

УДК 821.112.2

ББК 83.3(4)

В.В. Котелевская

**СОЗИДАНИЕ «Я» И «ДРУГИХ»
В ПРОЗЕ Т. БЕРНХАРДА
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ
«ПРИЧИНА: НАМЕК»,
«ПРОПАЩИЙ»
И «ЛЕСОПОВАЛ: СМЯТЕНИЕ»)**

Анализируются романы Томаса Бернхарда (*Die Ursache: Eine Andeutung; Der Untergeher; Holzfällen: Eine Erregung*), входящие в автофикциональный и артистический метатексты австрийского писателя. Методологический подход обоснован экзистенциальным содержанием творчества Бернхарда. Экзистенциальная проблематика и повествовательная стилистика Бернхарда сопоставляется с типологически близкими ему авторами (Достоевский, Беккет, Бахман, Елинек, Йонке и др.). В итоге формулируется вывод о наличии экзистенциального метасюжета в творчестве Бернхарда.

Ключевые слова: *Бернхард Томас, Другие, метатекст, роман о художнике, роман воспитания, экзистенциальный роман, я-рассказчик.*

Котелевская Вера Владимировна – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета

Тел.: 8-918-566-11-34

E-mail: luga17@rambler.ru

Романы Томаса Бернхарда закономерно рассматриваются исследователями как единый метатекст или циклы метатекстов, поскольку австрийскому писателю свойственна особая монотематичность, неизменная сосредоточенность на ряде лейтмотивов и повествовательно-речевых приемов. Что касается сюжетосложения, то фабульные ходы также циркулируют вокруг нескольких архе-событий: становление художника, уединение артистической личности, возвращение зрелого художника в места юности, возвращение в места смерти друга (подруги), воспоминание о детстве художника, годы «учений», значительно более скупое – «годы странствий» и т.д. (как здесь не вспомнить реплику я-рассказчика из романа «Причина: намек» о географии как «абсолютно бесполезном предмете» [Bernhardt *d*, S. 108]).

В творчестве позднего Т. Бернхарда принято выделять так называемую «трилогию искусств»: метатекстовое единство впервые обосновал и исследовал Г. Хенс в своей монографии, посвященной романам «Пропащий» (*Der Untergeher*, 1983), «Лесоповал: Смятение» (*Holzfällen: Eine Erregung*, 1984) и «Старые мастера» (*Alte Meister*, 1985), которые, соответственно, тематизируют музыку, литературу и театр, образительное искусство [Hens]. Однако в данной статье, сохраняя акцент на артистической саморефлексии у Бернхарда, мы сосредоточим внимание на экзистенциальных основаниях его представлений о личности художника, ее истоках

и «причинах», на отношениях саморазрушения и самосозидания «я» в процессе письма.

Для этой цели мы выбрали три произведения, позволяющих, на наш взгляд, проследить развитие экзистенциальной линии в артистическом метасюжете Бернхарда. Во-первых, это открывающая цикл автобиографических, а точнее, автофикциональных текстов Бернхарда повесть «Причина: намек» (*Die Ursache: Eine Andeutung*, 1975), в которой отчетливо проступают черты биографического автора и вместе с тем обнаруживается искажающий поэтический зазор между ним и его фиктивным образом, а экзистенциальные мотивы смерти, страха, распада, угрозы целостности «самости» впервые сосредоточиваются на жизненном материале юности писателя. Название «Причина» подчеркивает авторскую интенцию указать, «намекнуть» на ключевые (и, увы, травматичные) события и внутренние открытия я-протагониста. Определение немецкими литературоведами «Причины» как повести (*Erzählung*) ввиду лаконизма сюжетной линии, центрированности на одном герое, малого объема текста видится нами не окончательным и не единственно возможным: в тексте явно просматриваются черты романа воспитания (*Bildungsroman*) и романа о художнике (*Künstlerroman*), позволяющие сопоставить его с такими образцами жанров, как «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете, «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» Музиля, «Демриан» Гессе, «Портрет художника в юности» Джойса, поэтому мы предпочтем жанровую номинацию «роман».

