

DOI 10.18522/2415-8852-2019-4-43-68

УДК 821.112.2

**РЕТРОСПЕКЦИЯ И АРХЕТИПИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ *ТЕЛЕМАХИДЫ*  
В ПОЭТИКЕ ТОМАСА БЕРНХАРДА**



**Вера Владимировна Котелевская**

кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: [vvkotelevskaya@sfedu.ru](mailto:vvkotelevskaya@sfedu.ru)

**Аннотация.** В статье исследуется ретроспекция как тип движения художественного времени, функции которого – преодоление необратимости материального времени (1), символизация возвращения в прошлое (2), идеализирующая консервация личного и / или коллективного прошлого (3), блокировка развития (4), значимое противопоставление прожитого и еще не пережитого экзистенциального времени (5). На материале ранней поэзии и отдельных прозаических произведений анализируются смыслы и формы ретроспекции в поэтике австрийского писателя Томаса Бернхарда (1931–1989). Ретроспективное движение анализируется как физическое и воображаемое перемещение в пространстве и времени героя, как мотив воскрешения прошлого (в том числе «утраченного рая» культуры), а также, в частности, воскресение / поиски мертвого отца (телемахида). В статье используются компаративный, биографический, мифопоэтический методы. В итоге выявляется, что ретроспекция у Бернхарда представляет собой не просто один из приемов реконструкции прошлого, но является «конструктивным приемом» (Ю. Тынянов). На формальном уровне ретроспекция выражена в приеме повтора: сюжетного (возвращение в пространство и время прошлого), стилистического (повтор лексем, грамматических конструкций, синтаксический параллелизм), ритмического. Сюжет поиска отца, в свою очередь, открывает и замыкает творчество Бернхарда: последний его роман (“Auslöschung. Ein Zerfall”, 1986) возвращается к темам лирики, к исследованию собственного Herkunftskomplex, к испытанию религиозной и семейной идеи.

**Ключевые слова:** Томас Бернхард, семантика движения, ретроспекция, художественное время, австрийская литература, модернизм, архетип отца.

*И мыслят ноги, и шагает мозг...*

Т. Бернхард<sup>1</sup>

**Д**вижение, понимаемое онтологически как форма изменения и превращения живой и неживой материи, в мире культуры транспонируется в многообразии символических форм. Попадая в смылосозидающую орбиту «вторичных моделирующих систем» – если мы трактуем их в лотмановском духе как «динамические», исторически и социокультурно обусловленные<sup>2</sup> – движение наделяется коннотациями, выходящими далеко за пределы физикалистского объяснения мира, хотя и не порывающими с ним полностью. Произведение искусства моделирует условный, фиктивный пространственно-временной континуум, в котором отдельные материальные «значения» движения концептуализируются, возводятся в гиперболическую степень или, напротив, минимизируются, наконец, деформируются: все это так или иначе оправдано эстетическим «смыслом»<sup>3</sup>.

Е. Фарино справедливо указывает на общие закономерности концептуализации движения в произведении: культурную (коллективно-символическую) обусловленность художественной семантики и языковых форм движения (1), системно-парадигматическую организацию его эстетического смысла (2), субъективно-авторскую интерпретацию движения (3):

Движение «становится значимым в рамках всех остальных форм движения либо данного единичного произведения, либо данной поэтической системы, либо же определенной культуры (т. е. более общей моделирующей системы). Значимость, однако – не семантическая. Свою семантику движение, как и любой другой признак мира, получает в произведении, так сказать, за чужой счет. В одних случаях она привносится в мир произведения в готовом виде извне: из существующего культурного фонда движений и их опознаваемых коннотаций (символика); из фонда индивидуальных и не всегда четко осознаваемых авторами предпочтений и ассоциаций. В иных случаях такая семантика возникает за

<sup>1</sup> Это строчка “Die FüÙe denken und das Hirn geht weit...” из стихотворения Бернхарда «В утаре пьяном Пасха с Троицей почили...» (“Vom Saufen ist mein Ostern tot, mein Pflingsten...”), вошедшего в сборник “Помешанные Заключенные” (“Die Irren Die Häftlinge”, 1962).

<sup>2</sup> Критический анализ термина московско-тартуской школы «вторичные моделирующие системы» см. в статье: [Поселягин].

<sup>3</sup> Здесь мы исходим из введенного Г. Фреге различения предметного «значения» (Bedeutung) и «смысла» (Sinn) высказываний [Frege]. Ср. также далее у Е. Фарино типологически сходное противопоставление «семантической» и «значимости» [Фарино: 353].

счет источника (носителя) движения, за счет причины, цели или результатов движения и т. п. А еще в иных – за счет устойчивости (регулярности) соотношений между уровнем движений и каким-либо другим (более определенно семантизированным) уровнем данного произведения или данного творчества в целом, а шире – данной моделирующей системы вообще» [Фарино: 353].

Поэтика позволяет раскрыться всем без исключения формам движения – механическим, биологическим, ментальным (воображаемым), социальным и др. В эстетическом плане оценки движение, включая его *виды* (вверх – вниз, вперед – назад – по кругу, спиралевидное – возвратно-поступательное – челночное, прерывистое – непрерывное, ритмизованное – нерегулярное, быстрое – медленное и др.) и *состояния-антитиподы* (покой, повторение-обратимость, неподвижность, застой, смерть и т. д.), наделяется смыслом в зависимости от конвенций (культурных в целом, жанровых и стилевых в частности) и / или авторской индивидуальности. При этом в раскрытии всех указанных аспектов может участвовать компонент любого уровня содержания и формы – от идей, тем до предметного мира и художественной речи, с ее фигуративностью, ритмико-синтаксическим рисунком. И если в философии

вопрос об «опыте времени» как «виде пространственного опыта» [Молчанов: 69] сохраняет дискуссионность<sup>1</sup>, то художественное время исследуется в неразрывной связи с пространством – пространством предметным и текстовым в их композиционном соотношении («хронотоп» Бахтина, «ритм как конструктивный фактор стиха» Тынянова, «сюжетное пространство» Лотмана, «нарративное движение» Женетта и т. п.; даже герменевтика П. Рикёра при разборе классических модернистских романов М. Пруста, В. Вулф, Т. Манна не может обойтись без рассмотрения пространственной локализации и детализации временного опыта).

Поэтика австрийского писателя Томаса Бернхарда (1931–1989) представляет собой образец весьма последовательной схематизации (и метаизации) автором собственных приемов. Создав уже в первом романе «Стужа» (“Frost”, 1963) особую повествовательную манеру и особый тип сюжета, основанный на драматургической по своей природе схеме «говорящий (наблюдаемый) – слушающий (наблюдатель)», он продолжал разрабатывать и углублять эту технику, превратив ее в своего рода «интеллектуальную механику» (“Geistesmechanik” [Bernhard 2003b: 109]). В этой «механике» процессы движения доведены до гротесково-марионеточной, гео-

<sup>1</sup> См. рецензию на новаторское исследование В.И. Молчанова, посвященное пересмотру феномена пространства и концептуализации времени как «квазифеномена»: [Паткуль].

метрической наглядности. Это может быть ритмико-синтаксическое движение речи, когда сложноподчиненное предложение на одну-полторы страницы создает эффект затрудненной речи, но при этом, как и барочная fuga, своим повторно-вариативным строением воплощает «драму неуклонного движения вперед» (Р.Д. Левин)<sup>1</sup>. Это может быть челночное движение персонажей туда-сюда (“hin und her”) по неизменному маршруту: так прогуливаются по Клостернойбургерштрассе в Вене Элер и Каррер, а затем рассказчик и Элер в романе «Ходить»<sup>2</sup>; туда-сюда по своей мыслильне-мансарде шагает Ройтхаммер, а затем его анонимный душеприказчик (повествователь романа «Корректур»); перемещаются по замкнутому пространству в креслах-каталках героиня романа «Известковый карьер» и 15 безногих персонажей в пьесе «Праздник в честь Бориса»<sup>3</sup>; туда-сюда между отделением психиатрии и отделением легочных заболеваний прогуливаются автобиографический рассказчик и «племянник Витгенштейна» в одноименной повести, и это челночное движение тел проецируется

на снование мысли между одними и теми же «проклятыми вопросами», которое на уровне стилистическом зеркально отражено повтором грамматических конструкций и лексем. Ср. авторские эпитафии из некоторых произведений Бернхарда:

«Это постоянное, между всеми возможностями человеческого ума, мыследвижение и между всеми возможностями человеческого мозга восприятие, и между всеми возможностями человеческого характера туда-сюда-снование» [Bernhard 2006b: 142]<sup>4</sup>.

