Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
«Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН)».

На правах рукописи

Соколова Елизавета Всеволодовна

Проблема коммуникации в литературе Германии и Австрии второй половины XX века

Специальность 5.9.2 – Литературы народов мира

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение…… ……..5

Глава 1. Проблема коммуникации в литературе Германии и Австрии: от *критики языка* к *риторическому отчаянию…… ……..28*

1.1 Коммуникация как проблема: культурологические аспекты… ……...28

1.2 Кризис сознания в Европе на рубеже XIX–XX вв.: немецкая философия как *критика языка*……39

1.3 Австрийская *критика языка*: «Венский кружок» и Людвиг Витгенштейн……44

1.4 «В отсутствие Бога»: от недоверия к языку к *риторическому отчаянию* ……50

1.5 Теория травмы и разрушение коммуникации ……55

1.6 Особенности *языкового отчаяния* Франца Кафки: *прерванная связь*. 66

1.7 Кризис коммуникативности в литературе Германии XX в. ……79

Глава 2. Разрушение коммуникации и утопические проекты *нового языка* в австрийской литературе (Ингеборг Бахман)……94

2.1. Ингеборг Бахман и ее языковая утопия ……..94

2.1.1 Философия или музыка? 94

2.1.2 Поэзия или проза?.....99

2.1.3 Язык и коммуникация у Бахман: обзор исследований …… 101

2.1.4 В поисках идеального языка: *живой язык* vs *мертвое молчание* ……104

2.1.5 «Язык поэзии»……112

2.1.6 Коммуникативное пространство любви ……117

2.1.7 Любовь, условная и безусловная: проблема *нового языка* в рассказе «Всё» ……125

2.1.8 *Новый язык* и женское начало: «Ундина уходит» ……129

2.2. Конец утопии: социально-критическая проза («Виды смерти») ……144

2.2.1. Тени прошлого: язык разделяет ……144
2.2.2. Тени прошлого: язык убивает ……148
2.2.3 Дискурсы насилия и власти: «мужское» и «женское» ……154
2.2.4 Роман о языке: проблема «пишущей женщины» в романе «Малина».160

Глава 3. Изображенная коммуникация в немецком романе 1990-х годов в свете проблемы «непреодоленного прошлого»……178
3.1 «Непреодоленное прошлое» и его воздействие на коммуникацию (через призму теории поколений)……178
3.2 Повреждения и разрывы коммуникации в немецком романе 1990-х годов (Б. Шлинк, М. Байер, К. Рансмайр, К. Хакер) ……189
3.2.1. «Молчание – знак согласия»? «Чтец» Бернхарда Шлинка ……192
3.2.2. Звуки, оторванные от смысла: «Летучие собаки» Марселя Байера……206
3.2.3 «Животная песнь» и «палитра молчания»: «Болезнь Китахары» Кристофа Рансмайра……215
3.2.4 От утраты имени к прекращению речи: «Смотритель бассейна» Катарины Хакер……226
3.3 Коммуникация в «большом городе»: В. Хильбиг, В. Генацино……238
3.3.1. Тематический комплекс «большой город» (коммуникативные ракурсы)……238
3.3.2 «Тишина» и «молчание» в рассказе Вольфганга Хильбига «Книжный дух»……243
3.3.3 Город как недоступный «другой»: «Временное пристанище» Вольфганга Хильбига ……248
3.3.4 Коммуникативные риски большого города в романах Вильгельма Генацино …….. 251
3.3.5 Молчание как необходимая самооборона: «Зонтик на этот день» Вильгельма Генацино ……260

