

**«ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК» МОДЕРНИЗМА:
ЯЗЫКИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ У ТОМАСА БЕРНХАРДА И ФРЕНСИСА БЭКОНА**



Вера Владимировна Котелевская

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия

e-mail: kotelevskaja.vera@yandex.ru

Аннотация. Сравнительный анализ визуального языка Бернхарда и Бэкона основан на сопоставлении пространства и телесности в романе «Das Kalkwerk», где упомянуто имя британского модерниста, с живописью Бэкона. Экфрасис функционирует в романе как минус-прием: отсутствует описание картины и ее название. Понятие «внутренний человек» трактуется в двух контекстах – христианско-исповедальном и историко-литературном как концепция модернистского героя, определяемого прустовской формулой «всё в сознании». В статье выдвигаются две гипотезы: 1) образ протагониста Бернхарда представляет собой «внутреннего человека» модернизма – тип героя, который стремится к автономии, изоляции, рефлексии и изображается в абстрактно-схематичном виде, в условиях редукции реалистических свойств; 2) «внутренний человек» Бернхарда по своим ментальным свойствам и по стратегии изображения типологически схож с фигурами живописи Френсиса Бэкона, претерпевающими попытку искажения, расчеловечения, дефигурации.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. Общими чертами визуального языка Бернхарда и Бэкона являются: тематический отбор пограничных экзистенциальных состояний человека (крик, насильственная обездвиженность, казнь, смерть); создание образа отчужденной личности модернизма; экспрессивная деформация фигуры (персонажа); редукция реалистической предметности; дефабулизация (оба предстают «разрушителями историй»); абстрагирование; композиционный минимализм; нонфинализм. Кроме того, Бернхард, располагая как художник слова дополнительным формальным арсеналом, усиливает указанные свойства предметного мира на стилистическом уровне. Сравнительный анализ двух семиотических кодов – визуального и словесного – позволил в итоге выявить их относительный изоморфизм, основанный на схожести картин мира и единстве формальных принципов творчества. Позднемодернистское искусство Бернхарда и Бэкона демонстрирует гротесковое балансирование «внутреннего человека» между формой и бытием по ту сторону всякой формы, где обнаруживается предел «критики языка».

Ключевые слова: модернизм, визуализация, художественное пространство, поэтика персонажа, австрийская литература, Бернхард, Бэкон.

Томаса Бернхарда (1931-1989) принято считать «музыкальным» автором. Музыка, музыкальность, наконец, «слух» («самое философическое из пяти человеческих чувств»¹ [Bernhard 1973, S. 66]) – вот ключевые слова, которыми обозначают исследователи ведущий семиотический код австрийского модерниста. «Трудно представить себе прозу, где было бы так мало визуального, зримого – и так много изреченного, риторического, созданного для слуха», – характерно высказывается К. Бартман в статье, посвященной «мотиву письма» в прозе Бернхарда [Bartmann, S. 22]. Подробно изучает «музыкальный стиль» его письма Л. Блёмзаат-Вёркнехт [Bloemsaat-Voerknecht]. Б. Дидерихс предпринимает музыковедческий анализ романа «Пропавший» (Der Untergeher) в диссертации «Музыка как принцип порождения литературного текста» [Diederichs]. Г. Кун, автор первой монографии о роли музыки в поэтике австрийского писателя [Kuhn 1996], обобщает свою аудиальную интерпретацию фразой «весь мир Бернхарда читаешь ушами» (mit den Ohren liest) [Kuhn 2002, S. 145]. Его прозаические и драматические тексты сравнивают с «либретто», «ораториями», «партитурами», «полифоническими структурами», «серийной музыкой» и т.п. Один из авторитетных исследователей Бернхарда В. Шмидт-Денглер задается

¹ «...philosophischste aller Sinnesorgane».

риторическим вопросом, является ли вообще его художественное пространство «наглядным» (anschaulich) (цит. по: [Nienhaus, S. 15]).

Оснований для подобных квазимузыкальных определений более чем достаточно.

Повести и романы Бернхарда населены музыкантами – гениальными виртуозами и отчаянными неудачниками. Наррации предпочтен принцип голосоведения, фабула вытесняется дискурсом («Я не писатель, я тот, кто пишет. <...> Я не рассказчик историй, истории я ненавижу в принципе. Я разрушитель историй, я типичный разрушитель историй», – заявляет Бернхард в документально-биографическом фильме 1970 г. «Три дня» [Bernhard 1989, S. 83]). Композиция и стилистика конструируются у него с помощью музыкально-лирических и декламационных приемов – повтора (синтаксического, лексического, звукового), градации, хиазма². Показательно, что

² Риторический анализ отдельных произведений Бернхарда, а также исследование функций повтора см. в работах: Eyckeler, F. (1995). Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin: Erich Schmidt; Jahraus, O. (1991). Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip in Cuvre Thomas Bernhards. Frankfurt am Main: P. Lang.; Prevešić, B. (2014). “Das unzurechnungsfähigste Gehör”. Die Funktion der Wiederholung in Thomas Bernhards Kalkwerk (1970). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. (2), S. 256-270.

композиционно-речевая структура его театральных пьес эквивалентна структуре его прозы: если разбить тексты романов «Стужа» (1963), «Известковый завод» (1970), «Корректурa» (1975), «Пропавший» (1983), «Старые мастера» (1985) на реплики, устранив формулы косвенной речи, мы получим растянутые во времени драмы. И те, и другие ориентированы на звучащую, театрализованную речь (неслучайно повествовательные тексты Бернхарда часто называют «ролевой прозой» [Kuhn 2002, S. 154]). В эстетической иерархии Бернхарда *звуку – слуху – музыке* отдано преимущество: «важнее то, что человек слышит, чем то, что он видит», – прямолинейно высказывается Конрад, протагонист романа «Известковый завод» (Das Kalkwerk), всю жизнь пишущий исследование «Слух» (Das Gehör) [Bernhard 1973, S. 25].

Автобиографический герой повести «Холод» (Die Kälte, 1981), едва идет на поправку в лечебнице для легочных больных, снова читает ноты, вслушивается во внутреннюю музыку; начав снова «ходить и дышать», отправляется в местную церковь, где, познакомившись с органисткой, исполняет вокальные произведения Баха, Генделя, Пёрселла. «Музыка была моим призванием!», – резюмирует рассказчик [Bernhard 2011, S. 452]. В другой повести автобиографического цикла – «Дыхание» (Der Atem, 1978) – он называет музыку своим

«спасением» (мать и бабушка приносят ему в больницу ноты, он читает с листа, снова погружаясь в миры Моцарта, Бетховена и др.) [Bernhard 2011, S. 280]. Действительно, биографический материал свидетельствует в пользу Бернхарда-музыканта прежде всего: Зальцбург – игра на скрипке в интернате – любовь-ненависть к музыке – частные уроки вокала – мечта об оперной сцене – болезнь легких и сердца как препятствие карьере певца – обучение в знаменитом «Моцартеуме» – сотрудничество с композиторами и театральными режиссерами – оставшаяся на всю жизнь любовь к музыке (Моцарт, Бах, Брукнер, Сати, Шёнберг, Веберн и др.). Но, помимо всего этого, еще и наследование немецкой романтической и австрийской модернистской традиции музыки как выражения духа, области беспредметного и абстрактного – чистой формы.