«Мозг так несвободен, а система, для которой он рожден, так свободна, система так свободна, а мой мозг так несвободен, что гибнут и система, и мозг» [Bernhard 2015: 265].

«Разумение сна боится разумения любви, разумения насилия, разумения смерти во имя чистого разума, которым никто не обладает» [Bernhard 2015: 268].

«Ясность есть там, где величайшая беспомощность притворяется величайшей неясностью;

<sup>1</sup> Цит. по: [Гардинер: 628].

<sup>2</sup> Подробный разбор этого произведения в парадигме сюжетов о «прогулке» см. в монографии: [Weymann]; о некоторых музыкальных коннотациях см.: [Котелевская 2019].

<sup>3</sup> В этой пьесе 1970 г. просматривается сходство абсурдистской поэтики поврежденного тела с художественным миром Беккета (сравнительный анализ поэтики Бернхарда и Беккета см. в статьях: [Esslin; Huntemann; Byron; Котелевская 2016]).

<sup>4</sup> Здесь и далее, если нет ссылки на русское издание, перевод наш. – В. К.

в каждом сочленении, равно как и в сочленении процессов в человеческом (божественном) мозге» [Bernhard 2015: 272].

Инерция такого непрерывного движения<sup>1</sup> так сильна, что сохраняет свой импульс при почти полной или полной неподвижности героя-рассказчика (как в «Пропавшем», где тот каждые сто страниц одолевает несколько шагов от порога отеля в его внутренние покои, или в «Рубке леса: Возбуждении», где рассказчик на протяжении всего повествования сидит в кресле и наблюдает за гостями на артистической вечеринке).

Иными словами, поэтика Бернхарда как никакая другая располагает к тщательному изучению форм и смыслов движения<sup>2</sup>, и хотя существует немало исследований (приведем лишь наиболее известные), посвященных повтору [Jahraus], риторическим фигурам, так или иначе связывающим движение с конструированием мысли [Eyskeler; Кнаре; Kramer], семантике ходьбы и прогулки [Weymann], системное исследование движе-

ния в его поэтике пока не предпринималось.

В данной статье нас будет интересовать всего лишь один вид движения, связанный с направленностью художественного времени: *ретроспекция*.

В качестве ключевых методов используются компаративный и биографический, метод параллельных мест, стилистический анализ. На уровне выявления типологических констант используются идеи мифопоэтики: в частности, применение юнгианского понятия «архетип» по отношению к образам, мотивам, сюжетам [Мелетинский]. Внимание к универсалиям, в особенности при рассмотрении лирики Бернхарда, оправданно тем, что здесь ощутимо влияние традиционалистской поэтики, в частности, литургической барочной поэзии (кантат, ораторий, фуг Баха)<sup>3</sup>, псалмов, в целом – библейской образности и стилистических клише [Gillmayr-Bucher].

Цель данной статьи – проследить связь между ретроспективным жестом бернхардовской поэтической мысли, ее настойчивой

<sup>1</sup> Вспомним фразу пианиста Глена Гульда, прототипа героя из бернхардовского «Пропавшего» (“Der Untergeher”, 1983): «Идея, которой наиболее очевидно служит fuga, это идея непрекращающегося движения» [Гульд: 235].

<sup>2</sup> Пожалуй, другой такой благодатной почвой для исследования движения на всех уровнях поэтики является «Божественная комедия» Данте (см. «Разговор о Данте» Мандельштама [Мандельштам: 220–276], а также эссе Й. Термана «Красота отправляется в дорогу. Поэтика шага в “Разговоре о Данте” Осипа Мандельштама» [Gellhaus, Moser, Schneider: 297–307]).

<sup>3</sup> О музыкально-литургических и полифонических структурах у Бернхарда см.: [Bloemsaat-Voerknecht; Diederichs; Huber & Mittermayer: 25–26, 381–390; Котелевская 2019].

устремленностью в прошлое, личное и коллективное, и магистральным архетипическим сюжетом – поисками отца, *телемахидой*. Основным материалом исследования послужили пять сборников лирики Бернхарда («На земле и в аду» / “Auf der Erde und in der Hölle”, 1957; “In hora mortis”<sup>1</sup>, 1958; «Под небесным серпом» / “Unter dem Eisen des Mondes”, 1958; «Помешанные Заключенные» / “Die Irren Die Häftlinge”, 1962; “Ave Vergil” 1959–1960 / публ. 1981<sup>2</sup>), а также отдельные произведения зрелого периода. Между первыми поэтическими опытами и последними прозаическими и драматургическими произведениями есть теснейшая связь; переключки – мотивные, вплоть до лексических, проблемно-тематические, сюжетные – поразительны. Нельзя не согласиться с М. Яннером, оценивающим поздние тексты Бернхарда «как критическое прочтение», «самоцензуру собственного раннего лирического творчества» [Janper: 110]. Сюжет поиска отца, в свою очередь, открывает и замыкает творчество Бернхарда: последний его ро-

ман, «завещание» («Изничтожение: Распад» / “Auslöschung. Ein Zerfall”, 1986), возвращается к темам лирических сборников, к исследованию собственного *Herkunftskomplex*, к испытанию религиозной и семейной идеи.

Идет ли речь об отдельном сюжете повествовательного произведения, о сюжете «лирическом» или – на метауровне – о «магистральном сюжете» (Л. Пинский), позволяющем выявлять устойчивые архетипические структуры, ретроспективный жест настойчиво группирует события и текст вокруг прошлого.

Речь идет о ментальном движении: перемещение во время и пространство прошлого осуществляет сознание, игнорируя линейность материального времени, его свойство двигаться из прошлого в будущее. Поэтика разработала целый арсенал описания нарушений *необратимости* физического времени: ассоциативный и событийный монтаж, сюжетную инверсию, внутренний монолог и поток сознания, описание визионерского

<sup>1</sup> Бернхард использует первые строки католической молитвы «В мой смертный час...».

<sup>2</sup> Данный сборник, пролежавший в бумагах писателя двадцать лет и опубликованный им только в 1981 г., судя по примечанию, которым он снабдил издание, определяется автором как «поэма» (“Gedicht”). По композиции (многочастности, монтажности внутри частей), образному строю (календарно-обрядовому времени, архетипическим образам свадьбы, пира, смерти, жертвоприношения, эсхатологического крушения мира и т. п.) она близка поэмам Элиота. Поэма пронизана аллюзиями на «Бесплодную землю», отсюда взят и эпиграф, в котором звучит важный для Бернхарда мотив наведения порядка в своих землях, упорядочения хаоса: “I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me / Shall I at least set my lands in order?”.

и сновидческого опыта в нарративных жанрах; метафорические и метонимические смещения, свободное соположение воображаемой и обыденной, «дневной», реальности в драме и лирике, и др.

Возвращение субъекта к уже случившемуся может приобретать форму «навязчивого повторения» травматического опыта (З. Фрейд), его непрерывной – успешной, исцеляющей, или безуспешной – проработки, а может связываться с личным / коллективным «раем», который в культуре модерна и постмодерна чаще всего предстает как *утраченный* и окрашивается ностальгически-идиллическими нотами. Наиболее показательной в этом плане является поэма “Ave Vergil”, в которой провинциальное существование героя, увязанное с циклом крестьянских работ и ритуалов, упорядоченное сменой времен года, размыкается в хронотоп культуры. Неизменному крестьянскому бытию, в котором, как писал Бернхард еще в сборнике «Под небесным серпом», год сменяется годом, таким же, как «тысячу лет назад» (“Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren...”<sup>1</sup>), противопоставляется путешествие по чужим странам, выход в открытый

«мир». «Завоевателями» этого мира для героя являются «Данте, Вергилий, Паскаль» (“Eroberer der Welt: / Dante, Vergil, Pascal”). Характерно, что при перемещении из замкнутого провинциального пространства, где жизнь течет в русле заведенной традиции, в «мир» герою открывается не *новое*, а *прошлое*: это приобщение к своего рода *антикварной* Европе, а не к ее новациям (нигде в стихотворениях Бернхарда не найти следов современной ему художественной жизни, а урбанистическая культура столиц, с ее скоростью и анонимностью, вызывает у героя отторжение<sup>2</sup>).