Глава 4. Культура как коммуникация и ее риски: травма, память и нарратив (В. Г. Зебальд) ……266
4.1 Коммуникативная проблематика и стратегии повествования у В. Г. Зебальда……266
4.1.1 Говорить о травмах истории – как? (Голос «другого» в тексте В. Г. Зебальда)……266
4.1.2 Зебальд и Витгенштейн: диалогическое начало и принцип «семейного сходства» ……281
4.1.3 «Голос австрийского писателя» как основа коллективного свидетельствования у Зебальда ……288
4.1.4 Зебальд о «поврежденной коммуникации» (*verhinderte Kommunikation*) на примере Петера Хандке……303
4.2 В поисках «терапевтического» письма: особенности коммуникативной стратегии прозы Зебальда ……323
4.2.1 «Лукавый нарратор» и «неточность» по Витгенштейну ……323
4.2.2 Ошибка как прием: «Кольца Сатурна» ……330
4.2.3 Время, память и свидетельство у Зебальда ……341
4.2.4 Франц Кафка в «Головокружениях»……346
Заключение ……355
Список использованной литературы ……363

Введение

В представленной работе прослеживается двусторонняя связь между широко понимаемой проблемой коммуникации[1], включая и философские, и практические ее аспекты, и художественной литературой второй половины XX в. в Германии и Австрии. [2] В данной работе изучаются *коммуникативные стратегии* влиятельных писателей этих литератур, в фокусе внимания которых – поэтическое слово, язык, диалог[3] ; определяются место и роль коммуникативной проблематики в литературе и – шире – в социокультурной ситуации этих стран, которая осмысливается как кризисная для сферы человеческого общения и взаимопонимания на фоне исторических потрясений и продолжающегося философского «кризиса языка»[4]. Последний восходит к антропологическому кризису рубежа XIX–XX вв. и «сдвигу» представления о реальности, которое постепенно стало осознаваться как во многом обусловленное языком[5].

«Вся человеческая культура – это коммуникация», писал Ю.М. Лотман. Она может рассматриваться и «как сумма сообщений, которыми обмениваются различные адресанты <…>, и как одно сообщение,

[1] Именно в проблеме коммуникации ряд крупных философов XX в. видит ядро так называемой философской «проблемы человека». См., например, М. Бубер «Проблема человека» (1942) [Бубер 1999г]; «К истории диалогического принципа» (1962) [Бубер 2025]. В отечественной философской традиции аналогичную линию возводят иногда к А. Хомякову, И. Киреевскому и С. Франку – см., например, [Евлампиев 2022]; особое место в ней занимает также М. М. Бахтин [Бахтин 1979; 1994].

[2] Чтобы ограничить объем настоящего исследования, мы не касаемся в нем специально немецкоязычной литературы Швейцарии, несмотря на то что и в ней в той или иной степени отмечаются аналогичные явления В свете проблемы коммуникации нами ранее были рассмотрены первые романы К. Крахта (р. 1965) [Соколова 2008: 87—104]; некоторые наблюдения об отношении к языку А. Мушга (р. 1934) высказаны в рецензии [Павлова, Соколова 2016]. Особая близость Роберта Вальзера (1878–1956) В. Г. Зебальду, в том числе, в нарративном и коммуникативном аспектах не раз отмечалась немецкими исследователями, а творчество Макса Фриша затрагивается в настоящей диссертации в свете его отношений с Ингеборг Бахман, в том числе, в коммуникативном аспекте.

[3] О коммуникативных стратегиях писателей см., например: [Поэтика 2008: 100].

[4] Подробнее об этом см., например: [Ebner 2014].

[5] Подробнее об этом – в первой главе диссертации. Соответствующий сдвиг парадигмы, окончательно оформившийся к середине XX в., нередко называют еще «лингвистическим» или «интерпретативным поворотом»: [Бахман-Медик 2017: 70–120].

отправляемое коллективным “я” человечества самому себе» [Лотман 2024а: 51]. Литературный текст реализует определенную совокупность «коммуникативных стратегий художественного письма» [Тюпа 2009: 65–66] через автора – и человека (индивидуального субъекта коммуникации), и носителя определенной культуры, участвующего вместе с ней в «большой» (межкультурной) коммуникации. С культурой текст соотносится, как «микрокосм» с «макрокосмом» [Лотман 2024а: 51], а значит, постигая динамику литературно-художественного дискурса через призму реализуемых в нем коммуникативных стратегий в рамках конкретной эпохи и культуры, можно выяснить что-то важное о том, как культура, коммуницируя, живет.