«Пропащий» и «Лесоповал» взяты нами как яркие образцы единой повествовательной манеры (мы обозначили бы ее как «солилоквиум») и навязчивой сосредоточенности на экзистенциальном самоопределении артистической личности: тема притяжения / отталкивания «я» и «Других» доминирует. Отметим, что роман «Лесоповал» не переведен на русский язык и пока, насколько нам известно, не анализировался сколько-нибудь подробно русскими германистами. Таким образом, три произведения входят одновременно в *автофикциональный* метатекст Бернхарда (он включает пять небольших романов, или повестей, объединенных в 22-томном издании сочинений Бернхарда в единый том [Bernhard c]), и в *артистический* метатекст (помимо «трилогии искусств», сюда органично вписываются, например, романы «Стужа», «Изничтожение: распад», а если выйти за жанровые рамки романной прозы, то, несомненно, сюда войдет и большинство пьес Бернхарда, которые неизменно посвящены искусству и человеку в нем).

Как правило, «нерв» романов Бернхарда – не насыщенная перипетиями история, а коммуникативные столкновения я-рассказчика или протагониста с другими персонажами, чаще всего имеющие характер коммуникативной неудачи или даже «коммуникативной катастрофы», «коммуникативной травмы» [Ташкенов; *Taschkenov*]. Правда, неудача протагониста полностью окупается «удачей» автора. Так, потерпевший катастрофу в музыкальной карьере, герой романа «Пропащий» создает в итоге главную рукопись своей жизни, о которой настойчиво, различ-

ными намеками, твердит на протяжении всего текста – рукопись романа о музыканте «Пропавший»: при этом друг героя, Вертхаймер, метафорически обозначенный рассказчиком как «*der Untergeher*» (обреченный, нисходящий, пропавший), воплощающий своей жизненной историей экзистенциальную катастрофу, так и не закончит рукопись о фанатично любимом и ненавидимом пианисте Гленне Гульде. В свою очередь, протагонист романа-солилоквиума «Лесоповал», развенчавший себя, а также всех, кто принес ему добро и зло, в финале признается в любви ко всем жертвам, поверженным его критикой, в том числе к ненавидимой им Вене, ее вульгарным художникам-провинциалам, к своим мнимым добродетелям и учителям. Амбивалентность ситуации успеха / катастрофы обостренно ощущается при чтении произведений Бернхарда, позволяя вспомнить, между прочим, остроумную трактовку фигуры коммуникативного «неудачника» Кафки В. Рудневым. Согласно автору, «изображение искаженных речевых действий» составляет главный предмет прозы австрийского модерниста, а жизненные, коммуникативные провалы самого писателя и его героев – это лишь плата за творческий триумф [Руднев, с. 103].

В жанровом отношении коммуникативные акты часто принимают у Бернхарда формы, близкие судебной риторике (правда, лишённые буквальной фабульной мотивации): расследование, апология, обвинение, самообвинение, признание. Здесь важно вспомнить М.М. Бахтина, писавшего о конституирующей роли «судебно-уголовного» компонента в романе как жанре, начиная с его прототипов – романа-апологии «Золотой осел» Апулея – и вплоть до романов-процессов Достоевского [Бахтин, с. 51–52]. Герой-рассказчик Бернхарда, как правило, сам учиняет расследование в собственном внутреннем «театре». Собственно, бернхардовские сюжеты чаще всего разворачиваются именно как сюжеты речеведения – монолога и / или диалога, поэтому обрисовка хронотопа, портретов и прочих «реалистических» деталей доведена до условности, что явно сближает минималистическую поэтику прозы Бернхарда с его драматургией.

