

Новикова Светлана Юрьевна

ОСОБЕННОСТИ АВТОФИКЦИОНАЛЬНОГО ПИСЬМА Т. БЕРНХАРДА: К ТРАКТОВКЕ ФИНАЛА ПОВЕСТИ "ПОДВАЛ" (1976)

В статье представлена новая трактовка финала одной из повестей, написанных классиком австрийской литературы Т. Бернхардом на материале собственной жизни. Автор статьи указывает на переосмысление литературного топоса *theatrum mundi* ("мир как театр") в автобиографической пенталогии писателя и обнаруживает скрытые интертекстуальные связи бернхардовского текста с произведениями Гуго фон Гофмансталя. Перформативный характер творчества австрийского автора позволяет увидеть в финале повести отсылку к драме Гофмансталя "Имярек" (1903/1911).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/2-1/13.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 2(56): в 2-х ч. Ч. 1. С. 52-55. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phi@gramota.net

УДК 821.112.2.01

В статье представлена новая трактовка финала одной из повестей, написанных классиком австрийской литературы Т. Бернхардом на материале собственной жизни. Автор статьи указывает на переосмысление литературного топоса *theatrum mundi* («мир как театр») в автобиографической пенталогии писателя и обнаруживает скрытые интертекстуальные связи бернхардовского текста с произведениями Гуго фон Гофманстала. Перформативный характер творчества австрийского автора позволяет увидеть в финале повести отсылку к драме Гофманстала «Имярек» (1903/1911).

Ключевые слова и фразы: автобиография; Т. Бернхард; Г. фон Гофмансталь; литературный топос; «мир как театр»; автофикциональное письмо; барочная аллегория.

Новикова Светлана Юрьевна

Санкт-Петербургский государственный университет
fotinya@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ АВТОФИКЦИОНАЛЬНОГО ПИСЬМА Т. БЕРНХАРДА: К ТРАКТОВКЕ ФИНАЛА ПОВЕСТИ «ПОДВАЛ» (1976)

В период с 1975 по 1982 г. крупнейший австрийский прозаик второй половины XX в. Т. Бернхард (1931-1989) создает пять повестей, события которых основываются на его собственной биографии. Во второй из них – повести «Подвал» (Der Keller, 1976) – сообщается о юности Бернхарда, прошедшей в самом неблагополучном районе г. Зальцбурга – Шерцхаузерфельде. Пятнадцатилетний герой начинает самостоятельную жизнь, устраиваясь на работу в продуктовую лавку. В финале повести, двадцать пять лет спустя, протагонист предстает уже взрослым человеком, известным писателем. Вернувшись в город детства, он случайно встречает на улице старого знакомого, ставшего дорожным рабочим. Рабочий и писатель вспоминают прошедшую в Шерцхаузерфельде юность. В конце разговора собеседник писателя, подводя итоги своей жизни, произносит фразу «Все едино» (*Es ist alles egal*), которая далее, в чрезвычайно характерной для Бернхарда-прозаика манере, многократно повторяется на нескольких страницах в бесчисленных «музыкальных» вариациях: *Es ist gleich* («все одно»), *Gleichgültigkeit* («равнодушие»), *Gleichwertigkeit* («равнозначность»)¹. «Привет и Все едино – сказал он на прощание, и словно я сам выговорил эти слова. Теперь главное во мне – это полное равнодушие ко всему, равнозначность всего того, что было, что есть и что еще будет. Нет никаких высоких, высших и наивысших ценностей, это все давно изжито. <...> Все равно, отчего приходишь в отчаяние – работая у пневматического молота или у своей пишущей машинки» [1, с. 221]. Случайно брошенной фразой рабочий подсказывает писателю мысль об индифферентности любого жизненного выбора, именно она определяет финал повести.