Но как быть с другой, весьма многочисленной и авторитетной, группой исследователей, которые склонны утверждать, что «поэтику Бернхарда можно обозначить как поэтику пространства» [Nienhaus, S. 15]? Так, Б. Ниенхауз пишет: «фабульное опредмечивается в зданиях и ландшафтах <...> жизненные судьбы персонажей оформляются топографически» [Там же]. По сути, исследователь далее подчеркивает, что пространственное противопоставлено фабульному: изображение («зданий», «ландшафтов») экстен-

сивно, оно замедляет время, уводит в сторону от «истории». Обозначено и существенное размежевание физического и художественного пространств: место действия, опосредованное словом, даже будучи топографически достоверным, перекодируется в «артефакт», подчиняясь «метаморфозам значения» и трансформируясь «из конкретной, вещественной реальности в языковую реальность текста» [Там же]. Описывая механизм «овнешнения внутренней жизни персонажей» («Veräußerung des Innenlebens der Figuren» [Nienhaus, S. 18]) в пространственных образах, Б. Ниенхауз опирается на универсальное свойство всякого словесно-художественного мира – антропологическую семантизацию всех его предметных параметров. Однако, исследуя язык визуализации у Бернхарда, следует, вероятно, не выбирать между «абстрактным» (музыка) и «предметным» (пространство, портрет), а разобраться со спецификой изобразительности в его поэтике.

Одним из путей интерпретации визуального кода у Бернхарда является изучение артефактов, инкорпорированных в мир его романов. В данной статье мы сосредоточим внимание на одном таком примере – полотне кисти британского модерниста Френсиса Бэкона (1909-1992), упоминаемом в романе «Известковый завод». Экфрасис функционирует здесь как минус-прием: отсутствует не только описание картины и ее

название – минимализация пространственно-визуального выражена также в упоминании некогда богатейшей живописной коллекции, от которой сейчас у полуразорившегося героя не осталось ничего, кроме полотна Бэкона, купленного когда-то в Глазго [Bernhard 1973, S. 43-44]. Уединившись в купленном за последние деньги здании заброшенного известкового завода ради завершения работы над трактатом «Слух», соблазнившись «покоем» (Ruhe), тишиной этого места, протагонист Конрад старается устранить, вслед за акустическим, слышимым, и видимое: он последовательно демонтирует все декоративные излишества в экс- и интерьере здания («решетки с украшениями», «завитки» и пр.), «следы двухвековой безвкусицы» – «всё упрощает» (alles vereinfacht) [Bernhard 1973, S. 19]. Предельно скупа и обстановка его собственной комнаты: стол, кресло, кровать, шкаф. Лишь венский мебельный гарнитур в стиле бидермейер остался в гостиной, где Конрад принимает редких посетителей, нарушающих его покой (пренебрежение героя и к этой обстановке, и к непрошеным гостям выражено в романе со всей возможной резкостью). Картина Бэкона на стене – единственный артефакт, которым дорожит – по причинам, им не поясняемым, – Конрад. Кстати, о символическом равноправии музыки и изобразительного искусства говорит еще и такая деталь: Конрад не продал картину Бэкона и рояль, за которым изредка

музицирует [Bernhard 1973, S. 158]. Никаких комментариев относительно картины в комнате Конрада не дают ни персонажи – медиаторы его речи (Фро, Визер), ни повествователь. Минималистичны и средства, описывающие главных героев – Конрада и его супругу: портрета героя нет, о героине сообщается лишь, что она обездвижена из-за болезни, прикована к инвалидному креслу.

Таким образом, выработанный к XX веку в рамках художественного психологизма¹ язык словесной визуализации внутреннего мира человека отбрасывается Бернхардом и заменяется чисто драматургической схематизацией. При этом моделью для схематизации служит модернистская деформирующая абстракция, о чем подробно пойдет речь ниже.

Единственная известная нам работа, непосредственно касающаяся темы Бэкона и Бернхарда, начинается важным указанием: в начале и конце творческого пути Бернхард-прозаик обращается к образу художника (Штраух в «Стуже», 1963) и к теме живописи: протагонист Регер из «Старых мастеров» (1985) регулярно посещает венский «Музей истории искусства», являющийся своеобразной сценой романа, где созерцает одну-единственную картину – «Портрет пожилого мужчины с седой бородой»

¹ Бернхард обесценивает своим минималистским методом весь инструментарий, так обстоятельно исследованный, например, в книге Л.Я. Гинзбург «О психологической прозе» (1999).

Тинторетто [Schütte, S. 121-155] (рис. 1):

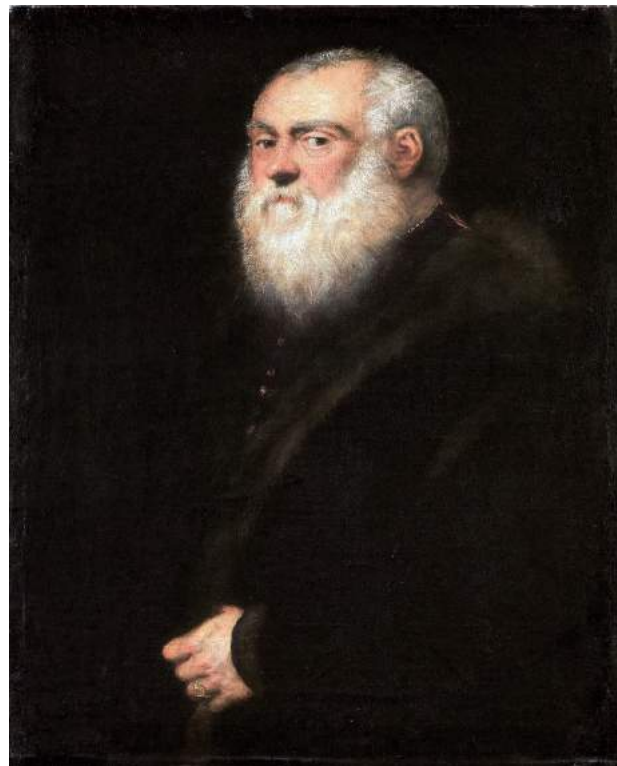


Рис. 1. Тинторетто. Портрет пожилого мужчины с седой бородой (1579)

Однако автор статьи У. Шютте тут же замечает: «Протагонист и, соответственно, место действия указывают на сферу изобразительного искусства, которое в обоих случаях служит лишь рамкой, поскольку Штраух давно оставил свое искусство и предается экзистенциально-философским размышлениям, в то время как Регер в «Старых

мастерах» обсуждает по преимуществу вопросы музыки, литературы, философии и театра» [Schütte, S. 121]. Добавим, что, хотя рассуждения Регера касаются также живописи старых мастеров, в которой он непременно находит изъяны, восставая против мифа о совершенном и завершённом (vollendete) искусстве, писатель сделал героя музыкальным критиком, тем самым снова выделив родной ему музыкальный код. У. Шютте вынужден признать, что, таким образом, «изобразительное искусство находится на периферии» [Там же].

Следует все же задаться вопросом: на «периферии» чего в поэтике Бернхарда? Речь в статье У. Шютте идет о сюжетном и тематическом планах. Если же исследовать план идей, а также язык пространства и тела в прозе Бернхарда, значимость визуального кода становится очевидной. Кроме того, сам язык визуальности коррелирует у него с беспредметной сущностью музыки, поскольку уклоняется от реалистического мимесиса в сторону «деформации реальности» (Х. Ортега-и-Гассет) и, наконец, ее абстрактно-символического обозначения.

Одна из проблем, которую ставят (и по-своему решают) Бернхард и Бэкон, – это визуализация «внутреннего человека». Говоря о «внутреннем человеке», мы, несомненно, актуализируем две парадигмы: во-первых, христианскую, в которой интерес сместился на «всю внутреннюю», «всё, что

во мне» (Псалом 102)¹; во-вторых, большую европейскую традицию литературной исповеди и, соответственно, в живописи – (авто)портрета, обретшую в модернизме формулу «всё в сознании»². В модернистском искусстве дискурс «одинокости» (Einsamkeit) и «уединения» (Alleinsein)³ приобретает высокий ценностный статус, оказывая влияние на существенную редукцию реалистической атрибутики «внешнего». Переводя обозначенную выше проблему в план изобразительного искусства, можно сформулировать ее как столкновение фигуративного и нефигуративного. Если сопоставить словесный и визуальный коды, вопрос будет поставлен точнее: как изобразить в литературном произведении человека, не рисуя его словесного портрета?