Мысленное воскрешение прошлого сопровождается амбивалентным мотивом *забвения – припоминания*: именно с такой структурой работало модернистское искусство, одновременно желая и не находя возможности избавиться от прошлого (Т.С. Элиот, В. Набоков, О. Мандельштам, М. Пруст, Р. Музиль, Г. Грасс, Х. Мюллер). Утраченный рай концептуализируется модернистами в том числе и как *рай культуры*, «блуждающие сны» из прежних эпох, когда «своя» песня складывается с оглядкой на «чужую»<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Здесь и далее стихотворения Бернхарда цитируются по немецкому изданию: [Bernhard 2015]. В круглых скобках приводится страница.

<sup>2</sup> Ср. циклы «Париж», «В моей столице» («На земле и в аду»).

<sup>3</sup> Ср. у Мандельштама: «И снова бард чужую песню сложит, / И как свою ее произнесет» («Я не слышал рассказов Оссиана...»).



«Серебряная труба Катулла:

Ad claras Asiae volemus urbes<sup>1</sup>

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка» [Мандельштам: 123].

У Бернхарда мы сталкиваемся с характерным для модернизма амбивалентным отношением к прошлому: пережитое или только реконструируемое героем (поэтическим воображением, культурно-исторической, семейной памятью лирического «Я»), преследует его, как наваждение – неотвязный кошмар или переживание счастья – и является неотъемлемой частью настоящего, загромождающая путь вперед, как «руина», блокируя всякую возможность изменения, освоения *нового*. Оно наделяется семантикой буквальной и метафорической тяжести (например «груза», «горба», «тягот» и т. п.) и чаще всего связывается с виной, стыдом, большой совестью (ср.: “Den Hurenzwinkel hab ich am Gewissen, / auf meinem Buckel beißt der mich, der Pack...” (267)). «Прошлое» (Vergangenheit, Vergängnis) – то, что хочется и забыть, и постичь до конца, услышать-увидеть-осознать-обонять, проговорить, прояснить (букваль-

но: рассеять тьму – “Finsternis”, черноту: “Schwarz ist das Gras, Vater, / schwarz ist die Erde...” (113)).

Ich will zornig sein,  
ich will alles vergessen,  
ich will das Maul der Fische vergessen,  
denn das Maul der Fische ist finster...

“Neun Psalmen”, I (“Auf der Erde und in der Hölle”(109))

...will ich dem Schlaf die Schuhe hinstellen  
und die Mühsal des langen Krieges vergessen...

Bevor der Winter mich überfällt... (“Unter dem Eisen des Mondes”(229))

Можно без всякого преувеличения сказать, что все лирические сборники Бернхарда посвящены поэтическому исследованию прошлого (предыстории и истории своей семьи и детства, малой и большой родины, европейской культуры), при этом глубина ретроспекции охватывает промежутки от мгновений, часов и дней (представляя попытку всегда не осуществимой «истории вчерашнего дня»<sup>2</sup>) до библейских «тысячеле-

<sup>1</sup> Дословно: «Да полетим мы в знаменитые города Азии» (лат.). – Катулл, стихотворение XLVI, стих 6.

<sup>2</sup> «Историей вчерашнего дня» (1851) Л. Толстой назвал так и не завершённую запись прожитого дня: из сегодняшнего дня этот фрагмент читается как одно из первых свидетельств кризиса и критики языка – признания бессилия речи *объять необъятное* временного опыта даже одного дня.

тий». Поэтическое сознание позволяет здесь приравнять пережитое «эмпирически» и – только воображаемое бытие, визионерски познанное или созданное (erfindet; erschaffen) в демиургическом акте<sup>1</sup>. Воскрешение неведомого прошлого воспринимается героем как акт чуда, подобный дару понимать «речь рыб... и речь ветра», «речь ангелов», и, по сути, выводит временной опыт за рамки астрономического времени во вневременной опыт мистического, а вчувствование в конкретные явления («запах утра <...> вечера») обобщает до пантеистического постижения «всего» сотворенного – «всех» детей, рыб, ангелов:

Alle Fische des Meeres  
und alle Kinder der Erde  
laß mich erkennen  
und den Geruch des Morgens schmecken  
und den Geruch des Abends.  
Ich will die Sprache der Fische hören  
und die Sprache des Windes,  
die der Sprache der Engel gleicht.  
Ich will die Stimme  
der Vergängnis hören!  
Alle Stimmen sind die Stimmen der Vergängnis.

Alle Stimmen, die jemals vernommen wurden.  
Alle singen Vergängnis.  
Auch du singst Vergängnis.

“Neun Psalmen”, V (“Auf der Erde und in der Hölle”(111))

Лирика Бернхарда производит впечатление непрерывного усилия припоминания, с помощью которого поэт отчаянно пытается заполнить пустоты в полуразрушенном Творении, загроможденном осколками, щебнем, прахом, обрывками (газет, одежды, рекламных вывесок и реплик из радио)<sup>2</sup>. «Изорванный в клочья» облик городов «из камня и пепла» (“das zerfetzte Bild der Städte, die aus Stein und Asche sind” (125)) встает со страниц его стихотворений: это даже не реалистическая картина военных или послевоенных городов (хотя, бесспорно, подростковые переживания оказались решающими), а гиперболизированные апокалиптические картины, подобные картинам рушащихся великих городов, завершающим столь любимую Бернхардом «Бесплодную землю» Элиота. Истина, которая помогла бы связать распадающийся мир воедино, как будто затеряна,

<sup>1</sup> См. стихотворение “Unter dem klagenden Mond” (78).

<sup>2</sup> Это образы его стихотворений. Ср. в особенности: стихотворения из сборника “Auf der Erde und in der Hölle” “Bruchstücke aus einer sterbenden Stadt”, “Paris”, монтажно-фрагментарную структуру сборников “Die Irren Die Häftlinge” и “Ave Vergil”, где мир предстает в поистине экспрессионистском мельтешении деталей, марионеточной механике гротескных образов и реплик, которые авторское сознание отказывается связать в единую картину мира.

утрачена в прошлом, историческом или до- историческом<sup>1</sup>.

Jede Nacht führt mein Weg in dir Schottergrube,  
in die Schottergrube meiner Verzweiflungen” (107)

«Карьер моего отчаяния»<sup>2</sup> – образ, точно передающий семантику раздробления, выкапывания, добывания из недр земли; жест выкапывания, погружения в землю – повторяющийся из сборника в сборник, он обрастает новыми метафорами, смысловыми оттенками, сохраняя единый мотив движения вглубь земли, движения трудного и грязного (здесь пространственный и временной опыт сближаются предельно). Обращенность в прошлое, пронизанная мыслью познать свои истоки, станет главной темой автофикциональной пенталогии Бернхарда (1975–1982), и это познание будет неизменно сопряжено с чувством стыда и боли. В части под названием «Холод: Изоляция» (“Die Kälte. Eine Isolation”, 1981) автобиографический герой-рассказчик повествует о невозможности сложить из «осколков» услышанного и прочувство-

ванного *всю* правду о своей семье, а в предшествующей части «Дыхание: выбор» (“Atem. Eine Entscheidung”, 1978) пишет о неизбежном несовершенстве записанного, недостижимости и непостижимости «целого» (ein Ganzes) [Bernhard 2011: 300]:

«Совершенство недоступно существу, не говоря уж о написанном и тем более таких заметках, как эти, составленные из множества, неисчислимого множества **осколков возможностей**, которые дает память [aus Tausenden und Abertausenden von Möglichkeits**fetzen** von Erinnerung]. Здесь рассыпаны фрагменты, из коих, если читателю будет угодно, он может, ничтоже сумняшеся, сложить **целое [ein Ganzes]**. Не более того. Это – **осколки [Bruchstücke]** моего детства и юности, и только» [Бернхард 2006: 276] (выделено нами. – В. К.).