Автофикциональный герой Бернхарда – сложный конструкт из автобиографического «я» и поэтических проекций (см. о специфике автофикционального я-повествования: [Кучина]; об автобиографических «следах» у Бернхарда: [Schmied; Schmidt-Dengler; Spits]) – пребывает в отношениях нескончаемого агона с самим собой и окружающими, предъявляя гиперболизированные моральные и эстетические требования к себе и миру. Патологическая пограничность этого состояния позволяет типологически сближать протагонистов Бернхарда с некоторыми героями Достоевского, Кафки, Бахман, Елинек, Беккета, Йонке. Есть также отдельные стилистические схождения в речеведении, повествовательной манере этих авторов: обратим здесь внимание, например, на роман С. Беккета «Безымянный», с его тематизацией речевой самоидентификации, самосозидания и саморазрушения субъекта; трилогию И. Бахман «Виды смерти», в особенности на роман «Малина» (*Malina*),

актуализирующий проблему сложности самоидентификации артистической личности, и «Случай Франца», с его судебно-медицинской артикуляцией экзистенциальной и психологической травмы (Der Fall Franza); роман Э. Елинек «Зависть» (Neid), написанный как вязкий саморефлексивный поток «я» героини, а также ее пьесу «Лесная царица» из «маленькой трилогии смерти» «Ничего страшного» («Macht nichts: Eine kleine Trilogie des Todes») – образец современного театрального солилоквиума, воздействующего на слушателя сценичностью самой речи (см. о роли «голоса» и «ландшафта речи» в современном театре-перформансе: [Lehmann, S. 271–284]); солилоквиум Г. Йонке «Redner rund um die Uhr» (Говорящий сутки напролет), кстати, исполненный впоследствии самим автором и доступный теперь для прослушивания на CD-дисках.

Несомненно, в связи с повествовательно-саморефлексивной манерой Бернхарда в «Пропавшем» и «Лесоповале» возникают интертекстуальные ассоциации с «Записками из подполья» Ф.М. Достоевского, а также его «Подростком», где я-рассказчик находится в столь же яростных, мучительных, взвинченных отношениях агона с Другими, сколь и нарратор «Пропавшего», но в особенности – «Лесоповала». Этот ряд повествовательно-стилистических аналогий может быть продолжен и, без сомнения, требует отдельного скрупулезного исследования.

Как пишет Т.А. Баскакова, характеризуя бернхардовский тип героя, «беспощадный "человек духа", по Бернхарду, постоянно мучает себя и других, прежде всего своих близких, однако грань между подлинным творчеством и безумной навязчивой идеей порой бывает очень трудно определить» [Баскакова, с. 280]. «Беспощадность» (Rücksichtslosigkeit) – это и бернхардовская характеристика искусства, поглощающего жизнь человека без всяких гарантий на успех, а чаще ввергающего его в экзистенциальную катастрофу [Баскакова, с. 279], и позиция я-рассказчика как тотального «критика» - критика общества, собратьев по искусству, богемы, государства, родины (см. о стратегиях сатирической критики в романе «Лесоповал»: [Gellen, Norberg]).

Отсюда и повышенное напряжение в голосоведении, непомерное раздражение, доходящее до ярости, определяющие модальность романа «Лесоповал: Смятение» («Holzfällen: Eine Erregung»). «Взвинченность», «взбаламученность», «смятение» – такие предварительные интерпретации подзаголовка романа «Erregung» предлагает переводчик и германист Т.А. Баскакова (в частном письме к автору статьи). Действительно, семантика слова «возбуждение» – наиболее очевидного словарного эквивалента немецкого «Erregung», увела бы русского читателя в эротические коннотации, которые, заметим, если и не отсутствуют в романе, то сокрыты плотным умолчанием (так, образ Жанни Билльрот, прежней любовницы протагониста, «венской Вирджинии Вульф», создается как наиболее отталкивающий и вульгарный, и упоминание «постельных» сцен, где герой декламирует ей из Мольера и читает из Джойса, не прибавляет эротической атмосферы, скорее, обескураживает читателя

своей агрессивией и сухостью тона). Что касается «волнения», «взволнованности», эти варианты перевода тоже не передают той степени эмоциональной взведенности, которая не ослабевает на протяжении трехсотстраничного диалога рассказчика с самим собой. Пожалуй, слово «смятение» наиболее близко передает интонационно-смысловую модельность «Лесоповала».