¹ См. обстоятельный лингвистический, философско-и культурно-исторический анализ понятия «внутренний человек» в статье М. Бобрик «К истории понятия “я” в русском языке. Сочетания со словом “внутренний”» (2007).

² Формула восходит к знаменитому пассажу из 7-го тома романа Пруста «Обретенное время»: «Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit» (Я убедился, что только грубое и ошибочное восприятие помещает всё в объект, в то время как всё – в сознании) // Proust, M. (1989). *Albertine disparue. Le temps retrouvé*. (Vol. 4). Paris: Gallimard, p. 459.

³ См. о зарождении в культуре сентиментализма диалектики «одинокости» и «общительности»: Timofte, A. (2014). *Einsamkeit (ver)-schreiben: Umwertungen im anthropologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts*. In: *Recherches Germaniques*, 44. Strasbourg, S. 27-49.

Если бы речь шла о лирике, достаточно было бы и выразительных средств, раскрывающих поэтическое «я» без посредства предметной (овнешненной) пластики. Для драматического текста также достаточно речевого портрета персонажа, в то время как внешность, визуально-физиологические и социальные свойства могут быть прописаны в ремарках, но не являются необходимыми, тем более в модернистском театре с его гиперусловностью. Так, С. Беккету оказалось довольно высветить на затемненной сцене артикулирующий рот актрисы, чтобы передать всю экспрессию – и всю экзистенциальную глубину – портрета героини в постановке пьесы «Не Я» (1973) (рис. 2).

Итак, мы сосредоточимся в ходе сопоставительного исследования визуального языка Бернхарда и Бэкона на двух гипотезах:

1) образ протагониста у Бернхарда представляет собой «внутреннего человека» модернизма – тип героя, который стремится к автономии, изоляции, рефлексии, кроме того, автор максимально абстрагирует, схематизирует его, редуцируя миметические свойства (социально-историческую конкретику, «психологию», портрет, фабулу);

2) этот внутренний человек по своим ментальным свойствам и отчасти по стратегии изображения типологически схож с фигурами живописи Френсиса Бэкона, претерпевающими попытку искажения, расчеловечения, дефигурации.



Рис. 2. Семюэль Беккет. Не Я (1973)

Материалом сопоставления служит роман «Известковый завод» (1970) и работы Бэкона до 1968 года, поскольку именно в этом году Бернхард начал работу над романом. Фактически хронологию рассматриваемого творчества Бэкона придется сократить еще значительно. У Бернхарда было, вероятно, всего две возможности увидеть картины Бэкона в экспозиции: 1) в 1963 г. в венском «Музее XX века» – в рамках коллективной выставки «Идолы и демоны», где была выставлена одна его картина; 2) на персональной выставке Бэкона в Гамбургском Художественном союзе, которая проходила с 23 января по 21 февраля и включала работы 1945-1964 гг. (Правда, Бернхард

нигде не упоминает об этих событиях.) Как пишет У. Шютте, до 1962 г. – даты первой международной выставки, организованной британской «Тейт Галереей», – Бэкон был практически не известен в Германии и Австрии. Иными словами, Бернхард мог видеть или картины периода 1945–1964 гг. «живьем», или, что вероятнее всего, репродукции работ до 1967 г. в выставочных каталогах. По устному свидетельству В. Шмида от 14 июня 2004 г., приводимому У. Шютте, Бернхард «даже планировал лимитированное любительское издание текста о нем [Бэконе], для которого Бэкон должен был бы предоставить оригинальную иллюстрацию. Однако художник не отреагировал на соответствующий запрос Бернхарда» [Schütte, S. 123].

Идентификация картины затруднена несколькими обстоятельствами: 1) в романе нет ни ее названия, ни описания; 2) Бернхард, насколько нам известно, нигде в документальных источниках не упоминает выбранную им для коллекции протагониста картину Бэкона: так, никаких указаний на живопись ирландско-британского модерниста нет в письмах к издателю Зигфриду Унзельду, не встретилось нам подобной информации и в интервью писателя Курту Хофману, Кристе Фляйшман и другим журналистам; 3) исходя из знания интертекстуального метода Бернхарда, который состоит в упоминании имени автора,

будь то писатель, художник, философ, композитор, чаще всего без уточнения произведения, нельзя исключить, что писатель вовсе не имел в виду какой-то конкретной картины Бэкона, а лишь создал суггестивный знак, синекдоху, позволяющую читателю представить как можно более полный визуальный ряд по его «части» и тем самым получить обобщенное впечатление – *(некая) картина Бэкона*. Так или иначе, автору было важно подчеркнуть присутствие картины в абсолютно голом, холодном интерьере заброшенного завода.

Следует кратко представить роман «Известковый карьер» (Das Kalkwerk), не переведенный на русский язык и пока мало известный не только широкому читателю, но и отечественным историкам и теоретикам литературы. З. Унзельд, один из главных издателей Бернхарда в Германии («Зуркамп»), сразу по прочтении машинописной рукописи назвал произведение «лучшей книгой» писателя. Успех последовал и на литературном рынке: к началу ноября 1970 г., т.е. спустя примерно месяц после выхода, был распродан весь тираж (3000 экз.), тут же готовилось второе издание (из письма З. Унзельда Т. Бернхарду от 6.11.1970 [Bernhard, Unseld 2009, S. 202]). Писатель работал над романом с невероятным воодушевлением, периодически откладывая важные встречи, отменяя путешествия, полностью подчинившись любимому рабочему режиму

«Alleinsein»¹. Завод, в который он поселяет своего героя, сравнивается в тексте то с «тюремной камерой», «тюрьмой», то с местом для «идеального существования», идиллии, то с местом гибели. Свое рабочее уединение в ольдсдорфском доме, где идет работа над романом, Бернхард также называет «тюремной камерой»: «мне хорошо работается в моей собственной тюремной камере» (in meiner eigener Kerkerzeller) [Bernhard, Unseld 2009, S. 92]. Процесс завершения произведения он комментирует в письме издателю от 25.01.1970 так: «Переписывание набело романа “Известковый завод” продвигается хорошо, хотя и дается мне это переписывание с величайшей мукой, какая только может постигнуть человека» [Bernhard, Unseld 2009, S. 158]. Таким образом, и состояние автора, и изображенный им мир амбивалентны: уединение необходимо для идеального творческого состояния, но оно опасно – перфекционизмом, изоляцией (Isolation, Alleinsein, Einsamkeit, Abgeschiedenheit, Abgeschnittenheit), сумасшествием наконец, а для героев романа – убийственно.

Фабула романа абсолютно прозрачна с самого начала: Конрад, уединившийся пять с половиной лет назад со своей больной женой в помещении заброшенного завода, убивает ее в итоге из ружья. Начало повествования совпадает с концовкой

¹ О наслаждении рабочим уединением, культе «Alleinsein» можно подробно прочитать в «Трех днях» Бернхарда.