Отражая социокультурную ситуацию, в которой создается, текст не свободен от характерных для нее проблем. Явный акцент на трудностях общения, нежелании говорить о себе, невозможности достичь взаимопонимания с людьми (включая самых близких), который бросается в глаза при анализе литературных произведений писателей Германии и Австрии конца XX в. и нередко определяет их проблемное содержание, свидетельствует об острой актуальности коммуникативной проблематики в общественной жизни названных стран.

Проблема коммуникации осмысливается в настоящей работе в двух основных ракурсах. Во-первых, изучаются коммуникативные стратегии художественного письма[6], определяющие поэтику австрийских и немецких писателей. Во-вторых, прослеживаются проявления актуальных для социокультуры Германии и Австрии конца XX в. ракурсов коммуникативной проблематики в ярких художественных текстах эпохи. С одной стороны, изучаются индивидуальные варианты коммуникативных стратегий, реализуемые влиятельными писателями. С другой, – на основе проблемного и мотивного анализа произведений тех писателей, для которых особенно

[6] Под коммуникативной стратегией литературы в целом или художественного текста (и его автора) понимается «фундаментальное позиционирование субъекта, объекта и адресата» (художественного) высказывания, определяющее «архитектонику коммуникативного события». См.: [Тюпа 2009: 66].

важны вопросы языка, поэзии, общения, диалога, определяются и описываются основные типы распространенных в обществе нарушений коммуникации, находящих систематическое отражение в немецком романе конца XX в.[7]

С целью исследования коммуникативных стратегий литературы мы обращаемся к лирике и прозе Ингеборг Бахман (1926–1973), чья творческая эволюция в русле отношения к языку и коммуникации прослеживается во второй главе этой работы в соотнесенности с текстами современников и последователей. Отражение в немецкой прозе актуальных для социокультуры коммуникативных проблем изучается в третьей главе на материале ключевых текстов Бернхарда Шлинка (р. 1944), Вильгельма Генацино (1943–2018), Вольфганга Хильбига (1941–2007), Марселя Байера (р. 1965) и Катарины Хакер (р. 1967).[8] В проблемном поле коммуникации и языка их произведения соотносятся с философским наследием Людвига Витгенштейна (1889–1951), произведениями Франца Кафки (1883–1924), Томаса Бернхарда (1931–1989), Кристофа Рансмайра (р. 1954), лауреата Нобелевской премии по литературе Петера Хандке (р. 1942) и некоторых других немецкоязычных писателей.

В центре четвертой главы – художественная проза и литературная критика родившегося в Германии писателя-филолога В. Г. Зебальда (1944–2001), который подготовил и осуществил в своей прозе серьезные обновления нарративных и коммуникативных стратегий в соответствии с духом времени, требующим «множественной перспективы» и «нелинейного нарратива», но при этом сумел сохранить непрекращающийся диалог с европейской культурной традицией. Проза В. Г. Зебальда ранее через призму коммуникативной проблематики не изучалась, а корпус его

[7] Оба подхода были отчасти реализованы нами ранее: [Соколова 2008; 2012].

[8] Наши наблюдения и выводы о «коммуникативной несостоятельности» «типичного» представителя немецкой культуры 1990-х годов (относящиеся, как минимум, к представителям «поколения X»: годы рождения с 1965 по 1975 гг.), сделанные на основе проблемного анализа прозы 1990-х годов, впервые опубликованы в аналитическом обзоре [Соколова 2008].

литературоведческой эссеистики, посвященной австрийским писателям, вводится в обиход отечественной науки впервые.