Голосовая, театрализованная природа слова в романах Т. Бернхарда, чаще всего построенных как непрерывный и крайне риторизированный монолог я-рассказчика, провоцирует исследователей на интермедийные сопоставления (слово – музыка – театр) [Diederichs; Poller], применение коммуникативных [Gellen, Norberg; Ташкенов], риторических [Eysckeler], нарратологических [Spits; Lee; Voica], философских и лингвофилософских методов [Домерацки; Riemer]. В центре, так или иначе, оказывается природа субъекта у Бернхарда: его самоопределение, самоидентификация, процессы корректировки «самости», отторжения / притягивания по отношению к инаковости Других, поиски языка понимания себя и мира. Идеи философии М. Хайдеггера, Л. Витгенштейна, Ф. Маутнера, П. Рикера уже составили «хрестоматийную» основу толкований бернхардовского искусства «хождения» и «нисхождения» в глубины «я» («Gehen», «Der Untergeher» – названия поздних романов Т. Бернхарда).

Если предельно обобщить тот ракурс, в котором нам интересна поэтика Бернхарда, это стратегии созидания «самости» (Selbstsamkeit, selfhood, ipséité [Рикер]), «производства внутренних пространств» («die Erzeugung von Innenräumen: определение М. Зоннтага, исследующего в рамках исторической психологии «становление европейского самосознания» – Selbstbewußtwerdung [Sonntag]). Это созидание, всегда мучительное, становится для автора и его фиктивных масок делом жизни и, по сути, магистральным «ментальным» сюжетом (термин «ментальное событие», обозначающий происходящее и сбывающееся в сознании или бессознательном персонажа, нарратора, есть в нарратологии В. Шмида).

У Бернхарда процесс формирования, корректировки, реконструкции «я» носит гротесковый, утрированный характер, неслучайно об искусстве «преувеличения, гипертрофии» – Übertreibungskunst – говорится в романе «Изничтожение: распад» (Auslöschung: Der Zerfall [Bernhard a, S. 608]), а ведущий бернхардовед В. Шмидт-Денглер выбирает этот неологизм для названия своей монографии о писателе как о «Übertreibungskünstler» [Schmidt-Dengler]. Истоки такой радикальной моральной и эстетической позиции, балансирующей между защитой и нападением, самоутверждением и самоуничижением, отчасти раскрыты в автофикциональном тексте «Причина: намек», заглавие которого не оставляет сомнений в интенции реконструировать, расследовать, разобратся для себя в первую очередь в природе собственного пессимизма.

Повествовательная манера романа «Причина» еще далека от той стилистической мономании, которая отличает «Пропавшего» и «Лесопо-

вал» (лексические и синтаксические повторы, кружение вокруг лейтмотива, навязчивое возвращение к определенным эпизодам и состояниям). Здесь еще собственно нарративное начало – т.е. развертывание истории от лица рассказчика – преобладает над метанаррацией: автокомментарии, чистая стихия рассуждения и рефлексии, замедляющие ход сюжета, не столь масштабны и утрированы, как в романах 1980-х гг. Саморефлексия в них станет магистральной целью и существенно потеснит фабульное, «эпическое» начало. Однако экзистенциальная проблематика здесь прорывается, актуализируется и сквозь фактуру истории подростка, выросшего под бомбежками Второй мировой и заставшего: почти полное обрушение дома-музея Моцарта, гибель учительницы английского языка, первые уроки музыки и рисунка, цепь самоубийств своих сверстников, смену портрета Гитлера на икону Иисуса Христа... События, нанизываемые памятью взрослого биографического «я», уже дистанцированного от себя-мальчишки, выстроены таким образом, что внимание читателя фиксируется на экзистенциальных константах: смерть, мысли о самоубийстве, страх, саморазрушение и усилие по самосозиданию «я». Отметим, что эпиграфом к тексту служит выдержка из газеты «Зальцбургер нахрихтен», где сообщается, что по статистике самоубийств Зальцбург, место действия романа, побил «австрийский рекорд».