Однако за этим, на первый взгляд, непосредственным рассказом о событиях можно обнаружить и другой, более общий, аллегорически-философский план, отсылающий читателя к литературному топосу *theatrum mundi* («мир как театр»). О значении этой формулы, перекочевавшей из литературы Средневековья в литературу барокко, для автобиографической прозы Бернхарда впервые упоминает В. Шмидт-Денглер. По мнению литературоведа, в автобиографии писатель не исповедуется и не организует свои воспоминания в традиционной для жанра манере, но применяет уже не раз опробованную в своих фикциональных произведениях художественную форму. Восходящая к литературным топосам *theatrum mundi* и *locus terribilis* («ужасное, адское место») избирательность описываемых событий создает ощущение «искусственности», «сконструированности» повествования в автобиографии [8, S. 235].

Г. фон Хофе говорит о переосмыслении топоса «мир как театр» в автобиографии Бернхарда на примере повестей «Дыхание» (Der Atem, 1978) и «Холод» (Die Kälte, 1981). Если действие барочного *theatrum mundi* разворачивается перед лицом божественного Режиссера, который распределяет роли, направляет игру актеров и приводит по своей воле к логическому концу всю игру, то в повестях Бернхарда божественную комедию заменяет театр абсурда, в котором разыгрываются гротескно-комические сцены. Аллегорическая топография, выписанная в барочной манере, – больница как «сцена ужаса» (Schuplatz des Schreckens) и санаторий как «отель смерти» (Todeshotel) – представляет мировую сцену, на которой разыгрывается пьеса жизни. Священники предстают марионетками, капельницы – нитями, на которых повисают куклы-пациенты, обитатели санатория – оркестром, слаженно кашляющим и вырабатывающим мокроту [10, S. 31-33]... Бернхард, по мнению исследователя, переосмысляет христианский барочный топос в ницшеанском ключе: именно кажущийся мир (Scheinwelt), который некогда указывал на трансцендентное измерение, и является на самом деле онтологической правдой. Автобиограф же находит спасение в литературной объективации собственного ужаса: обращение к литературе помогает преодолеть смерть и болезнь, заменяет бессильное искусство медицины и давно утраченную миром религиозную веру.

Как можно предположить, литературная формула «мир как театр» приходит в произведения Бернхарда из довольно позднего источника – аллегорических драм Г. фон Гофманстала (1974-1929). В кратком предисловии

¹ Здесь и далее отдельные фразы цитируются в переводе автора статьи. Полные цитаты приводятся по изданию: Бернхард Т. Все во мне...: Автобиография. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006.

к пьесе «Большой Зальцбургский театр жизни» (*Das Salzburger Große Welttheater*, 1922) Гофмансталь говорит о том, что метафору, согласно которой мир представлен как подмости, где люди разыгрывают данные им от Бога роли, равно как и заглавие пьесы, и имена персонажей, олицетворяющих все человечество, он перенимает у Кальдерона. Драматург, впрочем, оговаривается, что «перечисленные компоненты не принадлежат великому католическому поэту как его открытие, но входят в ту сокровищницу, которая была создана средневековьем и перешла от него по праву наследования к последующим столетиям» [2, с. 264].

Пьесы Гофмансталя, в свою очередь, оказываются неразрывно связаны для Т. Бернхарда с Зальцбургом и Зальцбургским театральным фестивалем. Зальцбург или его окрестности – места, где вырос сам Т. Бернхард, – являются и местом действия его ранних романов и повестей, в том числе повестей автобиографии. С Зальцбургским фестивалем связан дебют Бернхарда-драматурга. Свою первую пьесу «Праздник для Бориса» (*Ein Fest für Boris*, 1970) он пишет именно по заказу фестиваля. Дирекция, однако, побоялась, что содержащаяся в пьесе злая сатира может оскорбить гостей мероприятия, и театральный дебют состоялся на два года позже: в рамках фестиваля было поставлено другое произведение Бернхарда – «Невежда и безумец» (*Der Ignorant und der Wahnsinnige*, 1972).