Свой опыт (само)познания и дознания он уподобляет судебному расследованию и, повторяя путь Л. Толстого, Ф. Достоевского, Ф. Кафки, приходит к неутешительным выводам о несовпадении юридической и собственно *человеческой* (этической, психологи-

<sup>1</sup> Мотив путешествия в прошлое, насчитывающее тысячи лет, созерцания «тысячелетнего ила», звучит, например, в стихотворении «Кьоджа» (сборник «На земле и в аду»); тема перемещения во времени, существования до настоящего рождения разработана в стихотворении “Vor Bryants Ruhm” (ср.: “Ich lebte längst, doch weiß ich nicht zu sagen, wo ich zuerst / mein Fleisch begrub und müden Müttern Lügen brachte...” и т. д.).

<sup>2</sup> В оригинале «отчаяние» – во множественном числе (“die Schottergrube meiner Verzweiflungen”), как нередко и в других стихотворениях, что лишь усиливает эффект повторяемости, непрерывного наплыва этих состояний. Schottergrube – щебневый (гравиевый) карьер.

ческой) истины, об извилистости путей высказанного и записанного слова:

«Они будто и не слышали своих имен, не понимали, о чем я говорю, когда я впрямую обращался к ним, отвечали на совсем другом, непонятном языке. Я был настолько простодушен, что верил: мне нужно только подождать, пока каждый из них расскажет свою историю, и тогда я в своей голове смогу составить из этих разрозненных историй историю себя самого; но я заблуждался. Заблуждался, думая, что достаточно просто обратиться к ним – в любом месте, где я их застану, сумею остановить, – чтобы получить нужные мне сведения, чтобы, не сходя с этого самого места, услышать правду. Мое простодушие заходило даже еще дальше: я полагал, будто смогу сформулировать свои вопросы к ним так, как это делают на суде, – и получить ясные ответы» [Там же: 380].

В произведениях пенталогии рассказывается о нежелании взрослых, знающих семейную «тайну», раскрывать ее пытливому ребенку, который вынужден создавать в сознании собственный семейный миф: именно с сотворения-записи своего мифа и начинается Бернхард путь в литературу, и это путь поэта,

а не прозаика. В прозе и драмах Бернхард придет к осознанному кризису языка, пониманию неизбежной «лжи» высказанного, но в лирике мы наблюдаем всевозможные грани отчаяния, лишь подводящего поэта к скептическому выводу зрелых лет.

Семейная неустроенность, чувство сиротства (отсутствие отца, холодность матери), ранняя тяжелая болезнь, переросшая в хроническую и омрачившая существование, совпали у Бернхарда с исторической неустроенностью послевоенной Австрии и Европы. Война и послевоенная жизнь вселили в него чувство катастрофизма. Одним из художественных следствий для поколения Бернхарда стал поиск нового *порядка*, обративший «индивидуальный талант» писателей обратно к «традиции» (для Бернхарда-лирика такой традицией становится барочная литургическая поэзия). Недаром тема упорядочения хаоса, собирания бытия, а в проекции на письмо и творчество – систематизации фрагментов – сквозная у Бернхарда, начиная с лирики (где одна из важных аллюзий – мотив наведения порядка из «Бесплодной земли» Элиота)<sup>1</sup> и заканчивая зрелыми романами<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Эпиграф в «Ave Vergil» перекликается с одной из завершающих поэму строк: «Я упорядочил хаос».

<sup>2</sup> Ср. фрагментарную композицию раннего романа «Амрас» (1964), в котором автор пытается подробно представить «Книгу... обо всем целокупно возможном» (см. подробно: [Котелевская 2018: 230–282]) и роман «Корректур» (1975), где над «несчастливым сознанием» отчаявшегося и покончившего с собой героя поднимается сознание рассказчика, которому более или менее удается попытка «обозреть и упорядочить» не только оставленные умершим записки, но и свой собственный мир и мир Другого (см.: [Котелевская 2017]).

Ретроспекция у Бернхарда воплощается в нескольких мотивах, которые он вводит уже в лирике, а затем разрабатывает (отчасти следуя музыкальному приему мотивно-тематической разработки) в прозе и драме: 1) метафорическое, сновидческое, визионерское разыскание, откапывание, возвращение-воскресение мертвых; 2) мнимое, т. е. воображаемое припоминание доисторических, архетипических («тысячелетних») событий; 3) смешение эмпирического опыта героя, прошлого или настоящего, с мифическими, библейскими, событиями, образами, мотивами; 4) неомифологические образы и мотивы – изобретение собственных вариаций на библейские темы.

Сюжет поиска / возвращения мертвых заслуживает особого внимания.

Wir suchen die Toten  
unter dem Gras und strecken die Finger  
und haben keine Ruhe, morgen nicht und nicht  
übermorgen  
und unter dem Baum und hinter den Hügeln  
und über den einsamen Hohlwegen,  
wo des letzten Märzwinds Hauch spürbar ist...

“Wo des letzten Märzwinds Hauch spürbar ist...”  
(130)

Герой непрестанно ведет разговор с мертвыми – умершей матерью, отцом (который – и живой, и мертвый – предстает чаще как фантом), с анонимными мертвецами – павшими в войнах, с бесчисленным воинством мертвых на сельских кладбищах и т. д. В этом сюжете воскрешения мертвых отчетливо выделяется линия *телемахиды* – поисков отца, образ которого в лирике Бернхарда варьирует: это и как будто бы припоминаемый героем отец (даются скупые детали портрета, реплики), всегда – житель деревни, крестьянин, хозяин стад и пашен, и, одновременно, библейский пастырь, Бог – возделыватель сада, виноградарь, жестокосердый и гневный Бог-отец, а еще – евангельский отец-старец, встречающий блудного сына. При этом разработка образа отца сопровождается мотивом отдаленности, разъединенности его с сыном во времени и пространстве: отец уже мертв, разговор с ним ведется поверх временного барьера, и так же, как в разговорах с Богом-отцом или Христом, этому разговору у Бернхарда всегда свойственна односторонность: взывающему герою не внемлют, он не услышан, граница непроходима, как непроходима метафизическая граница между отчаявшимся в вере и Богом<sup>1</sup>. Архетипизация фигуры отца выражена и в грамматическом,

<sup>1</sup> Эти интонации одиночества, невозможности диалога острее всего пронизывают сборник “In hora mortis”.

семантическом окказионализме: «мои отцы»<sup>1</sup> вместо «отец» (мотив непознанного отца, невозможности отыскать его, (о)познать-узнать среди других «отцов»).

Как и джойсовская телемахида, поиски отца у Бернхарда имеют мало детальных совпадений с каноническими религиозно-мифологическими и литературными сюжетами и представляют собой результат глубокой авторской переработки канона. Но тем разительнее отдельные сближения с ним.

Рассмотрим несколько характерных примеров.

В сборнике Бернхарда «На земле и в аду» (1957), открывающем его творчество, фигура отца появляется уже в третьем, большом программном стихотворении «Тление» (“Fäulnis” (57)), где выражено типичное для писателя необарочное *vanitas vanitatum*. Бренность собственного «Я» описывается в образах «тлена, тления» (“Fäulnis”), «убожества» (“Erbärmlichkeit”), «кладбища» (“Friedhof”), неизбывного вторжения жизни в самое средоточие смерти – «весны посреди сладко-

го тлена» (“...als lebte der Frühling / mitten in dieser süßen Fäulnis”), «земного отчаяния плоти», подверженной уничтожению (“von... den irdischen Verzweiflungen / des Fleisches, das mich vernichten wird”). Самоуничтожение сына, самого нерадивого из братьев, променявшего обучение ремеслу на «миллионы пустяков», «измучивших» его, сына, омрачившего «славу» отца, может быть определено словом “Verkommenheit” (‘упадок’, ‘разложение’), появляющимся в заключительных строках, в то время как повторяющийся атрибут отца, бытия, связываемого с ним – ‘нетленность’, ‘непреходящность’<sup>2</sup>. («Преходящность, быстротечность» строго привязана к лирическому «Я», его уделу: ср. – «моя быстротечность», “meine Vergänglichkeit”, в стихотворении “Novemberopfer” («Ноябрьская жертва»), втором в этом сборнике).