Лексические лейтмотивы, характеризующие эти угрозы, входят в метатекст Бернхарда, повторяясь и варьируясь в контекстах других романов: так, в «Причине» настойчиво повторяются мотивы «самоизничтожения» (*Selbstausslöschung*), «самоуничтожения» (*Selbstvernichtung*), [Bernhard *d*, S. 22]). Образ «города Моцарта» предстает как «пугающий и разрушающий» (Бернхард обыгрывает семантику разрушения: «*verstörende und zerstörende*» [Bernhard *d*, S. 7]), воздух его – как «смертельный» (*tödliche Luft* [Bernhard *d*, S. 132]). Мечты о самоубийстве – главное занятие, которому предается юный герой, уединяясь для игры на скрипке в темном обувном чулане интерната – единственное место, где можно избавиться от душного соседства нескольких десятков воспитанников-подростков. Скрипка, которую, потеряв, мальчик предаст спасительному забвению, чтобы не вернуться к игре никогда, во внутреннем лексиконе называется им не иначе как «*mein kostbares Melancholieinstrument*» (мой драгоценный инструмент меланхолии [Bernhard *d*, S. 53]). Искусство навсегда закрепляется в его памяти как связанное со смертью и желанием отъединенности от Других.

Лейтмотивом является здесь стремление героя понять, «каков я на самом деле» (*wie ich wirklich bin* [Bernhard *d*, S. 114]). Любимый писатель героя «Причины» – Монтень. Любви к Паскалю и Монтеню, авторам, открывшим новоевропейской культуре субъекта, становящегося в бесконечном агоне с Другими (современниками и мертвыми классиками, коллегами по цеху и идейными врагами), герой Бернхарда не изменяет – он читает их затем в «Пропавшем», «Лесоповале», «Изничтожении». Соседство этим авторам составляют еще Достоевский, Гоголь, Кьеркегор

(в «Лесоповале» рассказчик несколько раз обреченно сетует, что лучше бы читал «моего Гоголя, моего Монтеня, моего Паскаля, моего Достоевского», чем пребывать в отвратительном ему обществе венских псевдоинтеллектуалов). «Другие» для героя Бернхарда – это живые мертвецы, остановившиеся раз и навсегда в своем нравственном и эстетическом развитии: успешные и бездарные учителя в академии музыки «Моцартеум» («Пропавший»); обыватели Зальцбурга («Причина»); лауреаты премий и стипендий, мнящие себя наследниками великих, из романа «Лесоповал» – «последователь Вебера» и «Новалис в музыке» Ауэрсбергер, «венская Вирджиния Вульф» Жанни Билльрот и «австрийская Гертруда Стайн» Анна Шрекер.