Кульминацией Зальцбургского театрального фестиваля и его «визитной карточкой», с 20-х годов прошлого века и по сей день, является инсценировка пьесы Гофмансталя «Имярек» (*Jedermann*, 1903-1911). Именно с постановки этой пьесы, осуществленной Максом Рейнхардтом в августе 1920 г. на площади перед главным городским собором, берет свое начало история фестиваля. Гимназистом, а затем студентом писатель не раз мог наблюдать это масштабное представление, разыгрываемое на подмостках собора. Работая журналистом в газете «Демократишес фольксблатт», Бернхард не раз освещал хронику фестиваля в своих заметках [11, S. 119-121].

«Драматургический отзвук средневековых мистерий» (Ю. Архипов, [2, с. 29]) – «Имярек» – восходит к анонимному английскому произведению «Всякий человек» (*Everyman, a morality play*, около XV в.) и «Комедии об умирающем богатом человеке» Ганса Сакса («*Von dem sterbenden reichen Menschen, Nekastus genannt*», 1549) [Там же, с. 28]. В основе сюжета – притча, повествующая о тщете земных благ. Имярек притесняет бедных, скупится на милостыню, проводя время в пирушках с возлюбленной и приятелями. Бог повелевает Смерти привести Имярека на суд, чтобы тот дал отчет за земные дела. Смерть неожиданно является ему посреди пира и призывает пойти с собой. Имярек просит друга и родственников сопровождать его в страшном странствии, однако казавшиеся верными приятели вдруг отступают. Героя спасает обращение к Вере. Земные прегрешения прощаются ему, и его душа с миром отправляется в рай.

В режиссерской версии М. Рейнхардта, как и в последующих постановках, архитектура и природа Зальцбурга непосредственно участвуют в спектакле. Так, Смерть громогласно прерывает своим окриком пиршество Имярека в тот момент, когда солнце садится за Монашьей горой неподалеку от собора. Эхо этого окрика отражается в горах, которые окружают гостей фестиваля, собравшихся на церковной площади и наблюдающих за спектаклем.

Исследователи уже отмечали, что некоторые из самых заметных сцен этого представления лейтмотивом проходят через все драматургическое творчество Т. Бернхарда. Во многих пьесах австрийского драматурга пиршество нередко заканчивается смертью главных персонажей. Г. Хеллер пишет о том, что многие театральные пьесы Бернхарда следуют образцу Зальцбургского «Имярека», только без заключительного спасения персонажа. В них неизменно возникают совместная трапеза или праздник, прерывающийся смертью одного из героев [6, S. 99]. Ироническую отсылку к последней трапезе Имярека в пьесе Бернхарда «Праздник для Бориса» (1970) усматривает Г. Хонеггер. Главный герой умирает во время пиршества под звуки подаренного ему на день рождения игрушечного барабана [5, S. 168]. Д. Юргенс указывает также на ироническую отсылку к другой пьесе Гофмансталя, «Большому Зальцбургскому театру жизни», в драме Бернхарда «Сила привычки» (*Die Macht der Gewohnheit*, 1974). Персонаж драмы, Укротитель, намеревается киркой разбить принадлежащее директору цирка пианино, символ власти, господства директора над подчиненными, подобно тому, как в драме Гофмансталя Нищий, бунтуя против мирового порядка, заносит топор над Хозяином [7, S. 191].

В интервью 1981 г., рассуждая о политике, Т. Бернхард иронически уподобляет героев современной ему газетной хроники аллегорическим фигурам, схожим с теми, что действуют в «Имяреке»: Римский Папа, Рейган, Брежнев, по мнению писателя, – персонажи представления, разыгрывающегося на мировой арене [9, S. 104]. Миллионы и миллиарды людей на заднем плане представляют фон, на переднем же несколько фигур играют пьесу, по своему уровню лишь изредка приближающуюся к большому искусству, в целом же – более подходящую для дешевого кабаре. Папа, в белом, выступает в роли Достоинства (*die Würde*). Все темное и опасное олицетворяет собой Брежнев. Канцлер ФРГ Гельмут Шмидт предстает воплощением всяческого абсурда. Есть на этой мировой сцене свои «собутыльники», «друзья» – свои «толстые родственники» («толстый родственник» *Dicker Vetter* и «тощий родственник» *Dünnere Vetter* – персонажи «Имярека»). «Все это инсценировка “Имярека”, и сцена круглая как земной шар. И когда открываешь газету – видишь это представление» [Ibidem, S. 106].