Как видно из сказанного, аналитическое внимание в данной работе направлено на параллельное осмысление проблемы коммуникации в двух разных, хотя и родственных, литературах – Германии и Австрии. Такой подход представляется оправданным и информативным, несмотря на то что может способствовать некоторому размыванию исследовательского фокуса. Вообще, обособление австрийской литературы и уверенное выделение ее из «главной» литературы немецкого языка – литературы Германии – до сих пор принимается не всеми западными исследователями, и дискуссии о статусе литературы Австрии внутри немецкоязычного пространства периодически вспыхивают вновь. Тем важнее, что взгляд через призму коммуникативной проблематики обнажает новые значимые различия между этими литературами, а значит, приносит и аргументы в пользу самостоятельности австрийской литературы, что соответствует устоявшемуся в отечественной германистике подходу к этой проблеме[9]. При этом мы стараемся избегать четкого разделения выбранных для анализа писателей на «австрийцев» и «немцев», поскольку влияние единого языкового пространства и общего культурного наследия, транслируемого языком, остается мощным объединяющим фактором. Неизбежную условность подобного разделения (без отрицания его осмысленности в определенных ракурсах) иллюстрирует последняя глава настоящей работы, посвященная В. Г. Зебальду, впитавшему наследие обеих литератур и обогатившему его глубоким погружением в другие европейские литературы, прежде всего, британскую. Будет, в частности, показано, что коммуникативные и художественные стратегии этого писателя, обладающие целым рядом новаторских особенностей и нацеленные на ревитализацию европейской культурной памяти и возрождение в новом качестве прежних связей, пострадавших и

[9] Глубокое понимание самобытности и специфики австрийской литературы отражено в книге [Павлова 2005].

разрушенных в ходе исторических катастроф XX в.[10], во многом опираются на традицию именно австрийской литературы.

В целом, кризисное состояние сферы межчеловеческого общения, отраженное в прозе Австрии и особенно Германии конца XX в., отмечалось и другими отечественными исследователями. М. С. Потёмина [Потёмина 2008; 2017], Н. С. Гладилин [Гладилин 2012], Г. В. Кучумова [Кучумова 2019], И. В. Роганова [Роганова 2007a], Д. А. Чугунов [Чугунов 2006] выявляли во многих текстах 1980–1990-х годов преобладание монологического слова, актуализацию проблематики социальной изоляции и отсутствия взаимопонимания между людьми: мужчиной и женщиной, представителями разных поколений, а после 1989 г. – еще и между представителями «разных Германий» (ФРГ и ГДР), оказавшимися теперь в едином государственном и социокультурном пространстве.

Однако фундамент этого кризиса, нараставшего, хотя и неравномерно, на протяжении всего XX в., его мировоззренческие предпосылки следует искать гораздо раньше – в конце XIX столетия[11]: в философских прозрениях Ф. Ницше, Э. Маха, З. Фрейда, в трагедиях и прорывах писателей «экспрессионистского поколения» [Пестова 2016: 544]. Поэтому в первой главе, имеющей отчасти вводный характер, изучаются философские предпосылки этого кризиса, которые в Австрии и Германии складывались немного по-разному, и даются краткие очерки кризисной динамики в литературе каждой из этих стран в первой половине XX в.

В первой главе вводится и методологически важное для нас понятие *языкового отчаяния,* которое обобщает изученные в немецком литературоведении проявления *языкового скепсиса* [12] . Так понимаемое

[10] Можно даже говорить о нацеленности его художественных стратегий на «посттравматический рост» (в противоположность «посттравматическому стрессу»): о подобном явлении применительно к социокультуре говорит, например, Н.Н. Талеб: [Талеб 2024b].

[11] См., например: [Жеребин 2004: С. 13–74], [Ebner 2014], [Wexler 2017].