Открывается это «нетленное» (“unvergänglich”) бытие в сновидении, куда герой отправляется искать отца – персонажа столь же ирреального, сколь и увиденный далее деревенский пир мертвецов. Мотив

<sup>1</sup> Ср.: в сборнике «На земле и в аду»: “...wie stark / die Erde, die ich erschaffen habe in meinen Nächten <...> / die Erde, die **meinen Vätern** nicht noch geläufig war und die / mit neuen Instrumenten zu meiner Botschaft wird...” (78); “der Novembersturm, der **meinen Vätern** das Leben kostete / und Abermillionen Fuhrwerke von Tagen!” (79); “Ich weiß, daß in den Büschen die Seelen sind / von **meinen Vätern**...” (157); в сборнике «Под небесным серпом»: “Die Silben in diesem verregneten März / zerstören das Haus **meiner Väter**...” (247). (Выделено нами. – В. К.)

<sup>2</sup> Развернутое самоуничтожение, в духе христианского покаяния, представляет собой стихотворение «Ноябрьская жертва», где анафорический мотив «Я недостойн...» (“Ich bin unwürdig...”) полностью или в сокращении (“unwürdig...”) звучит 16 раз (в стихотворении всего 38 строк) (55).

земли, явившейся в сновидении «нетленной, непреходящей подобно солнцу» (с «нетленными лесами») звучит в стихотворении три раза с вариациями: в синтаксическом рисунке фразы – инверсии, размеренном ритме акцентного стиха – узнаваем высокий библейский регистр, а отец, соответственно, обрисовывается – самыми общими штрихами – как обитатель и, возможно, создатель этого «нетленного» мира (выделено нами. – В. К.):

**Unvergänglich wie die Sonne sah ich die Erde,**

als ich zurück in den Schlaf ging, den

Vater zu suchen,

der des letztes Windes Botschaft brachte

in meine Erbärmlichkeit, die seinen

Ruhm betrübte,

den Ruhm, von dem er sagte: “Die großen Geschicke  
scheitern für Morgen...”

**Unvergänglich standen die Wälder,** die einst die

Nacht

erfüllen mit ihren Klagen und ihrer

Rede

von Most und Untergang...

<...>

**Unvergänglich wie die Sonne sah ich die Erde,**

deren August krank und

unwiederbringlich war

für mich und meine Brüder...

“Fäulnis”

Для вожделенного воссоединения со сновидческим, ускользящим образом отцовского «нетленного» мира герою требуется движение вверх – из «ночи преисподней» в «небесную ночь»:

Ich ging aus einer Nacht der Hölle

in eine Nacht des Himmels...

В этом стихотворении пока лишь намечен библейский ореол родителя как сакрального Отца, но далее – в этом и следующих сборниках – он прорисовывается все более четко. Вместе с тем становится ясным и то, что, подобно сыну, лирическому «Я», образ отца амбивалентен: в нем совмещаются черты земного, грешного существа и высшего (так и герой – то кающийся, слабый грешник, словно явившийся из барочных кантат и ораторий, то сам Иисус или мученик, распинаемый чернью<sup>1</sup>). Так, отцовская судьба предстает и как дурная отметина, проклятие (“meines Vaters krankes Schicksal”):

<sup>1</sup> Отождествление себя с гонимым Иисусом, стигматизация своих страданий как евангельских «страстей» узнаваема, например, в стихотворениях “Der Abend ist mein Bruder...” (“Auf der Erde und in der Hölle” (66)), “Nicht daß in Deinen Namen...” (“Ave Vergil” (347)). Ср. в последнем стихотворении: “...und lynchten sie mich auf dem Dorfplatz, / würfen mich in eine finstere Grube / und spiehn mir auf den Totenschädel / und stritten noch um meinen Schwanz...”

Nieder geht der Regen auf die schwarzen Wälder,  
Türen schließen sich zu meinen Stunden  
so, als wäre ich nicht aus der Nacht gestiegen,  
aus den Tiefen dieses grauen Tagwerks,  
zornig, mit den letzten Freunden meiner  
schwachen, niederträchtigen Seele,  
die schon meines Vaters krankes Schicksal trug...

“Nieder geht der Regen auf die schwarzen  
Wälder...” (61)

Образ разыскиваемого отца предстает предельно размытым, ускользающим именно по той причине, что герою приходится устанавливать контакт с существом, как бы и *не бывшим*, а значит, изобретать его, пользуясь традиционным арсеналом (ср.: “Im Weizen ist mein Herz, rot...” (151), “In das Dorf muß ich zurück...” (144)):

Ich sterbe nicht, bevor ich die Kuh gesehen habe  
Im Stall meines Vaters,  
bevor das Gras nicht meine Zunge säuert  
und die Milch mein Leben verändert.  
Ich sterbe nicht, bevor der Rand meines Kruges  
voll ist  
Und Liebe meiner Schwester mich  
erinnert,  
wie schön unser Tal ist...

“Vor dem Apfelbaum” (“Auf der Erde und in der  
Hölle” (142))

Я не умру, пока корову не увижу снова  
в хлеву отца,  
пока трава язык не свяжет соком  
и молоко мне жизнь не повернет иначе.  
Я не умру, пока кувшин свой не заполню до  
краев  
и сестринская нежность не напомним,  
какой же красоты наша долина...

«У яблони» («На земле и в аду»)

Тема связи с семьей впоследствии редко предстает у Бернхарда в подобном идиллическом свете. Если в лирике отец и мать обрисованы в мерцающем, блеклом освещении памяти (при этом отец мифологизируется в фигуру властного Бога-Отца), то в романах «святое семейство» изображается со всей пародийной беспощадностью. Довольно интересно проследить одну из автоинтертекстуальных переключек лирической телемахидой в прозаических текстах Бернхарда.

В сборнике повествовательных миниатюр «Имитатор голосов» (“Der Stimmenimitator”, 1978) Бернхардом будет обыгран сновидческий сюжет эксгумации отца: здесь в полной мере развернута проблематика ретроспективного расследования (личного) прошлого.

В рассказе «Неподалеку от Зульдена» (“Nahe Sulden”) некий господин Наттер, бывший ректор из Инсбрука, отсидевший



в тюрьме по ложному обвинению<sup>1</sup>, каждое утро рассказывает соседу по гостинице (нарратору) свои сны. Один из них – о том, как он, не добившись разрешения от чиновников, самовольно выкопал гроб, чтобы еще раз посмотреть на своего покойного отца (таково было его настойчивое желание). Когда, после невероятных физических усилий, ему это удалось и он открыл крышку, в гробу оказалась мертвая свинья. Наттер обращается к рассказчику за толкованием – на этом текст обрывается.

Очевидно, что сон связан с десакрализацией образа семьи, при этом роль героя амбивалентна: он одновременно и символический убийца (или: осквернитель родительских гробов), и отягченный чувством вины любящий сын<sup>2</sup>.

Навязчивое желание (Наттер ведет себя подобно одержимым идей-фикс героям Достоевского) снова увидеть умершего родителя имплицитно связана с мотивом не-

познанного отца, о чем шла речь выше. В одном из интервью, которые дал Бернхард тележурналистке Кристе Фляйшман, есть примечательное признание писателя [Bernhard 2006a: 32–33]. Незнание отца означало для него, ребенка, неведение о собственной «анатомии»<sup>3</sup>: в отсутствие мужской фигуры мальчик не понимал, как устроено и есть ли вообще у него смертное тело, пока не пережил смерть маленького друга. Кончина Другого становится моментом самопознания (так, заметим, в «романах-эпитафиях» Бернхарда самопознание осуществляется методом наблюдения, припоминания, постижения Другого, вплоть до его смерти, именно поэтому постигаемый представлен в качестве духовно и телесно близкого – брата или друга детства). Выкопать мертвого отца, в таком биографическом контексте, – значит узнать, кто есть ты сам, вскрыть и познать «анатомию» собственного тела, сличить физиогномические

<sup>1</sup> Здесь звучит важная для Бернхарда тема обвинения невиновного героя (неслучайно в последнем романе он включает в свой личный литературный канон «Процесс» Кафки).