истории. Весь дальнейший ход текста представляет реконструкцию не столько предшествующих событий – они даны крайне скупой и схематично, – сколько «внутреннего человека» Конрада. Бернхард, сохранявший веру в существование аутентичного внутреннего «я», некой последней правды человека о себе, разделял при этом сомнение модернистов в способностях языка отобразить глубины сознания, точно вербализовать бессознательное. Отсюда – ключевая мысль Бернхарда, варьируемая от текста к тексту, о «ненависти к бумаге», «лжи бумаги», «лжи языка», о бесконечном «приближении к истине» и невозможности избежать ошибок на этом пути, а чаще всего – «провале» (Scheitern). Его представление о том, что главный вопрос для человека – его собственная личность, перекликается с раннеромантической утопией всеобъемлющего «я». Новалис – один из любимых мыслителей, поэтов Бернхарда. «Или вселенная не в нас самих? Глубины нашего духа нам не ведомы – Внутрь ведет таинственный путь. В нас или нигде живет вечность с ее мирами – прошедшее и грядущее. Внешний мир есть мир теней» (цит. по: [Бобрик, с. 235-236]). Отметим, что в «Известковом заводе» Конрад регулярно читает жене вслух ее любимый роман «Генрих фон Офтердинген».

Оппозиция *внутреннее / внешнее* воплощается в романе как противопоставление

внутреннего мира Конрада и весьма обобщенного образа внешнего мира, вбирающего в себя, например: образы вторгающихся звуков (с лесопилни, со двора, где слуга рубит дрова, звонка в дверь, неожиданных визитов и мучительных разговоров ни о чем, криков людей с противоположного берега озера); абстрагированные до социальных символов институции, руководствующиеся лживыми стереотипами (школа, университет, медицина, правосудие, наука, архитектура); многочисленных родственников, бессмысленная возня которых отвратительна Конраду. С подлинным ужасом Конрад рассуждает о телефоне как знаке неконтролируемого вторжения внешнего мира, которое поставило бы под вопрос его сосредоточенную работу над трактатом: телефона в доме, разумеется, нет ([Bernhard 1973, S. 38-40]: z. B.: «Kein Telefon! Kein Telefon! habe Konrad mehrere Male ausgerufen, meint Wieser»). Перфекционизм героя заставляет его отказаться от всех соблазнов социальности, полностью уйти в свой сумасбродный духовный проект (Geistesnarratei) – написание трактата «Слух». Болезнь жены (она почти всю жизнь проводит в инвалидном кресле) связывает их обоих в гротесковый садомазохистский союз: он заботится о ней, но ненавидит свою несвободу, она платит ему душевной холодностью и готовностью участвовать в его фонетико-акустических экспериментах по методу Виктора Урбан-

чика¹. Оба скованы общим «адам» (Hölle) сосуществования.

Один из существенных приемов, указывающих на гротескное искажение внутреннего образа человека, как только его пытаются изобразить, разгадать, исследовать и расследовать, – многоуровневое опосредование речи Конрада. Анонимный повествователь пересказывает то, что сказал когда-то Конрад своим соседям Визеру, Фро и некоторым другим персонажам. Весь роман написан в форме косвенной речи (на уровне грамматики преобладает форма Konjunktiv I). Иными словами, тирады и исповедальные реплики Конрада воспроизведены через призму «недостовверных повествователей», искажение приумножается по мере удаления речи от ее источника. Этот эффект искажения является главным для понимания поэтики персонажа Бернхарда.

Искажение «внутреннего человека», пробивающегося наружу с уродующей его существо мукой, сближает искусство Бернхарда с экспрессионистской техникой и мироощущением Френсиса Бэкона. Деформация, вызванная желанием то ли более интенсивной жизни, как считает Ж. Делез, то ли мукой этой интенсивности, как склонны полагать мы, – один из главных приемов в эстетике Бэкона [Делез, с. 71-72]. Однако

¹ Подробно о технической и философской стороне экспериментов Конрада см. статью Х. Ноймайера в сб. «Политика и медиа у Томаса Бернхарда» (2002), с. 4-29.

если художник достигает этого эффекта расчеловечения, дефигурации с помощью искажения пропорций, смазывания, сдвигения контуров головы и тела, через материализованный крик, визуально напоминающего взрыв или бьющее вверх грязное пламя, Бернхард создает эффект искажения «внутреннего человека» с помощью приема косвенной речи, посредством крайней риторизации реплик героя: они театрализованы, антиномичны и афористичны, и в своем повторно-вариативном движении напоминают речь мономана, одержимого идеей (трактата о слухе). Персонаж Бернхарда, визуальность которого редуцирована, предстает как «звучащее тело» (Klangkörper) [Kuhn 2002, S. 55] – оно реализуется в речи, взвинченной и декламационной. В свою очередь, у Бэкона фигура человека служит визуализации крика. «Я» у обоих художников словно пробивается сквозь «клетку» материальной оболочки, деформируя ее.

Пространственные образы клетки, коробки, арены являются важными для понимания композиции у Бэкона: фигура человека помещается в геометризovanную форму, чаще всего прозрачную, однако герметизация, несвобода человека зрима (рис. 3-4).

На данный тип композиции повлияла, в частности, скульптура Альберто Джакометти «Клетка» (рис. 5).

Бернхард, полностью устранив из своей поэтики портрет персонажа, создает особый пространственно-пластический язык: бэконовский эффект искажения, претерпевания фигурой мучительных деформаций он передает не только через речь, но и с помощью гротескового интерьера. Известковый завод – амбивалентное по смыслу пространство. С одной стороны, с ним у героя связаны детские воспоминания, для него это на всю жизнь – пространство подлинной экзистенции. Идея выкупить у родственника этот заброшенный завод и поселиться в нем – одна из вдохновенных затей Конрада. С другой стороны, именно это место пользуется дурной славой в местечке: здесь якобы произошло 11 убийств за сто лет, сам завод пугает своим видом жителей окрестностей, которым не приходит в голову, что кто-то может выбрать его местом для жизни. В тексте он фигурирует, например, и как «так называемый мертвый известковый завод» (sogenanntes totes Kalkwerk) [Bernhard 1973, S. 42], и как место, от которого, по словам Конрада, зависит «моя жизнь», «моя экзистенция» [Bernhard 1973, S. 41].

Конрад особым образом обустроивает пространство завода: он, как уже говорилось выше, сначала устраняет все излишества и украшения, приводит облик здания к строгости, вешает на окна решетки, высаживает колючий глухой кустарник



Рис. 3. Ф. Бэкон. Этюд портрета (мужчина в голубой клетке) (1949)



Рис. 4. Ф. Бэкон. Этюд по мотивам Веласкеса (1950)



Рис. 5. А. Джакометти. Клетка (1930)

по периметру двора. («Голые комнаты, голые стены» («In den Zimmern nichts, an den Wänden nichts» [Bernhard 1973, S. 43]); «Пустые помещения с высокими потолками действовали на входящих устрашающе» («Hohe leere Räume wirkten fürchterlich auf den Eintretenden» [Bernhard 1973, S. 44])). Иными словами, пространство превращается в предельно минималистичный визуальный знак – камеру, клетку. Изображенное пространство герметично, утопично и схематично, как и сами персонажи. Оно предназначено исключительно для интеллектуальной работы и, следует добавить, напоминает в истории литературы топосы, связанные с размышлением – как правило, замкнутые, воплощающие идею созерцания и рефлексии: библиотека в замковой башне, где Монтень предаётся размышлениям, главный предмет которых – он сам; замкнутое пространство, камера для аристократа Ксавье де Местра в «Путешествии вокруг моей комнаты» (1794); комнатка в доходном доме, в которой герой учится «писать», преодолевая ужас бытия, – в «Записках Мальте Лауридса Бригге» Рильке; клетка голодаря, доходящего в своем искусстве до порога смерти (Кафка). В автобиографической повести «Холод» дед героя скажет ему, что для всякого писателя – для его искусства наблюдения и письма – необходим опыт жизни в больнице, тюрьме, монастыре. Уединение является

в поэтике Бернхарда абсолютной ценностью, поскольку только так герой может совпасть со своим «внутренним человеком»: все попытки экстерииоризации, социализации оборачиваются мукой (Martyrium), уродующей деформацией. «Клетка», таким образом, или «Известковый завод» – пространство абсолютной свободы.