[12] *Sprachskepsis* – широко распространенное в немецкоязычном литературоведении наименование изменившегося в начале XX в. отношения писателей к языку: язык теперь

языковое отчаяние родственно «риторическому отчаянию» («the rhetorical despair»)[13], как называет сходный феномен Джойс Векслер, которая считает его ключевым для понимания творчества «вершинных» писателей европейской и американской литератур XX в. и возводит прежде всего к утрате веры и быстрой секуляризации общества, повлекшей за собой исторические катастрофы. Проявления *языкового отчаяния* у Франца Кафки прослеживаются в первой главе на материале его прозы 1910-х годов в контексте «Письма отцу», дневников и переписки с Фелицией Бауэр. Кафка важен как своего рода *casus initialis* исследуемой динамики в XX в., поскольку его поэтика зримо соединяет острое переживание утраты веры и трансформацию личной травмы посредством литературы с «экспрессионистской» жаждой нового слова, находящегося в ином сопряжении с реальностью. Кроме того, фигура Кафки и его текст играют особую роль в формировании поэтики В. Г. Зебальда[14], подробно изучаемой далее в этой работе через призму коммуникативных стратегий. Специальное внимание в первой главе уделяется также фигуре и творчеству Людвига Витгенштейна (1889–1951), к которому мы далее обращаемся по мере необходимости в разных частях работы. Этот философ, стоявший у истоков аналитической критики языка XX в., серьезно повлиял на последующую австрийскую литературу [15], и особенно – на писателей, на которых сфокусированно наше исследование: это Ингеборг Бахман и В. Г. Зебальд, чье творчество подробно изучается во второй и четвертой главах, а также

находится «под подозрением», порождая все новые сомнения в принципиальной возможности адекватной передачи человеческого переживания и опыта посредством слова. Причины формирования такого отношения различны – от религиозных и философских до психологических и социокультурных. Термин используется как для описания истоков явления (например, [Ebner 2014]), так и для осмысления современной ситуации в немецкой прозе (например, [Göttsche 1987].

[13] *The rhetorical despair* – обозначение, введенное американской исследовательницей Джойс Векслер в книге [Wexler 2017] для совокупности феноменов отношения писателей к языку, сложившегося в XX в. вследствие утраты религиозных опор и травматического исторического опыта.

[14] См., например: [Prager 2006], [Klebes 2004].

[15] См., например: [Schmidt-Dengler 2006].

близкие им по духу Вильгельм Генацино, Петер Хандке, Томас Бернхард, и некоторые другие[16].

Во второй главе настоящей работы исследовательское внимание сосредоточено на творческом поиске Ингеборг Бахман, которая подростком пережила как тяжелую травму присоединение Австрии к нацистской Германии, и вскоре после войны вошла в послевоенную немецкую литературу «часа ноль», быстро заняв в ней место «первой леди» [Reich-Ranicki 2000: 404, 412–417] и наполнив ее не только своей яркой, эмоциональной и одновременно пронизанной языковой рефлексией лирикой, но и ощущением «вины языка», сформировавшимся у нее в согласии с известным высказыванием Т. Адорно о «варварстве» писать стихи после Освенцима[17]. С середины 1960-х годов Ингеборг Бахман отошла от поэзии и переключилась на прозу, сосредоточившись на создании рассказов и романов социально-критической направленности, в которых высвечивала неизбежность трагического столкновения творческого индивидуума, способного к «обновлению языка» (чаще всего «пишущей женщины»), с «косными» социокультурными реалиями современной ей Австрии[18]. В фундаменте этих реалий писательница видела коллективные заблуждения, укорененные в скомпрометировавшем себя преступном «обыденном языке».

В случае Бахман осмысление языковой проблематики на фоне все более очевидных проявлений коммуникативного кризиса в немецкоязычном пространстве (после исторической травмы нацизма и мировой войны) становится осью, центрирующей творчество. До сих пор ее творческому наследию уделялось относительно немного внимания в отечественной германистике: в диссертационных исследованиях ее проза ([Мартемьянова 1986], [Моросеева 2017]), радиопьесы ([Чернова 1990]) или поэзия ([Съемщикова 2014]) изучаются по отдельности. Помимо координат «языка»

[16] См., например: [Котелевская 2018: С. 49–50].