Собственно, сам герой причисляет себя к таким мертвецам, сливаясь с Другими. В «Лесоповале» он обвиняет себя в слабохарактерности, трусости, неспособности отказаться от фальшивых ситуаций (главная такая ситуация в «Лесоповале» – согласие прийти на «так называемый» «артистический ужин» представителей венской богемы, собранных супругами Ауэрсбергерами). Весь вечер, действие которого и составляет фабулу «Лесоповала», он проводит в абсолютном молчании, наблюдая за ненавистной ему публикой и произнося нескончаемый внутренний диалог с собой («sagte ich mir» – говорил я себе – одна из наиболее частотных «ремарок» романа, аналог ее в «Пропавшем» – «dachte ich» – думал я). Другие – это субъект, не способный отвоевать внутреннее пространство, живущий «как» кто-то иной: в «Пропавшем» протагонист и его друг Вертхаймер фанатично стремятся стать «как» музыкальный гений Гленн Гульд, а в «Лесоповале» я-рассказчик уличает себя в стремлении вести себя с Ауэрсбергерами как все приглашенные и предпочитает произнести фальшивую благодарственную речь в финале «вечера», чем правдивую отповедь, на которую вдруг решается актер Бургтеатра.

Вердикт, который выносит себе и окружающим рассказчик всех трех романов, – это эпигонство и неподлинность, причем оба понятия транспонируются на область искусства и жизни (о бернхардовском нарраторе как наблюдателе, свидетеле и судье см.: [Kovács]). «Другие» – это те, кто «не живут собственной жизнью, по сути, не имеют собственного существования» («kein eigenes Leben haben, keine eigene Existenz haben im Grunde» [Bernhard e, S. 243]). Семантика фальши лексически закреплена в «Пропавшем» и «Лесоповале» в оборотах и эпитетах «sozusagen» (так сказать), «sogenannte» (так называемый), «wie gesagt werden kann» (как обычно говорится). Инсценированность, постановочность (Inszenierung [Bernhard e, S. 229]) оценивается как область неподлинного, ряженого бытия (комичным ряженым в крестьянский костюм предстает псевдомузыкант Ауэрсбергер). Именно потому, как видится, большинство героев «Лесоповала», например, выставлены или без имен собственных («актер Бургтеатра» – анонимен, Ауэрсбергеры – без уточнения имен мужа и жены), или как эпигоны великих. В «Лесоповале» обобщающее движение рефлексии доведено до предела: персонажи развенчиваются как общечеловеческие типы, точнее, стереотипы неподлинного существова-

ния, а резюмирующие обвинительные пассажи предваряются выражениями: «ein solcher Mensch» (такой человек), «Leute wie diese(r)» (люди, как этот (эта)). Обвинительно-разоблачающая стратегия Бернхарда во всех трех романах, в свою очередь, на уровне метанарративных маркеров, воплощена в выражениях «in Wahrheit» (по правде), «im Grunde» (по сути), которые антонимически коррелируют с парадигмой словесных оборотов неподлинности («sozusagen» (так сказать), «sogenannte» (так называемый), «wie gesagt werden kann» (как обычно говорится).

Подлинными, оживляемыми безостановочным процессом воспоминания и рефлексии рассказчика, предстают в итоге персонажи-самоубийцы – Вертхаймер в «Пропавшем», Хоана в «Лесоповале», и размышление над их жизнью и смертью задает первопричину всему повествованию. Осмысление катастрофизма существования артистической личности, таким образом, сопряжено с экзистенциальными мотивами, и эта связь видится нам определяющей подлинную природу пессимизма Бернхарда, который, как и Паскаль, колеблется в атрибуции человека между величием и ничтожеством.

Созидание «я» и «Других» оказывается возможным для художника только в акте творчества, в котором даже ничтожное, презренное «я», едва избегнувшее распада и уничтожения, восстанавливает себя рече- и смыслопорождением. Финальная сцена романа «Лесоповал» не оставляет сомнения именно в такой трактовке экзистенциальной интенции автора. Протагонист, задыхаясь, бежит по ненавидимой и любимой им Вене, разрушивший наконец мертвую статуарность своего многочасового сидения на артистическом ужине. Он лихорадочно повторяет в своей внутренней речи одно: надо срочно, сейчас же начать «писать» «об этом так называемом артистическом ужине» (über dieses sogenannte künstlerische Abendessen), «пока не оказалось слишком поздно» (bevor es zu spät ist) [Bernhard e, S. 321]. Автор словно намекает читателю: невозможно вынуть из петли ни Вертхаймера («Пропавший»), ни Хоану («Лесоповал»), ни многочисленных самоубийц Зальцбурга, в том числе и мальчишек из национал-социалистического интерната («Причина»), нельзя самому прожить новую, абсолютно подлинную жизнь, но можно описать это и тем самым вдохнуть жизнь в мертвое. Так письмо обретает у Бернхарда статус подлинной экзистенции «я», что позволяет видеть в австрийском писателе одну из фигур, замыкающих искусство высоко-го модернизма.