<sup>2</sup> Вскрытие родительского гроба может быть истолковано и как возвращение к осмыслению коллективного – родового и национального – трагического прошлого: у Бернхарда, как и во всей послевоенной немецкоязычной литературе, два этих мира тесно связаны. Так, Х. Мюллер в интервью перед премьерой пьесы «Маузер» в «Дойчес театр» (Берлин, 1990) говорил: «Нужно выкапывать мертвых, снова и снова, ибо только с ними мы обретем будущее» [Linzer & Ulrich: 162]. К исследованию семейно-родовой и национальной вины писатель обращается в целом ряде произведений («Итальянец», «Площадь героев», «Изничтожение: Распад» и др.).

<sup>3</sup> Подробный сравнительный анализ темы «анатомии» и убийства жертвенного животного в тесной связи с семейной темой см.: [Котелевская 2018: 270–275].

черты<sup>1</sup>. И это познание обескураживает героя рассказа.

Образ свиньи, между тем, появляется еще значительно раньше – в рассказе «Свинопас» (“Der Schweinehüter”), опубликованном в антологии «Голоса современности» (1956) [Weigel]. (Это как раз период создания первого лирического сборника.) Антология вышла в «Гердер-Ферлаг» – издательстве, которое курировала католическая церковь и которое специализировалось на религиозной и педагогической литературе. Крестьянин Корн (нем. ‘зерно’) должен к Страстной пятнице забить свинью и продать ее к Пасхе на базаре; но та вдруг вызывает у него сострадание, он любит и ненавидит ее, как человека, граница между миром животных и людей исчезает. Ему жалко забивать животное, но при этом он понимает, что без вырученных денег им с женой Марией не выкарабкаться из нищеты. Свое новое знание он пытается разделить с ней, однако осознает бессмысленность подобных откровений и остается один на один с открывшейся ему абсурдной истиной. В приступе бессильной ярости он бросается на животное, бьет его, затем оставляет истекать кровью. От бессилия что-то изменить в жизни, в которой переплелись вина и абсурд, жестокость

и боль, он решает покончить с собой и несколько раз обдумывает детали самоубийства в лесу. Вместе с пробудившимся состраданием к животному в нем оживают чувства: жалость к себе и жене, ненависть к уже умершей матери, образ которой в этом рассказе – как в романах «Ребенок как ребенок» или «Изничтожение: Распад» – наделен «бессердечностью» (Lieblosigkeit). С портрета в черной рамке на Корна смотрит лицо с холодными глазами, передающими «всю сумрачность ее существования» (“die Finsternis ihres ganzen Wesens”) [Bernhard 2003a: 531]. Герой вспоминает, что с самого детства думал о самоубийстве<sup>2</sup>, его решение уйти из мрачной, лишенной «милости» (“Gnade ist keine Gnade”) жизни крепнет. Согласно первой версии финала, свинопас совершает суицид:

«Он рывками взбирается на дерево, просовывает голову в петлю и срывается вниз.

Мария стоит у окна и ждет» [Bernhard 2003a: 533].

По просьбе издательства Бернхард кардинально изменил конец рассказа. В последний момент уже взобравшийся на дерево и приготовивший петлю герой видит между двумя

<sup>1</sup> В пенталогии автобиографический герой пристально изучает фотографию отца, в чертах которого находит неоспоримое сходство с собой, однако почти безрезультатно бьется над «загадкой», истоками собственного Я («Холод: Изоляция»).

<sup>2</sup> Это автобиографический мотив.

деревьями распятого на кресте Иисуса, который, словно еще живой, пытается высвободить прибитые ладони и кричит. Сострадание к беспомощному и незащищенному «сыну Божьему» останавливает Корна. Он спускается с дерева и устремляется к распятому вперед, в лесную тьму, а со всех сторон «звонят, звонят, звонят» пасхальные колокола (“Von allen Seiten hört er die Osterglocken. Sie läuten, läuten, läuten!”) [Bernhard 2003a: 539].

В «Свинопасе» разрабатывается, таким образом, важный для Бернхарда комплекс идей: «распад ценностей» (Г. Брех), богооставленность (герой сетует на безучастность Бога к его мольбам, на то, что мир лишен «милости» [Bernhard 2003a: 516–518]) и чудесное спасение на Пасху. На языке ритуально-мифологических символов, забитое Корном в ярости животное как бы подменяет человеческую жертву<sup>1</sup>. Исходя из изначального авторского решения, должен был погибнуть Корн<sup>2</sup>, принеся себя самого в жертву «бессердечному» миру. Некоторые исследователи справедливо полагают, что дальнейший поворот Бернхарда к беспощадной критике католицизма и ощущение катастрофизма бытия связаны с не удовлетворенной в юношеских поисках Бога «тоской по искуплению» [Bozzi; Laemmle].

Таким образом, ретроспекция у Бернхарда представляет собой не просто один из приемов реконструкции прошлого, личного или коллективного, но является «конструктивным приемом» (Ю. Тынянов) в формировании стиля. На формальном уровне ретроспекция выражена в приеме повтора: сюжетного (возвращение в пространство и время прошлого), стилистического (повтор лексем, грамматических конструкций, синтаксический параллелизм), ритмического. По верным наблюдениям Е. Фарино, повтор «призван отражать бесконечность (безрезультатность) рассказываемого действия и события» [Фарино: 11], кроме того, он «тормозит речь, переводит эту речь в объект наблюдения и вычленяет повторяемое в некую серию (парадигму)» [Там же: 13].

Подобно тому как герои романа «Ходить» обречены двигаться по одному и тому же маршруту, не в силах изменить свою жизнь и мир, и обретаются, несмотря на непрерывное движение, в «безвыходности» (Ausweglosigkeit), так и лирический герой Бернхарда разыскивает того, кто всегда уже мертв, – отца, которого ему не суждено познать и узнать, но можно «сотворить» заново в непрерывном возвращении к зияющему означаемому, нарастив на него словесную плоть (Fleisch). «Упорядочить хаос»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Оно в итоге издыхает, Корн сжигает труп в саду.

<sup>2</sup> Ср. евангельский мотив зерна, которое, умерев, «принесет много плода» (Ин. 12: 24–26).

<sup>3</sup> Из стихотворения «Каракорум / Мёнхберг» (сб. “Ave Vergil”): “...ordnete ich die Unordnung, / begrub ich im Schatten hoher Bäume / die zerfallene Glieder...”.

### Литература

Бернхард, Т. (2006). Всё во мне...: Автобиография / пер. с нем. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха.

Гардинер, Дж.Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Себастьяна Иоганна Баха / пер. с англ. Р. Насонова, А. Андрушкевич. М.: Rosebud Publishing, 2019.

Гульд, Г. Итак, писать ты хочешь фугу? // Гульд Г. Избранное: в 2 кн. Кн. 1 / Сост. Т. Пейдж, пер. с англ. В. Бронгулева, А. Хитрука. М.: Классика-XXI, 2006. С. 231–236.

Котелевская, В.В. Дом Витгенштейна – Бернхарда: хождение туда и обратно // Логос. 2017. Т. 27. № 6. С. 257–287.

Котелевская, В.В. Изобретение языка: деконструкция и реконструкция красноречия в поэтике Бернхарда и Беккета // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 13. М.: Издательский дом ЯСК, 2016. С. 114–121.

Котелевская, В.В. Повествование как искусство фуги: музыкально-литературный трансфер в прозе Томаса Бернхарда // Русская германистика. Тексты докладов XVI конференции Российского союза германистов. Ежегодник Российского союза германистов. М.: Издательство РГГУ, 2019. С. 133–145.

