456). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schmidt-Dengler, W. (1998). „Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit“. Zu Thomas Bernhard Autobiographie „Der Keller“. In K. Amann & K. Wagner (Eds.), *Autobiographien in der österreichischen Literatur: von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard* (pp. 217–239). Innsbruck; Wien: Studien-Verlag.
- Sumper, M. (2013). *Hanswurst, Kasper, Punch und Pierrot in den Dramoletten der Wiener Gruppe*. Göttingen: Optimus.
- Wagner, W. (1999). „Franzose wäre ich gern gewesen“: Zur Rezeption französischer Literatur bei Thomas Bernhard. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Welsford, E. (1935). *The fool: his social and literary history*. New York: Farrar & Rinehart.