

DOI 10.23683/2415-8852-2018-4-42-53

УДК 821.112.2

**МОДЕРНИСТСКИЙ КАЗУС «ХУДОЖНИКА БЕЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ»
В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ Т. БЕРНХАРДА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕПИСКИ С ИЗДАТЕЛЬСТВОМ “SUNRKAMP”)**



Вера Владимировна Котелевская

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

e-mail: luga17@rambler.ru

Аннотация. В статье впервые в российской германистике исследуется переписка австрийского писателя Томаса Бернхарда (1931–1989) с директором издательства “Suhrkamp” З. Унзельдом. Одной из ключевых проблем его творчества является казус «художника без произведения» (“Künstler ohne Werk”, А. Понцен). Страх чистого листа (Papierangst, Papierhass), творческое отчаяние и бессилие, неспособность материализовать на бумаге «головной» проект формируют его магистральный сюжет. В статье рассматривается связь модернистской критики языка и поиска новых форм самосознания и бытийствования литературы с биографическими обстоятельствами, определившими значимость данного казуса для Бернхарда. Выявляются стадии становления художественного замысла писателя от молчания к тексту, коллизии авторского самосознания и связь экзистенциального смысла творчества с модернистской поэтологической утопией «абсолютного» языка и текста. Особое внимание уделяется сопоставлению сюжета и проблематики романа «Бетон» (1982) с творческой историей романа «Изничтожение: Распад» (“Auslöschung. Ein Zerfall”, 1986).

Ключевые слова: Томас Бернхард, Зигфрид Унзельд, литература австрийского модернизма, абсолютный текст, «художник без произведения».

«**Т**ы идешь к письменному столу и садишься, и пишешь первое предложение своего исследования. Без опасений, решительно! – сказал я себе» (курсив автора. – В. К.) (17)¹. Подобных увещаний и самовнушений герой-рассказчик романа «Бетон» (“Beton”, 1982) произносит, про себя или вслух, пребывая в полном одиночестве, множестве. Текст представляет собой поток сознания, записанный Рудольфом – писателем, вот уже десять лет работающим над книгой о композиторе Мендельсоне. Одно за другим нанизываются предложения романа, выражающие все, что угодно, от мыслей о сестре, путешествиях, собаках, отелях до рефлексии о писательстве и о написании конкретно этой «насквозь и полностью музыкальной» книги (128). Нет только искомого «первого» предложения².

Вымышленный текст (героя) внутри романного текста (автора), таким образом, существует как своего рода фантом: книга о Мендельсоне, будучи всего лишь текстом

в становлении, материализуется в цепи комментариев Рудольфа, т. е. как мыслимый, моделируемый, обживаемый литературный материал, как идея-фикс и смысл существования персонажа-писателя – то, без чего рамочный сюжет («писатель пишет книгу») лишился бы цели и предмета.

Боязнь чистого листа здесь – не пресловутый топос невыразимости, атрибут всякого романа о художнике (Künstlerroman), а тема магистральная, содержательно и формально³. Перфекционизм – с одной стороны, и неверие в возможность создать (начать и завершить) абсолютный текст – с другой: «Все – лишь попытка, ничто не совершенно» (“Alles nur Versuch, nichts Vollendung”) (73).

Подобно музилевскому Ульриху («Человек без свойств» / “Der Mann ohne Eigenschaften”, 1930–1942) Рудольф сознает «гипотетичность», «эссеизм» своего отношения «к миру и собственной жизни» [Музиль: 237, 573], а главное – к письму⁴. «Эссе», «опыт», «попытка» (нем. *Versuch*; ср.: фр. *essai*, англ.

¹ Здесь и далее цитаты из романа “Beton” приводятся в нашем переводе по изданию [Bernhard 2006] с указанием страниц в круглых скобках.

² Начало труднее всего <...> Материал сопротивляется. Мозг нуждается в сопротивлении», – признавался писатель [Bernhard 1989: 81–82].

³ О проблематике «чистого листа» и генезиса текста см.: [Thüring et al. 2008; Thüring et al. 2011; Schneider].