Однако это прибежище становится для героя «тюрьмой» (Kerker, Zuchthaus), «местом лишения свободы (отбывания наказания)» (Strafanstalt) [Bernhard 1973, S. 18]. Исследование слуха заходит в тупик, силы и вера в себя иссякают, банк-кредитор вот-вот пришлет судебных приставов для ареста последнего имущества, включая завод – этот личный микрокосм счастья и отчаяния. Визуальный язык обретает ближе к финалу романа поистине устрашающие формы: Конрад находит на чердаке черный лак и выкрашивает им все помещения здания, словно символизируя этой художественной акцией – длящейся ровно сакральные семь дней – саморазрушение, направленное внутрь, и разрушение, направленное вовне. Действия Конрада в пересказе Фро выглядят как судорожное воплощение странной «мечты», «не поддающегося более точной классификации (кататония?) помешательства»: «он выкрасил даже комнату своей жены, наконец, всё в комнате своей жены и, наконец, саму жену в черный цвет (und schliesslich seine Frau

selbst schwarz), только представьте себе, всё в ее комнате, и, разумеется, ее инвалидное кресло тоже, как говорится, всё, и, наконец, всё и в своей собственной комнате, и на всё ему потребовалось ровно семь дней, для того, чтобы, как рассказал Фро, весь известковый завод и всю внутренность известкового завода (das ganze Kalkwerksinnere), и внутренность внутренностей известкового завода (das Innere des Kalkwerksinneren) выкрасить и закрасить в черный» [Bernhard 1973, S. 188]. Акция описана с помощью намеренно маниакальной, тавтологичной речи.

Итак, «черный» как цветообозначение выступает, во-первых, в функции абстрактно-негативной унификации последних следов индивидуально-вещественного: некогда увешанные картинами, стены сначала лишаются Конрадом этих визуальных знаков¹, предметы обстановки тоже распродают, а финальное закрашивание черным устраняет все другие возможные цвета, снимает саму идею «цвета» как визуальной конкретизации мира. Абстрактный визуальный знак – вот форма, которую создает «всё упрощающий» Конрад, повторяя в жесте редукции фигуративного путь автора «Черного супрематического квадрата», пришедшего к «нулю форм» [Малевич, с. 29], провозгласившего: «Вещи исчезли как дым» [Малевич, с. 30].

¹ Картины из коллекции Конрада в романе не атрибутированы (исключение – лишь картина Бэкона, тоже однако, как уже говорилось выше, не названная).

Во-вторых, работа над трактатом и сам процесс мышления для героя Бернхарда – занятие, повергающее человека в абсолютное одиночество, во «все более глубокую тьму»: «Но даже тогда, когда человек в пути не один, сказал Конрад, идешь все равно один, идешь один и входишь во все более глубокое одиночество (Alleinsein). И во всё более глубокую тьму, ведь мыслящий человек всегда в абсолютном одиночестве входит во все более глубокую тьму» [Bernhard 1973, S. 69]. Таким образом, внутренняя «тьма» (Finsternis) проецируется героем на внешний мир, и в акте закрашивания его в черный цвет достигается равновесие, тождество между внутренним и внешним.

Саморазрушение отчаявшегося перфекциониста, чье исследование так и не было написано, потерпело крах, как и мечта о постижении природы «абсолютного слуха» (ein vollkommenes Gehör) [Bernhard 1973, S. 25-27], можно понимать, наконец, и как последнюю честность: «В то время как в головах у всех людей царит чудовищнейшее (das Ungeheuerlichste), на бумаге же проступает всегда лишь жалобнейшее, смехотворнейшее, жалостливейшее» [Bernhard 1973, S. 67]. Визуальная (и речевая) экстериоризация этого внутреннего «чудовищнейшего» и явлена в гротесковой акции «очернения» не только интерьеров, но и собственной жены (несомненно, расцениваемой героем-эгоцентриком как

часть его собственного мира).

Возвращаясь к исходной точке столкновения аудиального и визуального в поэтике Бернхарда, можно заключить, что, в то время как «внутреннее» для героя его романа составлено из звуков и постигается слухом, *выражено* оно визуально. Акт созидания формы, в итоге, связан не с материей слова и звука (трактат «Слух» существует лишь в «голове» героя, все обрывочные записи им уничтожены¹), а с визуально-предметными формами: завод, над обликом которого работает протагонист, делая его пространство своего рода *сценой* своего «внутреннего человека», *и есть его произведение*. Здесь можно отметить очевидное сходство стратегий Бернхарда и Бэкона: оба конструируют своего рода сценографическое, условно-театральное пространство, выводя на «подиум» абстрагированные, частично дегуманизированные фигуры².

Следует сказать о происхождении романного образа завода. Его «очевидным прообразом», по воспоминаниям З. Унзельда, был завод в Траунзее: «Томас Бернхард показывал мне его позже» [Bernhard, Unseld 2009, S. 180]. Этот завод был в период 1938-1945 гг. одним из 49 филиалов австрийского концлагеря Маутхаузен (крупнейшего делового

предприятия, организованного как частная компания). Исследователь творчества и друг Бернхарда В. Шмид указывает также на другое место – известковый завод неподалеку от Клаус-Штейрлинга (Steyrling bei Klaus), расположенный у отвесной скалы, как в романе, но без примыкающего к нему озера [Schmied 2000, S. 62] (рис. 6).

Иными словами, если один прообраз ассоциируется с зафиксированным в коллективной памяти насилием, подневольным трудом и смертью, второй представляет собой величественно-мрачную картину, мезальянс природы и индустрии, в котором нельзя не увидеть жеста деканонизации альпийской идиллии а-ля Адальберт Штифтер³. Очевидно, что такое пространство идеально отвечало замыслу Бернхарда.

Деформации подвержены в итоге тела обоих персонажей: жена Конрада убита выстрелом в затылок, Конрада спустя двое суток находят в высохшей навозной яме, едва живого, скрюченного и обмороженного. Вид этих тел не описывается Бернхардом, но мы легко находим их подобия в картинах Френсиса Бэкона (рис. 7-9).

¹ О проблеме «художника без произведения» в творчестве Бернхарда см. работу А. Понтцен (2000), с. 322-329.

² На театрально-условную природу пространства в картинах Бэкона также указывает Ж. Делез.

³ Выпады против идиллического изображения Австрии у Штифтера, в имплицитной и эксплицитной форме, присутствуют также в романах «Корректур», «Старые мастера», «Рубка леса».