Можно предположить, что и завершающая сцена автобиографической повести «Подвал» (1976) – сцена с рабочим – также косвенно отсылает читателя к пьесам Гофмансталя. Сквозь плотно прописанную биографическую канву в образе рабочего проступают очертания эмблематической фигуры Смерти из произведений австрийского драматурга первой половины столетия. Смерть как аллегорическая фигура не раз появляется в произведениях Гофмансталя: как грозный исполнитель божьей воли в «Имяреке», как режиссер, распоряжающийся судьбами людей на сцене в «Большом Зальцбургском театре жизни», – тот, кого она отзовет, должен немедленно сойти со сцены и более не возвращаться; наконец, как собеседник в пьесе «Глупец и Смерть» (*Der Tor und der Tod*, 1893).

Обращает на себя внимание примечательное содержание пассажа, непосредственно предвещающего финальную сцену и представляющего собой своего рода философско-лирическое отступление. Тема смерти оказывается здесь непосредственно связанной с темой театра. Сперва рассказчик говорит о смерти словами, которые вполне могли бы служить экфразисом полотна А. Кубина «Человек» (1902): «С первой же секунды, только появившись на свет, человек бежит из жизни; он в нее вошел, осознал ее, а бежит он в смерть, хотя ничего о ней не знает. Всю жизнь мы упорно несемся прямо к концу» [1, с. 216]. Далее повествователь обращается к топосу «мира как театра»: «Для меня уже с четырех, с пяти, с шести лет жизнь навсегда стала каким-то спектаклем, я видел сотни тысяч влюбленных в нее лицедеев, после премьеры спектакли становились все искуснее, реквизит менялся, актеров, не понявших свою роль в данной пьесе, выгоняли вон, и так оно шло бесконечно. И все актеры – я сам, весь реквизит – это я, и режиссер тоже я сам. А зритель? Но ведь мы можем беспредельно раздвигать кулисы или сдвигать их до щелки, в которую только мы сами и можем мысленно заглядывать. И как славно, что мы на все умели смотреть с иронией, хотя и принимали в серьез. Мы – это я» [Там же]. И далее: «Мы в полном смысле слова произошли от театра. Мир по своей природе – театр. И люди в этом мире – только актеры, от которых, в общем, многого ждать не стоит» [Там же, с. 217]. Непосредственно после рассказчик возвращается к событиям своей жизни и завершает повествование эпизодом встречи с рабочим.

Примечательны обстоятельства этой встречи. Героя-писателя окликает мужской голос. Обладателем его оказывается человек лет пятидесяти, наделенный безобразной внешностью: толстый, со свисающим животом, беззубый, почти лысый, по виду – горький пропойца. Рядом с ним – его ровесник, однако совершенно другой: худой и высокий (о нем читателю более ничего не сообщается). Поначалу писатель не понимает, кто его окликает, силится узнать рабочего, тогда как тот явно помнит писателя отлично. В пьесе Гофманстала посреди веселого пира Имяреку вдруг слышатся звуки колокола, затем его зовут неведомые голоса, и он вскакивает в страхе, пытаясь понять, откуда они раздаются и кому принадлежат: «Кто звал меня? Я слышал зов неумолимых голосов?»; «Не смех, о нет, холодный страх. Как звуки из ада звучат они грозно, Спасись мне уж поздно!.. Где будет пощада, погиб я навек... И снова и снова звучит “Имярек”...» [2, с. 119]. После этого на сцене появляется безобразная Смерть. Напомним, что смерть в немецком языке – мужского рода (*der Tod*), ее роль в спектакле традиционно исполняет актер-мужчина.