⁴ В другом месте романа (III ч., 18 гл.) Ульрих размышляет об общечеловеческом «плане», рассчитанном на десятилетия, а возможно, и целое тысячелетие, – проекте, направленном на поиск новых отношений между знанием и верой, выработку подлинных оснований морали, о «воистину экспериментальной жизни» [das wahrhaft experimentelle Leben] [Музиль: 794]. Ульрих занят поиском абсолютного решения этической, в то время как Рудольф – эстетической «математической загадки».

essay), мысленные предложения, так и не воплотившиеся на бумаге или уничтоженные, – вот и все, что, кажется, достижимо из абсолютного текста. «Как идеально было бы...», – сокрушается Рудольф, размышляя о не дающемся ему «первом» предложении, чтобы признаться себе в итоге, что от осуществления этого идеального состояния (и текста) он спасается в буквальном смысле слова бегством (герой пакует чемоданы, собираясь в Пальму-де-Майорка):

«Как идеально было бы, если бы я мог сейчас же, не медля, приступить за письменным столом к моей работе, думал я, как идеально, если б я мог устроиться за ним и написать первое, раскручивающее все дальнейшие, предложение и сосредоточиться потом на целые недели, а может быть, даже и месяцы на этой моей работе о Мендельсоне, и продвинуться вперед, и завершить ее, *как идеально, как идеально, как идеально*, но с письменного стола все убрано, и этой уборкой я лишил себя всякой возможности внезапно взяться за работу» (курсив автора. – В. К.) (86).

Письмо воспринимается героем и, очевидно, самим Бернхардом как «отсрочка смерти» (*Todesverschiebung*) и нередко – «отсрочка самоубийства» (*Selbst(mord)verschiebung*); будучи «саморефлексивным», оно соединяет онтологию и поэтологию [Voica: 237]. По мысли М. Яннера, «проблематика отсрочки» смерти (*Auf-*

schub-Problematic) предопределяет художественный метод Бернхарда, автора романов-эпитафий (*Grabschriften*): сопоставляя философию письма Деррида и Бернхарда, он усматривает сходство в понимании ими текста как «самоуничтожения в литературе, более совершенной, запечатленной в письме формы существования, куда можно переселиться»; литература оказывается пространством, альтернативным «жизни», пространством «выживания» [Janner: 35]. Действительно, годами собирая и штудирова материал, размышляя о музыке Мендельсона, вычеркивая и выбрасывая неудачные предложения, Рудольф отодвигает вместе с завершением проекта и страх смерти, и свой биологический конец. Пока исследование лишь в голове, а рукопись смятыми кипами бумаги отправляется в мусорную корзину, пока длится стадия черновика и не поставлена последняя точка, герой, неизлечимо больной саркоидозом, должен продолжать (и продолжает) жить. Окончательный отказ от притязаний на создание своего идеального текста, «Книги обо *Всем* <...> *целокупно Возможно*» (“*Ein Buch über Alles ... über das ganze Mögliche*”) (курсив автора. – В. К.) [Bernhard 1988: 55], или на совершенное овладение искусством влечет у Бернхарда самоубийство героя (именно такова причина суицида Вальтера М. в романе «Амрас», Ройтхамера – в «Корректуре», Вертхаймера – в «Пропащем»).

Между тем указанный казус «художника без произведения» (А. Понцен) обнаруживается не только в бернхардовских сюжетах о художниках и интеллектуалах. Чтение переписки с редактором издательства «Зуркамп» Аннелизой Ботонд и директором Зигфридом Унзельдом позволяет проследить отдельные драматичные эпизоды становления замыслов самого писателя. Особенно показательной видится нам история создания романа «Изничтожение: Распад» (1986), пунктирно запечатленная в корреспонденции Бернхарда и Унзельда.

Роман «Изничтожение: Распад» (“Auslöschung. Ein Zerfall”, 1986) состоит из двух, примерно равных по объему, частей – «Телеграмма» и «Завещание» (“Testament”). Четко разделено и пространство: первая часть связана с *чужими* – Римом, топосом счастья, вдохновения и творчества, вторая – с Вольфсэггом, родовым замком и поместьем в Верхней Австрии («моими», как выражается о семье рассказчик).