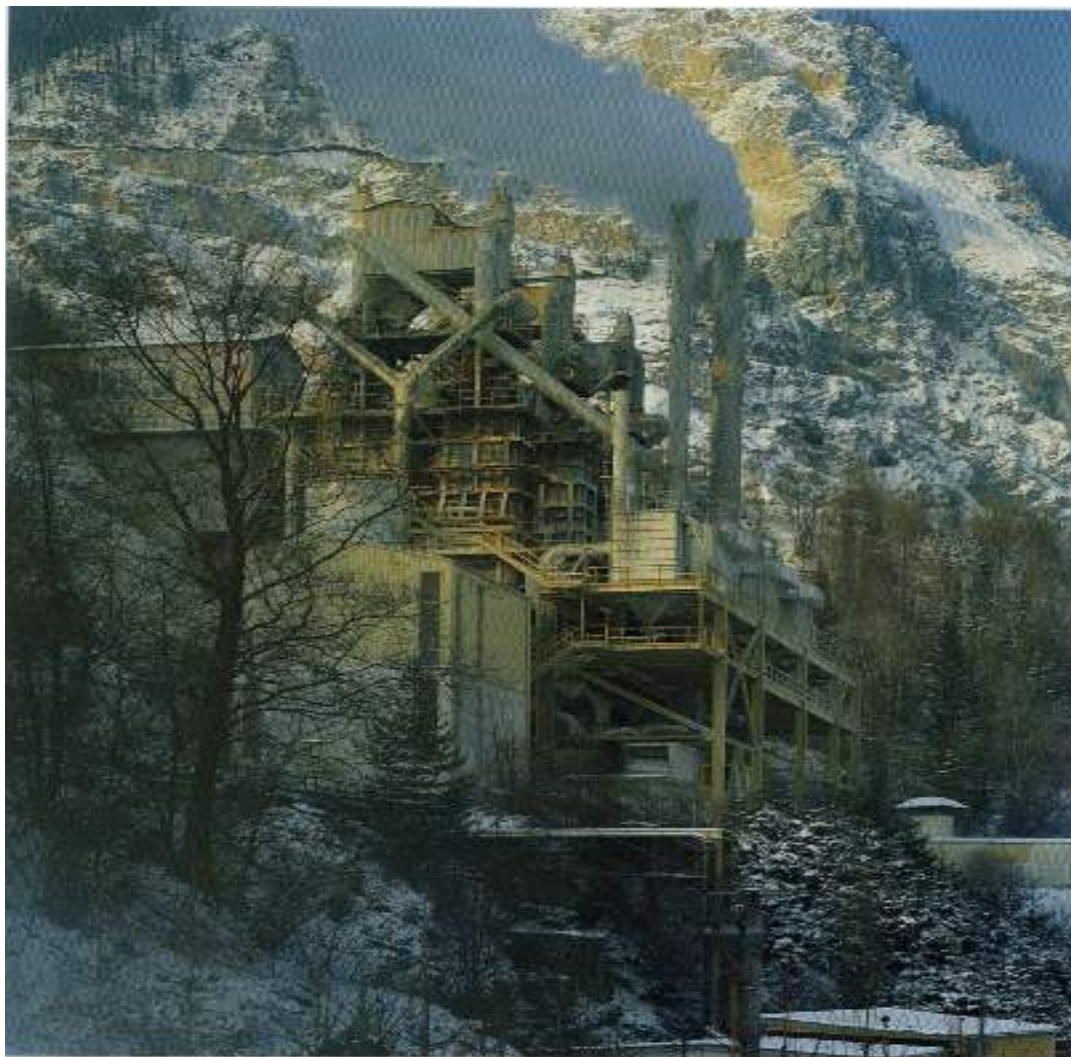


Рис. 6. Известковый завод в Клаус-Штейрлинге¹

¹ Снимок размещен в книге фотографий, иллюстрирующих прообразы пространства из произведений Бернхарда и изданных А. Баумгартнером (1992).



Рис. 7. Ф. Бэкон. Лежащая фигура (1958)



Рис. 8. Ф. Бэкон. Голова I (1948)



Рис. 9. Ф. Бэкон. Джордж Дайер (1963)

Не случайной в контексте аналогии Бернхард – Бэкон видится и дата убийства героини: Рождество, 25 декабря. Рождение и мученичество сопряжены воедино: тема жертвы одинаково важна у Бернхарда и Бэкона, при этом сакральное профанно-саркастически деформируется у обоих авторов. Ср., например, серию картин Бэкона по мотивам «Портрета Папы Иннокентия X» Веласкеса или скандально знаменитый триптих «Три эскиза фигур у подножия распятия» (Three Studies of Figures at the Base of Crucifixion, 1944) (рис. 10).



Рис. 10. Ф. Бэкон. Три эскиза фигур у подножия распятия (1944)

Одинаков у обоих авторов интерес к физическим патологиям: Бэкон изучает анатомические описания болезней ротовой полости, Бернхард, работая над романом «о слухе», – медицинские справочники по отоларингологии. Крик, визуализированный во многих этюдах Бэкона в образах изуродованной, вывернутой наружу ротовой полости или подверженной деформациям, как бы горячей или взорванной головы, опредмечивается в «Известковом заводе» выстрелом в затылок (воображение читателя достраивает отсутствующее описание *картиной* буквально разнесенной пулей головы и оглушающим звуком выстрела), а на уровне словесного развертывания обретает форму искаженного «красноречия»¹ – патологического, нарциссичного, упрямо вращающегося вокруг болевых слов-мотивов. В «Известковом заводе» такими словами и словесными блоками являются, например: *Mörder, Gehör, gehörlos, Gehirn, gehirnlos, Kopf, Naturhasser, Kreaturhasser, Kalkwerk, Kropotkin, Ofterdingen, Studie, funktionieren, Funktionäre, die sogenannte Bluttat, Innere / Äussere, Narr, Narratei, Geistesnarratei, Verrückter, Verrücktheit, Sessel, Krankensessel, französischer Sessel* и др. Обратим внимание, что в бэконовской серии этюдов «Головы» фигура изображена

¹ Об оппозиции «красноречия» и «разрушения красноречия» в смене литературных парадигм и стилей, а также о близком Бернхарду «истерическом дискурсе» Достоевского см. работы Р. Лахманн (соответственно, 2001 г. и 2006 г.).

статичной, как правило, сидящей, причем, словно прикованной к креслу или стулу, что вызывает ассоциации с обездвиженной женой-инвалидом Конрада, голова которой будет обезображена выстрелом из винтовки (см. рис. 8, 11-13).

Подробным описанием целого арсенала винтовок разных марок завершается, кстати, первая страница романа. Все они куплены Конрадом для защиты от «чуждых элементов», которые могут проникнуть в дом. Одна из винтовок хранилась в комнате его жены – в целях возможной самообороны [Bernhard 1973, S. 7]. Собственно, повторим исходную мысль, *финальная* кровавая сцена фабулы, вопреки клише детективного жанра, упомянута в самом *начале* текста, и ее исследованию и расследованию посвящен весь роман.

О «судорожности», «мучительности», «затрудненности» речи в «Известковом заводе» писал один из первых рецензентов романа Х.-Д. Шмидт в газете «Майн-Эхо» (30.12.1970) [Bernhard 2004, S. 262]. Действительно, речепорождение причиняет боль герою, а чтение этой болезненно-искусственной речи становится изощренной пыткой для читателя, который вынужден артикулировать вместе с говорящими в романе длинные многоступенчатые периоды, осложненные фигурой повтора. На этот эффект мучительности порождения (автором, героем) и рецепции (читателем)

речи в «Известковом заводе» обратил внимание и У. Видмер. Он писал: «Язык Бернхарда похож на язык некоторых старых людей, его предложения не означают того, что они говорят, – только благодаря тому, что они вообще могут быть произнесены, они являются предложениями выжившего (Überlebens-Sätze). Контроль над языком здесь – это контроль над самим собой, чем теснее подогнаны цепочки мыслей, тем больше шансов избежать чудовищного *взрыва*. Эти по сотне раз перепутывающиеся друг с другом предложения могли бы, я думаю, мгновенно обернуться неартикулируемым *криком*¹, яростью по ту сторону языка, подобно тому как контролируемая Конрадом языковая коммуникация с женой перерастает в убийство. <...> Каждое слово причиняет боль» (цит. по: [Bernhard 2004, S. 262-263]).

В романе Бернхарда решается проблема изображения неизобразимого – того предела саморазрушения человека, за которым следует безмолвие или гибель. Г. Кун сопоставляет решение этой проблемы у Бернхарда и Имре Кертеса. Исследователь размышляет об особой стилистической манере Кертеса, созданной – не без влияния австрийского писателя – для нарративизации «воспоминания выжившего в Холокосте» [Kuhn 2002, S. 147]. «Его романы отражают несоответствие между повествовательным жестом воспоминания и утратой какой-



Рис. 11. Ф. Бэкон. Голова II

либо онтологически или психологически обоснованной индивидуальной истории. Стил риторики и музыкализации, с его анти-нарратией, берет на себя связующую функцию <...> воли-к-правде (Wahrheitsanspruch)» [Там же].