Литература

Баскакова Т.А. Культурная традиция и роль интеллектуала как тема театрального дискурса у Арно Шмидта и Томаса Бернхарда // Драма и театр: сб. статей. Вып. 4. Тверь, 2002.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб., 2000.

Кучина Т.Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI века. Ярославль, 2008.

- Рикер П.* Я-сам как Другой. М., 2008.
- Руднев В.* Франц Кафка. «Отъезд». Девять интерпретаций // *Руднев В.* Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М., 2007.
- Ташкенов С.П.* Проза Томаса Бернхарда: кризис языка и проблема диалогического слова: автореф.... дис. канд. филол. наук. М., 2009.
- Bernhard Th.* Auslöschung: Der Zerfall. Frankfurt a.M., 1986 a.
- Bernhard Th.* Der Untergeher. Frankfurt a.M., 1988 b.
- Bernhard Th.* Die Autobiografie: Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte, Ein Kind. Bd. 10: Werke in 22 Bänden. München, 2004 c.
- Bernhard Th.* Die Ursache. Eine Andeutung. 14 Aufl. München, 1994 d.
- Bernhard Th.* Holzfällen: Eine Erregung. Frankfurt a.M., 2001 e.
- Diederichs B.* Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher: Diss. Gießen, 1998.
- Eyckeler F.* Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin, 1995.
- Gellen K., Norberg J.* The Unconscionable Critic: Thomas Bernhard's Holzfällen // *Modern Austrian Literature*. 2011. Vol. 44. Num. 1-2.
- Hens G.* Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister. N. Y., 1999.
- Kovács E.* Richter und Zeuge. Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa: Diss. Debrecen, 2002.
- Lee H.-K.* Erzählmerkmale und ihre Funktionen im Roman «Frost» von Thomas Bernhard: Diss. Seul, 2004.
- Lehmann H.-Th.* Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M., 1999.
- Poller T.R.* Strategien der Musikalisierung der Literatur: Eine Exemplarische Untersuchung der Erzählengehen von Thomas Bernhard (2007) // Режим доступа: <http://www.trpoller.de/WebsiteContent/Bernhard.pdf> (дата обращения: 15 апр. 2013).
- Riemer W.* Thomas Bernhard's «Der Untergeher»: Newtonian Realities and deterministic Chaos // *A companion to the works of Thomas Bernhard*, 2002. Pp. 209–221.
- Schmidt-Dengler W.* Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard. Wien, 1997.
- Schmied W.* Auersberger wahre Geschichte. Режим доступа: www.passauer-thomas-bernhard-freunde.de (дата обращения: 1 июня. 2013)
- Sonntag M.* Die Erzeugung von Innenräumen // *Psychologie und Geschichte*. 1989. Jg. 1. Hf. 1. S. 36-45.
- Spits J.* Die Autobiographie im Spannungsfeld zwischen Theorie und Rezeption: Diss. Leiden, 2008.
- Taschkenov S.* Pompes Funèbres: Textbestattung und Kommunikationstrauma bei Thomas Bernhard // *Österreichisches Literatur: Robert Musil und einiges mehr*. St. Petersburg, 2011.
- Voica A.* Selbismordverschiebung. Zu Thomas Bernhards Schreibverhalten im Prosawerk: Diss. Berlin, 2008.