Магистральная для творчества Бернхарда тема наследства приобретает здесь ветхозаветную коннотацию («Завет») не только

ввиду экстатически-пророческого тона исповеди героя, но и как мотивация финального сюжетного хода – передачи Вольфсэгга «и всего, с ним связанного» (508)¹ израильской религиозной общине в Вене (курсив автора. – В. К.)². «Духовный брат» (Geistesbruder), раввин Айзенберг, с которым ведет переговоры об этом даре протагонист Франц-Йозеф Мурау, обнаруживает в отдельных чертах сходство с поэтом Паулем Целаном, а прототипом духовной сестры героя в романе – писательницы Марии – является Ингеборг Бахман, возлюбленная и единомышленник Целана, близкий друг Бернхарда, один из его проницательных интерпретаторов-современников. Так поколение, в юности травмированное войной и понесшее утраты, сделавшее осмысление и изживание этого опыта предметом своего творчества, входит в последний роман Бернхарда.

Текст «Изничтожения» представляет собой роман, написанный от 1-го лица героем Францем-Йозефом Мурау³, о смерти которого вскользь и кратко, как на могильной плите⁴, говорится в последних строчках:

¹ Здесь и далее цитаты из романа приводятся по изданию [Bernhard 2015] с указанием страниц в круглых скобках.

² Формулировка, уже обыгранная Бернхардом в «Корректуре» в связи с Альтензамом, о котором размышляет всю жизнь и пишет заметки герой Ройтхамер, планируя по смерти родителей и сестры раздать землю освободившимся из тюрем.

³ Имя недвусмысленно напоминает о последнем императоре Австро-Венгерской монархии.

⁴ В такой же справочно-нейтральной модальности сообщается, например, о смерти Штрауха в финале «Стужи».

«Из Рима, где я сейчас нахожусь и где я написал это *Изничтожение*, где я останусь и впредь, пишет Мурау (рожденный в 1934-м, умерший в 1983-м в Риме), я поблагодарил его [Айзенберга] за принятие дара» (курсив автора. – В. К.) (508).

Таким образом, в теме наследства семейно-родовое тесно увязано с символическим – роман написан как нравственно-религиозный и литературный «завет». «У меня никогда не было отца и не было матери, но у меня всегда был мой Монтень», – писал Бернхард в рассказе «Монтень» [Bernhard 2003: 420]. Книги живых и мертвых, «внутренняя библиотека» (Korfbibliothek)¹, как явствует из романа, составляют и семью, и наследство героя². В символическом жесте отречения от матери (которая, в отличие от действительно исчезнувшего еще до рождения Бернхарда отца, вырастила его и ушла из жизни, когда

тот уже был совершеннолетним³), бесспорно, звучит моральный приговор – писатель не простил обделенности любовью. Иначе сложно объяснить появление такого беспощадного романа, как «Изничтожение», на закате жизни (Бернхард понимал, что время сочтено, болезнь оставляла слишком мало надежды: эпитафия из Монтеня как раз напоминает о смерти, уже держащей человека в своих «когтях»).

Перед нами нечто вроде «Письма отцу» или новелл цикла «Кары» (“Strafen”, 1919) Кафки⁴, но со сменой ролей – грозным судьей предстает не отец, а сын⁵. Заметим, что первым названием сборника, которое Кафка предложил издателю Курту Вольфу в письме 1913 г., было «Сыновья» (“Die Söhne”). «Сын» (“Der Sohn”) – так, в свою очередь, звучала еще в 1981 г. одна из черновых версий заглавия романа «Изничтожение: Распад» (513).

¹ Эта номинация не раз повторяется в «Изничтожении», хотя идея «внутренней библиотеки» рождается у Бернхарда уже в ранней прозе. Однако «Изничтожение» – один из наиболее оснащенных интертекстуальными знаками метароманов Бернхарда.

² В рассказе «Монтень» рассказчик признается, что бежал от семьи, своих «мучителей» (Peiniger) в башню с библиотекой: деталь, сюжетно и метафорически перекликающаяся с «Амрасом», «Корректурой», «Изничтожением» и многими другими текстами Бернхарда.

³ Ее последние месяцы, отягченные страданиями от рака, описаны в пенталогии.

⁴ В частности, «Приговор» и «Превращение».

⁵ Вероятно, самым ранним прецедентом «обратного превращения» сына из жертвы в мстителя была новелла Карла Бранда (1895–1917) “Die Rückverwandlung des Gregor Samsa” (1916), в которой описано воскресение и обратное вочеловечение героя Кафки, который взбунтовался против притеснителя-отца. Обретший человеческий облик Грегор-клоп (Wanze) направляется в город – таким открытым символическим финалом заканчивается новелла Бранда.