Реплика рабочего «Все едино» заставляет вспомнить о знаменитой, «программной» фразе Т. Бернхарда, которую автор повести произнес в своей речи 1968 г. и которая определяет все его творчество: «Все выглядит смешотворным, когда думаешь о смерти» («...es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt»). Это небольшой фрагмент скандальной речи 1968 г. на вручении государственной премии Австрии по литературе, который, по сути, определяет все творчество писателя. Тогда, вместо традиционных слов благодарности, Бернхард обратился к присутствующим с экзистенциальным манифестом, монологом, по стилю напоминающим его прозу, где также слышны отзвуки топоса «мир как театр» и жизнь уподобляется театральной сцене [3, S. 69]. По мнению М. Хольденрида, в литературе о Бернхарде эта фраза часто цитируется, когда необходимо привести пример пессимизма ее автора в отношении человеческой судьбы [4, S. 326]. Смерть отменяет личный проект, все уравнивает. В случае с рабочим она оказывается лишена какого бы то ни было трансцендентного измерения, она – лишь вестник того, что «Все едино».

Характерно, что знакомый писателя ни разу не называется по имени, остается безымянным, а смысл встречи сводится к его словам «Все едино». Фразами «Привет» и «Все едино», которые произносит рабочий, символически обозначаются начало жизненного пути и его финал. Итоговое знание, которое Смерть сообщает человеку: равнозначность любого человеческого выбора перед ее лицом.

Рабочий предстает своего рода альтер-эго писателя («все актеры – это я»): их жизненные итоги оказываются равны, нет разницы, работает ли человек за пишущей машинкой или стучит отбойным молотком. Одновременно толстый рабочий и его тощий спутник, а также то, что рабочий и писатель отправляются перекусить вместе, также напоминают об «Имяреке»: о «толстых» и «тощих» «родственников», товарищах по земному пиршеству. «Он сказал: пойдем перекусим, я повернул с ним за угол, мы зашли в городской сад в пивную, взяли пива, колбасы с хлебом» [1, с. 221].

Описание событий из собственной жизни в финале повести перешагивает у Бернхарда собственно границы автобиографического, перерастая в более широкую, автофикциональную аллегорическую картину. Образ рабочего наделен множеством конкретных биографических черт, и, безусловно, нельзя свести эту фигуру к барочной аллегории из пьесы Гофманстала. Тем не менее, во фрагментарной автобиографии Бернхарда, где повествование нелинейно, «лоскутно», каждый эпизод наделяется особым значением. И если посмотреть на описанную конкретную и, вероятно, имевшую место в действительности встречу в свете предшествующего пассажа о мировом театре, можно разглядеть в этом эпизоде стремление написать для своего автобиографического героя роль, представить его (себя) как персонажа театра жизни, Имярека, которого неожиданно окликает Смерть. Подобная инсценировка представляется чрезвычайно характерной в свете всего творчества писателя, чьи прозаические произведения, как отмечают исследователи, носят перформативный характер.

Список литературы

1. Бернхард Т. Все во мне...: автобиография. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 576 с.
2. Гофмансталь Г. фон. Избранное. Драммы, проза, стихотворения. М.: Искусство, 1995. 844 с.
3. Bernhard Th. Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feulletons. Berlin: Suhrkamp, 2012. 346 S.
4. Holdenried M. Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman. Heidelberg: Winter Verlag, 1991. 552 S.

5. **Honegger G.** Thomas Bernhard: «Was ist das für ein Narr?». Berlin: Propyläen Verlag, 2003. 456 S.
6. **Höller H.** Thomas Bernhard. 10. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2011. 158 S.
7. **Jürgens D.** Das Theater Thomas Bernhards. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999. 324 S.
8. **Schmidt-Dengler W.** «Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit». Zu Thomas Bernhard Autobiographie «Der Keller» // Autobiographien in der österreichischen Literatur: von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard. Innsbruck – Wien: Studien Verlag, 1998. S. 217-239.
9. **Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann.** Wien: Edition S, 1991. 280 S.
10. **Vom Hofe G.** Ecce Lazarus. Autor-Existenz und «Privat»-Metaphysik in Thomas Bernhards autobiographischen Schriften // Duitse Kroniek. 1981-1982. № 32. H. 4. S. 18-36.
11. **Waitzbauer H.** Thomas Bernhard in Salzburg. Alltagsgeschichte einer Provinzstadt 1943-1955. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 1995. 148 S.