Итак, герой, исследующий слух, надрывно вторит перед своими собеседниками

¹ Курсив наш. – В.К.



Рис. 12. Ф. Бэкон. Голова III



Рис. 13. Ф. Бэкон. Голова VI

(впоследствии – протоколистами) о «вымирающих мозгах», «вымирающем слухе», которые по его убеждению, давно следует охранять, как «вымирающих птиц». В тексте этот пассаж выписан с ощутимым ритмом, особой звукописью, создаваемой с помощью лексического (*aussterbende*; *nicht*) и слого-звукового (*Gehirn*; *Gehör*) повтора, т.е. автор

намеренно активизирует у читателя *слуховое* восприятие: «Die aussterbenden Vögel in Europa schützt man, soll Konrad gesagt haben, die aussterbende Gehirne nicht, das aussterbende Gehör nicht» [Bernhard 1973, S. 65]. Вероятно, и повторение Конрадом на протяжении всего текста романа ключевых слов, целых словесных блоков мотивировано тем, что

его не слышат, не слушают или не понимают услышанное – или, что одновременно тоже возможно, его собственной мнительностью: «глухота» Других мнима, она создана его травмированным воображением. Чужая глухота, мнимая или подлинная, но познанная героем – не только посредством звуковых экспериментов с близкими знакомыми и женой, но и в опыте абсолютного одиночества, – обобщается им в формуле «бесповоротно безухая (глухая) и безмозглая масса» (в оригинале обыгрывается звуковое сходство немецких слов *Gehirn* и *Gehör*: «die völlig gehör- und gehirnlose Masse» [Bernhard 1973, S. 64]). Дух, интеллект («мозг») и слух семантически сближаются автором.

Герметичность «я» для Другого показывается в романе не только через знаки тела и пространства, т.е. на визуальном языке, но и посредством особой феноменологии «вымирающего слуха». В этом отношении важна еще одна деталь: обустроявая заброшенное здание, Конрад обращает внимание на то, что завод находится на расстоянии, недостижимом для человеческого крика. В романе с этим принципом коррелирует не только искажение «внутреннего человека» через его пространственную изоляцию (герметизацию), социальное отчуждение и саморазрушение (художественный мир), но и гипертрофированная стилистика.

Важным творческим принципом,

объединяющим визуальный язык Бернхарда и Бэкона, является отношение к категории завершенности: оба – в прямых высказываниях и в своих произведениях – реализуют идею нонфинализма. Бэкон называет портреты «этюдами», считая, что произведение пишется бесконечно и не может быть закончено: образы фигур он разрабатывает целыми сериями, добавляя всякий раз нечто новое или иное к уже заявленной теме¹, а пространство, в которое он заключает фигуры, одновременно замкнуто и разомкнуто в бесконечность². Точно так же работает с сюжетно-тематическим материалом и Бернхард, конструируя во все новых вариациях образ художника, интеллектуала. Истории «внутреннего человека» модернизма, наполненного «тьмой» (*Finsternis*), с большим трудом поддаются фигурации, словно отгораживая для себя ментальное пространство «по ту сторону языка» [Pontzen, S. 322]. Писатель Бернхард моделирует в рассмотренном романе абстрактно-символическое пространство, передоверяя тяготы тьмы субъекту речи, живописец Бэкон создает абстрактно-экспрессионистскую версию портрета, в которой сложным образом

¹ См, например, подборку цитат из последних интервью Бэкона фотографу Френсису Джакобетти за 1991-1992 гг., опубликованных в 2003 г. газетой *Art Newspaper* (No. 37).

² На этом «геометрическом» аспекте композиции картин Бэкона подробно останавливается Ж. Делез.

взаимодействуют принцип герметичности (клетка) и разомкнутости (крик).

Таким образом, общими чертами визуального языка Бернхарда и Бэкона, являются:

- тематический отбор пограничных экзистенциальных состояний человека (крик, насильственная обездвиженность, казнь, смерть);
- создание образа отчужденной личности модернизма;
- экспрессивная деформация фигуры (персонажа);
- редукция реалистической предметности;
- дефабулизация (оба предстают «разрушителями историй»);
- абстрагирование;
- композиционный минимализм;
- нонфинализм.

Кроме того, Бернхард, располагая как художник слова дополнительным формальным арсеналом, усиливает указанные свойства предметного мира на стилистическом уровне. Он представляет персонажу выразить свой внутренний ужас, «тьму» в самом строе речи.

Сравнительный анализ двух семиотических кодов – визуального и словесного – позволил в итоге выявить их относительный изоморфизм, основанный на схожести картин мира и единстве формальных принципов творчества. Позднемодернистское искусство Бернхарда

и Бэкона демонстрирует гротесковое балансирование «внутреннего человека» между формой и ее распадом, бытием по ту сторону всякой формы, где обнаруживается предел «критики языка».

Источники

Bernhard, Th. (1973). Das Kalkwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2004). Das Kalkwerk. Werke in 22 Bänden. 3. Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2011). Der Atem: Eine Entscheidung. In: Th. Bernhard. Autobiographie. St. Pölten (u.a.): Residenz, S. 245-349.

Bernhard, Th. (1989). Drei Tage. In: Th. Bernhard. Der Italiener. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 78-90.

Bernhard, Th. (2011). Die Kälte: Eine Isolation. In: Th. Bernhard. Autobiographie. St. Pölten (u.a.): Residenz, S. 351-456.

Proust, M. (1989). Albertine disparue. Le temps retrouvé. (Vol. 4). Paris: Gallimard.

Bernhard, Th. (2009). Siegfried Unseld: Der Briefwechsel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Список литературы

Бобрин М. К истории понятия «я» в русском языке. Сочетания со словом «внутренний» // Персональность. Язык философии в русско-немецком диалоге. М., 2007. С. 235-236.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М., 1999. 413 с.

Делез Ж. Френсис Бэкон. Логика ощущения. М., 2011. 200 с.

Лахманн Р. Демонтаж красноречия. СПб., 2001. 268 с.

Лахманн Р. «Истерический дискурс» Достоевского // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: Сб. статей / Под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. М., 2006. С. 148-168.

Малевич К. От кубизма к футуризму и супрематизму // Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2003. С. 29-57.

Bartmann, Ch. (1991). Vom Scheitern der Studien. Das Schriftmotiv in Bernhards Romanen. In: Text + Kritik. Heft 43, 3, pp. 22-29.

Bloemsaat-Voerknecht, L. (2006). Thomas Bernhard und die Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Baumgartner, A. (1992). Auf den Spuren von Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Diederichs, B. (1999). Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher. Diss. Justus-Liebig-Universität Gießen.

Eyckeler, F. (1995). Reflexionspoesie: Sprachkepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin: Erich Schmidt.

Giacobetti, F. (2003). Francis Bacon: "I painted to be loved". In: The Art Newspaper. 37, pp. 28-29.

Jahraus, O. (1991). Die Wiederholung als

werkkonstitutives Prinzip in Cevre Thomas Bernhards. Frankfurt am Main: P. Lang.

Kuhn, G. (1996). Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger. Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kuhn, G. (2002). Musik und Memoria. In: M. Huber, W. Schmidt-Dengler (Hg.), Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhards Privatstiftung in der Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 145-162.

Neumayer, H. (2002). "Experimentalsätze" und "Lebensversicherungen". Thomas Bernhards Kalkwerk und die Methode des Victor Urbantschitsch. In: F. Schlossler, I. Villinger (Hg.), Politik und Media bei Thomas Bernhard. Würzburg, S. 4-29.