Формулы «написал это *Изничтожение*» и «пишет ... Мурау»¹ – метафикциональные сигналы, указывающие на то, что весь текст – не просто монолог протагониста, а эстетически оформленное высказывание, «роман» в романе, а за фигурой умершего (при обстоятельствах, читателю неизвестных) писателя стоит некто, опубликовавший рукопись. Вымышленный душеприказчик, издатель – ожидаемая персона *медиатора* у Бернхарда, однако в поздних текстах она не разрабатывается детально, как, например, в «Корректуре», а сводится к формальному приему².

История создания последнего романа, известная в скупых, но весьма красноречивых фактах, проливает свет на центральный тематический комплекс Бернхарда – «художник без произведения» [Pontzen].

В канун своего 40-летия, 9 февраля 1971 г., Бернхард обмолвился в разговоре с З. Унзельдом, что задумал «большую прозаическую работу» (511), «опус магнум», написание которого уйдет около двух лет, между тем как другие произведения он расценивает как «моменты передышки» в этом главном труде (512). В то время он уже писал «Корректур», подступался к первой части пенталогии «Причина: прикосновение», работал над пьесами («Минетти» и др.). Упоминание о «большой прозаической работе» снова зву-

чит в разговорах с издателем в 1976 г., после публикации «Корректур»: писатель планирует завершить ее в 1977 г. Звучит и ее название – “Unruhe” (‘смятение’, ‘непокой’, ‘беспокойство’), которое будет фигурировать в их переписке 1977 г. Реализация проекта откладывается Бернхардом еще на год. Появляется новая вариация названия – “Gegenruhe” (‘противопокой’). Как пишут комментаторы 22-томного издания, неизвестно, были ли вообще зафиксированы на бумаге какие-то плоды работы над этим текстом, кроме названия.

Между тем Бернхард продолжал успешно публиковать прозу, в том числе одну за другой части автофикциональной пенталогии, где уже открыто звучит тема расправы с семейным и отечественным (коллорационистским) прошлым, и пьесы, которые шли в театрах Германии. В 1979 г. в телефонном разговоре с Унзельдом на вопрос о сроках сдачи рукописи «опус магнум» Бернхард отвечает: «Новая книга готова, но я хотел бы дать ей немного полежать». «Он здраво рассудил, – пересказывает Унзельд, – что в этом году, собственно, вообще не хочет публиковать прозу» (515). Текста издатель так и не получил, хотя изредка от Бернхарда поступали сообщения о корректировке названия романа: 1980 – “Nachruf” («Некролог»), 1981 –

¹ Эта формула косвенной речи есть в начале и в конце «Изничтожения».

² Как и, например, в романе «Бетон».

“Der Sohn” («Сын»), 1982 – “Auslöschung” («Изничтожение»).

В 1980-х гг., уже активно работая над «Изничтожением», Бернхард создаст три блестящих романа – «Пропавший», «Рубка леса», «Старые мастера». Роман «Старые мастера» станет своего рода некрологом умершей спутнице его жизни, которую Бернхард называл «мой человек», – Хедвиг Ставяничек.

Когда текст «Изничтожения» уже будет готов, продлится еще некоторая работа над подзаголовком: от «гибели» (“Ein Verfall”¹) к «наследию» (“Ein Nachlass”) и, наконец, к финальному варианту – «распад» (“Ein Zerfall”). При вручении пробного экземпляра Бернхарду 17 августа 1986 г. в Зальцбурге агент издательства «Зуркамп» Бургель Цее сказал: «Это Ваша лучшая проза». Тот ответил: «Да, может быть, как когда-то *Амрас*» (532). Удивительно, что Бернхард после этого короткого текста 1964 г. больше не возвращался к разработанной там стилиевой манере и композиции – от «эллиптической», фрагментарной конструкции он перешел к монолитному речевому потоку, все более и более сближавшемуся в своей музыкальности с барочной полифонией (однако связь с «Амрасом» сохранилась и открыто явлена в последнем произведении писателя). В этом плане показательна текстура «Изничтоже-

ния» – она перфекционистски отшлифована, так что 500-страничный текст читается как ритмичный, упорядоченный сменяющимися партиями, очищенный от подобающих миметической прозе изобразительности и жизненно неподобных перипетий. Можно утверждать, что в определенном смысле Бернхарду удалось воплотить мечту А. Жида сделать «Искусство фуги» моделью романа. Несомненно, добившись *инструментальности*, предельной искусственности повествования, Бернхард понес потери среди читателей, ищущих в прозе живые истории, написанные живым языком.