**THE PECULIARITIES OF THE AUTOFICTIONAL LETTER OF TH. BERNHARD:
ON THE INTERPRETATION OF THE FINAL OF THE NOVELLA “THE CELLAR” (1976)**

Novikova Svetlana Yur'evna
Saint Petersburg State University
fotinya@gmail.com

In the article the new interpretation of the final of one of the novellas written by the classic of the Austrian literature Th. Bernhard by the material of his own life is presented. The author points out the rethinking of the literary topos *theatrum mundi* (“the world as a theater”) in the autobiographical pentology of the writer and discovers the hidden intertextual relations of Bernhard’s text with the works of Hugo von Hofmannsthal. The performative nature of the Austrian author’s creativity allows seeing in the final of the novella the reference to H. von Hofmannsthal’s drama “Everyman” (1903/1911).

Key words and phrases: autobiography; Th. Bernhard; H. von Hofmannsthal; literary topos; “the world as a theater”; autofictional letter; baroque allegory.

УДК 821.111:81’38

В настоящей статье рассматривается синтаксическая структура несобственно-прямой речи (НПР). Автор показывает, что синтаксически НПР может быть представлена вопросительными и восклицательными предложениями, эллиптическими, парцеллярными конструкциями, синтаксическими связями, повтором, односоставными предложениями и т.д. Доказывается, что синтаксическое построение НПР помогает писателю раскрыть сложный духовный мир героев, их внутренние переживания, показать поиски правильных решений.

Ключевые слова и фразы: несобственно-прямая речь; психологическая проза; вопросительные предложения; восклицательные предложения; эллиптические предложения; парцеллярные конструкции; синтаксическая связь; синтаксический повтор.

Пучинина Ольга Павловна

Елабужский институт (филиал) Казанского (Приволжского) федерального университета
olga.puchinina@gmail.com

**СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ
(НА ПРИМЕРЕ АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЫ XX ВЕКА)**

В данной статье объектом исследования является несобственно-прямая речь (далее – НПР), рассматриваемая как особый вид чужой речи и обладающая особым лингвистическим потенциалом. Предметом исследования являются синтаксическая структура НПР и способы её реализации в художественном произведении.

Синтаксическое своеобразие НПР обнаруживается при сравнении её с другими видами репродукции речи (прямой речью и косвенной). В частности, исследователь НПР Е. А. Гончарова указывает на основную синтаксическую особенность НПР в сравнении с косвенной речью: по своей синтаксической организации косвенная речь представляет собой единое целое с авторским контекстом, НПР же выделяется из него и интонационно, и лексически, и синтаксически. НПР в отличие от косвенной речи не зависит от главного авторского предложения, состоит из одного или нескольких отдельных предложений, прерывающих авторское повествование [2, с. 31-32].

Синтаксически НПР может быть представлена вопросительными и восклицательными предложениями, эллиптическими конструкциями, синтаксическими связями, повтором, односоставными предложениями и т.д. Рассмотрим эти особенности более подробно.

В синтаксисе как косвенно-прямой (внешней, произнесённой), так и изображённой (внутренней, непроизнесённой) речи отмечают их насыщенность вопросительными и восклицательными предложениями [1, с. 203; 5, с. 90]. Эта синтаксическая особенность НПР непосредственно связана с психологической природой внутренней речи человека, внутренней диалогичностью мыслительных процессов, особенно когда человек находится в состоянии аффекта, когда он напряжённо думает, что-то переживает, ищет выход из сложных