Котелевская, В.В. Томас Бернхард и модернистский метароман. Ростов-на-Дону; Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2018.

Мандельштам, О.Э. Избранное. М.: СП Интерпринт, 1991.

Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. М.: Мир; Академический проект, 2012.

Молчанов, В.И. Феномен пространства и происхождение времени. М.: Академический проект, 2015.

Паткуль, А.Б. Рецензия на книгу: Молчанов В.И. Феномен пространства и происхождение времени. М.: Академический проект, 2015 // HORIZON. Феноменологические исследования. 2017. Т. 6. № 2. С. 390–410.

Поселягин, Н.В. О понятии «вторичные моделирующие системы»: из истории раннего российского структурализма // Вестник РУДН. Сер. Теория языка. Семиотика. Семантика. 2010. № 1. С. 13–20.

Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004.

Bernhard, Th. (2009). *Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind* [The autobiography. The cause. The cellar. Breath. The cold. A child]. St. Pölten – Salzburg: Residenz.

Bernhard, Th. (2006). *Eine Begegnung: Gespräche mit Krista Fleischmann* [An encounter: talks with Krista Fleischmann]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Bernhard, Th. (2003). *Werke in 22 Bänden. Bd. 14. Erzählungen, Kurzprosa* [Works. In 22 volumes. Vol. 14. Narratives, short stories]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2015). *Werke in 22 Bänden. Bd. 21. Gedichte* [Works. In 22 volumes. Vol. 21. Poems]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2006). *Werke. In 22 Bänden. Bd. 12. Ungenach. Watten. Gehen* [Works. In 22 volumes. Vol. 12. Ungenach. Watten. Walking]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2003). *Werke. In 22 Bänden. Bd. 2. Verstörung* [Works. In 22 volumes. Vol. 2. Disturbance]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bloemsaat-Voerknecht, L. (2006). *Thomas Bernhard und die Musik* [Thomas Bernhard and music]. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Bozzi, P. (1999). "Das Wort des Todes". Thomas Bernhard und Charles Péguy ["The Word of death". Thomas Bernhard and Charles Péguy]. In J. Hoell, & K. Luehrs-Kaiser (Eds.), *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten* [Thomas Bernhard: traditions and satellites]. Würzburg: Königshausen & Neumann, 151–158.

Byron, M. (2013). Scharfsinnige Sturzfluten bei Beckett und Bernhard [Ingenious flash floods at Beckett and Bernhard]. In J. Wilm, & M. Nixon (Eds.), *Samuel Beckett und die deutsche Literatur* [Samuel Beckett and German literature]. Berlin: transcript, 139–156.

Diederichs, B. (1998). *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher* [An analysis using the example of Thomas Bernhard's The Looser] (Doctoral Dissertation, Gießen).

Esslin, M. (1985). Beckett and Bernhard: a comparison. *Modern Austrian Literature*, 18(2), 67–78.

Eyckeler, F. (1995). *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards* [Reflection poetry: skepticism of language, rhetoric and poetics in Thomas Bernhard's prose]. Berlin: Erich Schmidt.

Frege, G. (1892). Über Sinn und Bedeutung [About meaning and reference]. *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* [Journal of Philosophy and Philosophical Criticism], 100/1, 25–50.

Gellhaus, A., Moser, Ch., & Schneider Helmut, J. (Eds.). (2007). *Kopflandschafte – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs* [Headlandscapes – landscapes. Cultural history and poetics of the walking]. Köln; Weimar: Böhlau.

Gillmayr-Bucher, S. (2002). *Die Psalmen im Spiegel der Lyrik Thomas Bernhards* [The psalms in the mirror of Thomas Bernhard's poetry]. Stuttgart: katholisches Bibelwerk.

Huber, M., & Mittermayer, M. (Eds.). (2018). *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* [Bernhard Handbook: life – work – influence]. Stuttgart: Metzler.

Huntemann, W. (1991). "Treue zum Scheitern". Bernhard, Beckett und die Postmoderne ["Faithful to fail". Bernhard, Beckett and the postmodern]. *Thomas Bernhard. Text + Kritik*. (Vol. 43, 3th ed.), 42–74.

Jahraus, O. (1991). *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards* [The repetition as a constitutive principle in the Œuvre Thomas Bernhards]. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Janner, M. (2003). *Der Tod im Text: Thomas Bernhards Grabschriften. Dargestellt anhand von frühen Erzählversuchen aus dem Nachlaß, der Lyrik und der späten Prosa* [Death in the text: Thomas Bernhard's grave inscriptions. Presented on the basis of early attempts to sketches from the estate, poetry and late prose]. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Knape, J., Kramer, O. (2011). *Rhetorik und Sprachkunst bei Bernhard* [Bernhard's rhetoric and language art]. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Laemmle, P. (1974). Stimmt die partielle Wahrheit noch? [Is the partial truth still correct?]. *Text + Kritik*, 43, 47.

Linzer, M. & Ullrich, P. (Eds). (1993). *Regie: Heiner Müller: Material zu Der Lohndrucker (1988), Hamlet / Maschine (1990), Mauser (1990) am Deutschen Theater Berlin* [Direction: Heiner Müller: material for the scab (1988), Hamlet / Machine (1990), Mauser (1990) at the Deutsches Theater Berlin]. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information.

Weigel, H. (Ed.). (1956). *Stimmen der Gegenwart* [Voices of the present]. Wien, München: Herder-Verlag, 158–179.

Weymann, U. (2007). *Intermediale Grenzgänge. Das Gespräch der drei Gehenden*

*von Peter Weiss, Gehen von Thomas Bernhard und Die Lehre der Sainte-Victoire von Peter Handke* [Intermediate Border Crossings. The conversation of the three goers by Peter Weiss, going by Thomas Bernhard and the doctrine of Sainte-Victoire by Peter Handke]. Heidelberg: Universitätsverlag.

### References

Bernhard, Th. (2009). *Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind* [The autobiography. The cause. The cellar. Breath. The cold. A child]. St. Pölten – Salzburg: Residenz.

Bernhard, Th. (2006). *Eine Begegnung: Gespräche mit Krista Fleischmann* [An encounter: talks with Krista Fleischmann]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Bernhard, T. (2006). *Vsyo vo mne...: Avtobiografiya* [All in me... Autobiographie] (Trans.). St. Petersburg: Ivan Limbah Publishing.

Bernhard, Th. (2003). *Werke in 22 Bänden. Bd. 14. Erzählungen, Kurzprosa* [Works. In 22 volumes. Vol. 14. Narratives, short stories]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2015). *Werke in 22 Bänden. Bd. 21. Gedichte* [Works. In 22 volumes. Vol. 21. Poems]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2006). *Werke. In 22 Bänden. Bd. 12. Ungenach. Watten. Gehen* [Works. In 22 volumes. Vol. 12. Ungenach. Watten. Walking]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2003). *Werke. In 22 Bänden. Bd. 2. Verstörung* [Works. In 22 volumes. Vol. 2. Disturbance]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bloemsaat-Voerknecht, L. (2006). *Thomas Bernhard und die Musik* [Thomas Bernhard and music]. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Bozzi, P. (1999). “Das Wort des Todes”. Thomas Bernhard und Charles Péguy [“The Word of death”. Thomas Bernhard and Charles Péguy]. In J. Hoell, & K. Luehrs-Kaiser (Eds.), *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten* [Thomas Bernhard: traditions and satellites]. Würzburg: Königshausen & Neumann, 151–158.

Byron, M. (2013). Scharfsinnige Sturzfluten bei Beckett und Bernhard [Ingenious flash floods at Beckett and Bernhard]. In J. Wilm, & M. Nixon (Eds.), *Samuel Beckett und die deutsche Literatur* [Samuel Beckett and German literature]. Berlin: transcript, 139–156.

Diederichs, B. (1998). *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher* [An analysis using the example of Thomas Bernhard's The Looser] (Doctoral Dissertation, Gießen).

Esslin, M. (1985). Beckett and Bernhard: a comparison. *Modern Austrian Literature*, 18(2), 67–78.