Во всей этой писательско-издательской эпопее длиной в 15 лет интересно то, что вплоть до появления 8 мая 1982 г. папки с надписью от руки *Auslöschung* не сохранилось (или не было вовсе?) ни одной записи, кроме краткого хода сюжета под названием «Сын», который не имел ничего общего с итоговой версией романа (517–518). Выходит, что около десяти лет Бернхард подступался («в голове») к некоему главному тексту («Книге обо *Всем* <...> *Возможном*»?), но не написал ни строчки или уничтожил написанное, как его герои: Конрад («Известковый завод»), Ройтхамер («Корректур», 1975), Рудольф («Бетон», 1982), Вертхаймер («Пропавший», 1983). Все эти годы он размышляет

¹ Здесь звучит буквальная переключка с подзаголовком «Будденброков» Манна.

над казусом *ненаписанного* текста, судьбой художника или исследователя, пасующего перед собственным замыслом и парадоксами языка. А. Понцен пишет о «невозможности рукописи как парадигме неудачи» в произведениях Бернхарда [Pontzen: 311], о самозаточении его героев-солипсистов в “locus intellectualis” [ibid.: 312], «местах письма» (вроде известкового завода или мансарды), которые не помогают продвижению текста вперед, а лишь «документируют неудачу творения», запуская механизм бесконечного отсрочивания и «болтливости рассказывания о неспособности к письму» (“die geschwätzige Erzählung einer Schriftlosigkeit”) [ibid.: 314].

Герои Бернхарда, как и сам писатель, бесспорно, одержимы идеей создать «законченное и свершенное сочинение», которое будет «идеальным и абсолютным» (opus perfectum et absolutum)¹. Кроме того, эта «Книга обо *Всем* <...> *Возможном*» должна охватить весь универсум. Бернхард, как видится, предлагает два выхода из этой «невозможной» цели – создать *фрагмент*, который, согласно романтическому мифу, отобразит в себе универсум (ср.:

«Стужа», «Амрас»), или создать текст о невозможности «абсолютного текста», написание которого, тем не менее, помогает овладеть абсурдом (по такой стратегии и сочинено большинство крупных произведений Бернхарда).

Роман «Изничтожение», таким образом, становится произведением, в котором Бернхард, вероятно, надеялся не только завершить длившийся всю жизнь суд над родителями, родиной, запятнавшей себя сотрудничеством с нацистами², но и воплотить свой финальный “opus perfectum et absolutum”. Изничтожая прошлое, создать совершенное произведение искусства, осуществить бегство в лакановское «воображаемое». Именно поэтому, думается, формой воплощения такого замысла стала беспощадная пародия на семейный роман, к которой автор подступался уже в «Амрасе».

Литература

Музиль, Р. Человек без свойств: Роман / Пер. с нем. С. Апта. М., 2007.

Bernhard, Th. (1988). *Amras*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.

¹ Термины немецкого теоретика музыки Николауса Листениуса XVI в., описывающего совершенное музыкальное произведение, увековечивающее композитора после смерти [Kopiez et al.: 339].

² В статье “A Testament Betrayed: Bernhard and His Legacy” С.Д. Доуден подчеркивает, что метафора семьи в «Изничтожении» олицетворяет также «австрийскую нацию, с ее морально запятнанной идентичностью» [Konzett: 54]. (В выборе имени протагониста, совпадающего с именем последнего монарха Австро-Венгрии, звучит ностальгия по утраченному величию империи Габсбургов, при этом вина переносится, в свою очередь, на морально деградировавший род Мурау.)

Bernhard, Th. (1989). *Drei Tage*. In Th. Bernhard, *Der Italiener*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Bernhard Th. (2003). *Werke. Bd. 14. Erzählungen. Kurzprosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard Th. (2006). *Werke. Bd. 5. Beton*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2015). *Werke. Bd. 9. Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2. Aufl.