Nienhaus, B. (2010). Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards. Marburg: Tectum.

Pontzen, A. (2010). Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin: Erich Schmidt.

Prevešić, B. (2014). "Das unzurechnungsfähigste Gehör". Die Funktion der Wiederholung in Thomas Bernhards Kalkwerk (1970). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. (2), S. 256-270.

Schmied, W., Schmied, E. (2000). Thomas Bernhards Österreich. Salzburg: Residenz.

Schütte, U. (2005). Zwei Wege zur «Aufhel-

lung der Finsternisse in der Welt». Zum untergründigen Wechselverhältnis von Literatur und Malerei bei Thomas Bernhard und Francis Bacon. In: R. Görner (Ed.), *Images of Words: Literary Representations of Pictorial Themes*. Munich (DE): liducium, S. 121-155.

Timofte, A. (2014). Einsamkeit (ver)-schreiben: Umwertungen im anthropologiechen Diskurs des 18. Jahrhunderts. In: *Recherches Germaniques*. 44. Strasbourg, S. 27-49.

References

Bernhard, Th. (1973). *Das Kalkwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2004). *Das Kalkwerk*. Werke in 22 Bänden. 3. Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2011). *Der Atem: Eine Entscheideung*. In: *Th. Bernhard. Autobiographie*. St. Pölten (u.a.): Residenz, S. 245-349.

Bernhard, Th. (1989). *Drei Tage*. In: *Th. Bernhard. Der Italiener*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 78-90.

Bernhard, Th. (2011). *Die Kälte: Eine Isolation*. In: *Th. Bernhard. Autobiographie*. St. Pölten (u.a.): Residenz, S. 351-456.

Proust, M. (1989). *Albertine disparue. Le temps retrouvé*. (Vol. 4). Paris: Gallimard.

Bernhard, Th. (2009). *Siegfried Unseld: Der Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Proust M. (1989). *Albertine disparue. Le temps retrouvé*. (Vol.4). Paris: Gallimard.

Bartmann, Ch. (1991). *Vom Scheitern der*

Studien. Das Schriftmotiv in Bernhards Romanen. In: *Text + Kritik*. Heft 43. 3, pp. 22-29.

Baumgartner, A. (1992). *Auf den Spuren von Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

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

Bobryk, M. (2007). *K istorii ponyatiya "Ya" v russkom yazyke. Sochetanya so slovom „vnou-trenniy“* [Towards a History of the Concept "Self" in the Russian language. Combinations with the Word "Internal"]. In: V. Molchanov, N. Plotnikov, and A. Haardt, *Personal'nost'. Yazyk filosofii v russko-nemetskom dialoge*. Moscow: Modest Kolerov, pp. 235-236.

Deleuze, G. (2011). *Fraensis Baekon. Logika oshchushcheniya* [Francis Bacon. Logics of Sensation]. Moscow: Machina.

Diederichs, B. (1999). *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher*. Diss. Justus-Liebig-Universität Gießen.

Eyckeler, F. (1995). *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: Erich Schmidt.

Giacobetti, F. (2003). *Francis Bacon: "I painted to be loved"*. In: *The Art Newspaper*. 37, pp. 28-29.

Ginzburg, L. (1999). *O psihologicheskoi proze* [On Psychological prose]. Moscow: Intrada.

Jahraus, O. (1991). *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip in Œvre Thomas*

Bernhards. Frankfurt am Main: P. Lang.

Kuhn, G. (1996). Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger. Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kuhn, G. (2002). Musik und Memoria. In: M. Huber, W. Schmidt-Dengler (Hg.), Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhards Privatstiftung in der Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, pp. 145-162.

Lahmann, R. (2001). Demontage of the Eloquence [Demontazh krasnorechiya]. Sankt-Peterburg: Academic Project.

Lahmann, R. (2006). "Hysterical Discourse" of Dostoevsky [Istericheskiy diskurs Dostoyevskogo] In: K. Bogdanov, Y. Murashov, R. Niko-lozi (Eds.), Russkaya literatura i meditsina: Telo, predpisaniya, sotsialnaya praktika. Moscow: New Publishing, pp. 148-168.

Malevitch, K. (2003). Ot kubizma k futurismy I suprematizmy [From Cubism to Futurism and Suprematism]. In: K. Malevitch. Choernyi kwadrat. Sankt-Peterburg, pp. 29-57.

Neumayer, H. (2002). "Experimentalsätze" und "Lebensversicherungen". Thomas Bernhards Kalkwerk und die Methode des Victor Urbantschitsch. In: F. Schlossler, and I. Villinger

(Hg.), Politik und Media bei Thomas Bernhard. Würzburg, pp. 4-29.

Nienhaus, B. (2010). Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards. Marburg: Tectum.

Pontzen, A. (2010). Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin: Erich Schmidt.

Prevešić, B. (2014). "Das unzurechnungsfähigste Gehör". Die Funktion der Wiederholung in Thomas Bernhards Kalkwerk (1970). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. (2), pp. 256-270.

Schmied, W., Schmied, E. (2000). Thomas Bernhards Österreich. Salzburg: Residenz.

Schütte, U. (2005). Zwei Wege zur «Aufhellung der Finsternisse in der Welt». Zum untergründigen Wechselverhältnis von Literatur und Malerei bei Thomas Bernhard und Francis Bacon. In: R. Görner (Ed.), Images of Words: Literary Representations of Pictorial Themes. Munich (DE): liducium, pp. 121-155.

Timofte, A. (2014). Einsamkeit (ver)-schreiben: Umwertungen im anthropologieichen Diskurs des 18. Jahrhunderts. In: Recherches Germaniques, 44. Strasbourg, pp. 27-49.

“THE INTERNAL PERSON” OF MODERNISM: THOMAS BERNHARD’S AND FRANCIS BACON’S VISUAL LANGUAGES

Vera V. Kotelevskaya, PhD, Assistant Professor at Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia; e-mail: kotelevskaja.vera@yandex.ru

Abstract. The comparative research of visual languages of Bernhard and Bacon is based on a comparison of fictional space and bodies in the novel *Das Kalkwerk* in which the name of the British modernist Francis Bacon is mentioned. Ekphrasis functions in the Bernhard novel as a ‘minus’ device (Lotman’s “minus-priyom”) in which there is no description of a picture and its name. The concept “internal person” is treated in two contexts: the Christian confessional context and the historical one. The concept of the modernist character here fits the well-known Proust definition “all is in consciousness”. Two hypotheses are made by the author of the present article: 1) the image of Bernhard’s protagonist represents “the internal person” of a specific modernist character which strives for autonomy, isolation, reflection, and is represented through abstract means and reduction of realistic properties; 2) the mental properties and the ways of representation of the “internal person” tie Bernhard’s protagonist to Bacon’s figures characterized by undergoing a torture of distortion, dehumanization, and disfiguration.

So the research contains the following conclusions: common features of visual languages used by Bernhard and Bacon are: thematic selection of existential conditions of a person (scream, violent immovability, execution, death); creation of the modernist aloof identity image; expressive deformation of a figure (character); reduction of realistic concreteness; a defabulization (both appear as “destroyers of stories”); abstraction; minimalism in composition; nonfinalism. Besides, Bernhard foregrounds the specified properties of the fictional world through his style. As a result, the comparative analysis of two semiotic codes, visual and verbal, reveals their relative isomorphism based on similarity of the world image and unity of the formal principles. Bernhard’s and Bacon’s late modernist art shows a grotesque balancing of “the internal person” between completeness and incompleteness of any form and questioning the “criticism of language”.

Key words: modernism, visual language, internal fictional space, poetics of the character, Austrian literature, Bernhard, Bacon.