Eyckeler, F. (1995). *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards* [Reflection poetry: skepticism of language, rhetoric and poetics in Thomas Bernhard's prose]. Berlin: Erich Schmidt.

Farino, Ye. (2004). *Vvedenie v literaturovedenie: uchebnoe posobie* [Introduction to literature: a study guide]. St. Petersburg: RGPU.

Frege, G. (1892). Über Sinn und Bedeutung [About meaning and reference]. *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* [Journal of Philosophy and Philosophical Criticism], 100/1, 25–50.

Gardiner, J.E. (2019). *Muzyka v nebesnom grade: portret Sebast'jana Ioganna Baha* [Music in the castle of heaven: portrait of Johann Sebastian Bach] (R.Nasonov, & A. Andryshkevich, Trans.). Moscow: Rosebud Publishing .

Gellhaus, A., Moser, Ch., & Schneider Helmut, J. (Eds.). (2007). *Kopflandschafte – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs* [Headlandscapes – landscapes. Cultural history and poetics of the walking]. Köln; Weimar: Böhlau.

Gillmayr-Bucher, S. (2002). *Die Psalmen im Spiegel der Lyrik Thomas Bernhards* [The psalms in the mirror of Thomas Bernhard's poetry]. Stuttgart: katholisches Bibelwerk.

Gould, G. (2006). Itak, pisat' ty hochesh' fugu? [So, you want to write a fugue]. In T. Page (Ed.), *G. Gould. Izbrannoe. V 2 kn.* [G. Gould. Selected works. In 2 volumes] (Vol. 1) (V. Brongoulev, & A. Khitryk, Trans.). Moscow: Publishing House Klassika XXI, 231–236.

Huber, M., & Mittermayer, M. (Eds.). (2018). *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* [Bernhard Handbook: life – work – influence]. Stuttgart: Metzler.

Huntemann, W. (1991). “Treue zum Scheitern”. Bernhard, Beckett und die Postmoderne [“Faithful to fail”. Bernhard, Beckett and the

postmodern]. *Thomas Bernhard. Text + Kritik*. (Vol. 43, 3th ed.), 42–74.

Jahraus, O. (1991). *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œvre Thomas Bernhards* [The repetition as a constitutive principle in the Œvre Thomas Bernhards]. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Janner, M. (2003). *Der Tod im Text: Thomas Bernhards Grabschriften. Dargestellt anhand von frühen Erzählversuchen aus dem Nachlaß, der Lyrik und der späten Prosa* [Death in the text: Thomas Bernhard's grave inscriptions. Presented on the basis of early attempts to sketches from the estate, poetry and late prose]. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Knape, J., Kramer, O. (2011). *Rhetorik und Sprachkunst bei Bernhard* [Bernhard's rhetoric and language art]. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kotelevskaya, V.V. (2017). Dom Vitgenshtejna – Bernharda: khozhdenie tuda i obratno [Wittgenstein-Bernhard house: pacing back and forth]. *Logos*, 27(6), 257–287.

Kotelevskaya, V.V. (2016). Izobretenie yazyka: dekonstruktsiya i rekonstruktsiya krasnorechiya v poetike Bernharda i Bekketa [Invention of language: deconstruction and reconstruction of eloquence in Bernhard's and Beckett's poetics] In *Russkaya germanistika: yezhegodnik Rossijskogo soyuza germanistov* [German studies in Russia: yearbook of the Russian Union of Germanists] (Vol. 13). Moscow: Publishing House YASK, 114–121.

Kotelevskaya, V.V. (2019). Povestvovanie kak iskusstvo fugi: muzykal'no-literaturnyj transfer v proze Tomasa Bernharda [Narration as the art of the fugue: musical-literary transfer in prose by Thomas Bernhard]. *Russkaya germanistika: Teksty dokladov XVI konferencii Rossijskogo soyuza germanistov. Ezhegodnik Rossijskogo soyuza germanistov* [German studies in Russia: texts of reports of the 16th conference of the Russian Union of Germanists]. Moscow: RGGU Publishing, 133–145.

Kotelevskaya, V.V. (2018). *Tomas Bernhard i modernistskij metaroman* [Thomas Bernhard and the modern metanovel]. Rostov on Don; Taganrog: Southern Federal University Publishing.

Laemmle, P. (1974). Stimmt die partielle Wahrheit noch? [Is the partial truth still correct?]. *Text + Kritik*, 43, 47.

Linzer, M. & Ullrich, P. (Eds). (1993). *Regie: Heiner Müller: Material zu Der Lohndrucker (1988), Hamlet / Maschine (1990), Mauser (1990) am Deutschen Theater Berlin* [Direction: Heiner Müller: material for the scab (1988), Hamlet / Machine (1990), Mauser (1990) at the Deutsches Theater Berlin]. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information.

Mandel'shtam, O.E. (1991). *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow: SP Interprint.

Meletinskiy, E.M. (2012). *Poetika mifa* [Poetics of myth]. Moscow: Mir; Akademicheskij proekt.

Molchanov, V.I. (2015). *Fenomen prostranstva i proiskhozhdenie vremeni* [The phenomenon



of space and the origin of time]. Moscow: Akademicheskiiy proekt.

Patkul', A.B. (2017). *Retsenziya na knigu: Molchanov V.I. Fenomen prostranstva i proiskhozhdenie vremeni* [Review of the book: Molchanov, V.I. The phenomenon of space and the origin of time]. *HORIZON. Fenomenologicheskie issledovaniya* [HORIZON. Phenomenological studies]. 6(2), 390–410.

Poselyagin, N.V. (2010). O ponyatii “vtorichnye modeliruyushchie sistemy”: iz istorii rannego rossiyskogo strukturalizma [On the concept of “secondary modeling systems”: from the history of early Russian structuralism].

*Vestnik RUDN. Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika*, 1, 13–20.

Weigel, H. (Ed.). (1956). *Stimmen der Gegenwart* [Voices of the present]. Wien, München: Herder-Verlag, 158–179.

Weymann, U. (2007). *Intermediale Grenzgänge. Das Gespräch der drei Gehenden von Peter Weiss, Gehen von Thomas Bernhard und Die Lehre der Sainte-Victoire von Peter Handke* [Intermediate Border Crossings. The conversation of the three goers by Peter Weiss, going by Thomas Bernhard and the doctrine of Sainte-Victoire by Peter Handke]. Heidelberg: Universitätsverlag.

---

## RETROSPECTION AND THE ARCHETYPICAL PLOT OF *TELEMACHY* IN THE POETICS OF THOMAS BERNHARD

Vera V. Kotelevskaya, PhD (Philology), Associate Professor, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: vvkotelevskaya@sfedu.ru.

**A**bstract. The paper examines retrospection as a type of fictional time movement, the functions of which are to overcome the irreversibility of physical time (1), to symbolize a return to the past (2), to idealize the conservation of personal and / or collective past (3), to block development (4), and to make a significant contrast to the past and not yet experienced existential time (5). I analyze the meanings and forms of retrospection in the poetics of the Austrian writer Thomas Bernhard (1931–1989) on the example of his early poetry and some prosaic works. The retrospective movement is considered as a physical and imaginary movement in space and time of the character, as a motive for resurrection of the past (including the “lost paradise” of culture), as well as, in particular, resurrection / search for the dead father (*Telemachy*). The study uses comparative, biographical, and mythopoetic methods. As a result, it turns out that Bernhard’s retrospection is not just one of the methods of reconstructing the past, but it is a “constructive device” (Yu. Tynyanov). At the formal level, retrospection is expressed in the technique of repetition: plot (return to space and time of the past), stylistic (repetition of lexemes, grammatical constructions, syntactic parallelism), rhythmic. The plot of the search for the father, in turn, opens and closes the work of Bernhard: his last novel (“Auslöschung. Ein Zerfall”, 1986) returns to the themes of lyrics, to the study of *Herkunftskomplex*, and to the test of religious and family ideas.

**Key words:** Thomas Bernhard, semantics of the movement, retrospection, fictional time, Austrian literature, modernist literature, father archetype.