Janner, M. (2003). *Der Tod im Text: Thomas Bernhards Grabschriften. Dargestellt anhand von frühen Erzählversuchen aus dem Nachlaß, der Lyrik und der späten Prosa*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Konzett, M. (Ed.). (2002). *Companion to the works of Thomas Bernhard*. Rochester: Camden House.

Kopiez, R., Barthelmes, B., & Gembris, H. (Hg.). (1998). *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Pontzen, A. (2000). *Künstler ohne Werk: Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlin: Erich Schmidt.

Thüring, H., Gisi, L.M., & Witz, I.M. (Hg.). (2011). *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*. Göttingen: Wallstein.

Thüring, H., Jäger-Trees, C., & Schläfli, M. (Hg.). (2008). *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß*

im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts. Paderborn: Fink.

Schneider, L. (2016). *Die page blanche in der Literatur und bildender Kunst der Moderne*. Paderborn: Fink.

Voica, A. (2008). *Selbstmordverschiebung. Zu Thomas Bernhards Schreibverhalten im Prosawerk* (Doctoral Dissertation, Freie Universität, Berlin).

References

Bernhard, Th. (1988). *Amras*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Bernhard, Th. (1989). *Drei Tage*. In Th. Bernhard, *Der Italiener*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.

Bernhard Th. (2003). *Werke. Bd. 14. Erzählungen. Kurzprosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard Th. (2006). *Werke. Bd. 5. Beton*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bernhard, Th. (2015). *Werke. Bd. 9. Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2. Aufl.

Janner, M. (2003). *Der Tod im Text: Thomas Bernhards Grabschriften. Dargestellt anhand von frühen Erzählversuchen aus dem Nachlaß, der Lyrik und der späten Prosa*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Konzett, M. (Ed.). (2002). *Companion to the works of Thomas Bernhard*. Rochester: Camden House.

Kopiez, R., Barthelmes, B., & Gembris, H. (Hg.). (1998). *Musikwissenschaft zwischen*

Kunst, Ästhetik und Experiment. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Musil, R. (2007). *Der Mann ohne Eigenschaften* (S. Apt, Trans.). Moscow: (n/p).

Pontzen, A. (2000). *Künstler ohne Werk: Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller.* Berlin: Erich Schmidt.

Thüring, H., Gisi, L.M., & Witz, I.M. (Hg.). (2011). *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität.* Göttingen: Wallstein.

Thüring, H., Jäger-Trees, C., & Schläfli, M. (Hg.). (2008). *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts.* Paderborn: Fink.

Schneider, L. (2016). *Die page blanche in der Literatur und bildender Kunst der Moderne.* Paderborn: Fink.

Voica, A. (2008). *Selbstmordverschiebung. Zu Thomas Bernhards Schreibverhalten im Prosawerk* (Doctoral Dissertation, Freie Universität, Berlin).

**THE MODERNIST CASE OF AN “ARTIST WITHOUT WORK”
IN THOMAS BERNHARD’S LIFE AS AN ARTIST
(BASED ON THE CORRESPONDENCE WITH THE PUBLISHING HOUSE “SUHRKAMP”)**

Vera V. Kotelevskaya, PhD, Associate Professor, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia; e-mail: luga17@rambler.ru.

Abstract. The paper analyzes, for the first time in Russian Germanist studies, the correspondence of Austrian writer Thomas Bernhard (1931–1989) with Siegfried Unseld, the director of the publishing house “Suhrkamp”. One of the main problems of his work is the case of “an artist without work” (“Künstler ohne Werk”, A. Pontzen). The fear of a blanc page (Papierangst, Papierhass), despair and powerlessness in the creative process, inability to embody the “head” project on paper is its main plot. The paper discusses the relationship of modernist criticism of the language and the search for new forms of self-consciousness as well as the existence of literature to the biographical circumstances that determined the importance of this case for Bernhard. I explore the stages of the writer’s creative intention from silence to the embodied text, collisions of author’s self-consciousness and the connection of the existential meaning of creativity with the modernist metafictional utopia of the “absolute” language as well as text. Particular attention is paid to the comparison of the plot and issues of the novel “Beton” (1982) with the creative history of the novel “Auslöschung. Ein Zerfall” (1986).

Key words: Thomas Bernhard, Siegfried Unseld, Austrian modern literature, absolute text, artist without work.