[17] О том, что «писать стихи после Освенцима – настоящее варварство»: [Adorno 1969: 31].

[18] См., например: [Höller 1999].

и «молчания» [Соколова 2001], не было предложено иной оптики, которая позволила бы осмысливать ее творчество как целое, хотя попытки рассматривать его в русле языковой проблематики и в контексте философии языка предпринимались [Котелевская 2003] и они во многом определили проблемные ракурсы исследований последнего времени – [Коваль, Крюкова 2018], [Крюкова, Коваль 2021], [Давыденко 2025] и др. Авторы недавних работ нередко воспринимают наследие писательницы через призму философии Ханны Арендт [Коваль, Крюкова, 2024] или в свете теории травмы [Крюкова, Коваль 2021], [Мясникова 2023], последний подход (чаще всего в русле гендерных исследований) распространен и в немецком литературоведении [Bothner 1986], [Firges 2008]. Но в целом наследие Бахман, со дня рождения которой в 2026 г. исполняется сто лет, до сих пор изучено в России недостаточно, несмотря на то что влияние ее на последующие поколения немецкоязычных писателей с течением времени становится все более зримым, а ее творческая судьба, как и тексты, по-прежнему привлекают пристальное внимание западных ученых, о чем убедительно свидетельствует, в частности, изданный в 2013 г. престижный «Метцлеровский путеводитель» по ее творчеству [Bachmann-Handbuch 2013], который содержит ссылки на сотни работ о ней европейских и американских филологов XXI в.

Многочисленные «повреждения коммуникации» (*verhinderte Kommunikation*[19]) исследуются на материале знаковых текстов середины и конца 1990-х годов через призму «теории поколений»[20] и «теории травмы» [21] и встраиваются в общую картину коммуникативного кризиса в Германии. После 1989 г. эта страна столкнулась с новым «коммуникативным разрывом» – между литературами Западной и Восточной Германий, которым после объединения пришлось искать точки соприкосновения, встраиваясь в общее

[19] Это понятие использует В. Г. Зебальд: [Sebald 1994c: 117].
[20] См., например: [Agazzi 2005].
[21] См., например: [Caruth 1996], [Травма: пункты 2009].

литературное поле [22] . Подробно анализируются коммуникативные особенности романов «Чтец» / *Der Vorleser* (1995) Б. Шлинка, «Летучие собаки» / *Flughunde* (1995) М. Байера и «Болезнь Китахары» / «*Morbus Kitahara* (1995) К. Рансмайра, причисляемых немецкими исследователями к «знаковым текстам поворотного года» (1995 год): с них, указывает Р. Кэммерлингс, начинается новая фаза литературного осмысления «немецкого прошлого» (нацизма и катастрофы Второй мировой войны) [Kämmerlings 2011: 28]. Впервые в послевоенной истории нацистское прошлое оказалось в центре нескольких серьезных романов, причем сразу предстало в них первопричиной целого ряда коммуникативных барьеров, включая межпоколенческий разрыв (по признаку отношения к событиям этого самого прошлого – участие / неучастие vs невозможность участвовать в них по возрасту). Еще один разрыв – между «западными» и «восточными» немцами в объединенной Германии – показан в романе «Смотритель бассейна» / *Bademeister* (2000) Катарины Хакер и тоже в связи с «воскресшим» нацистским прошлым. Этот текст тоже рассматривается в русле психологического подхода и «теории травмы» с оглядкой на «теорию поколений». Проблематика «одиночества в большом городе», заостряемая в «городском романе» рубежа тысячелетий (включая «берлинский роман»[23]), исследуется в сопоставлении «западно-германского» и «восточно-германского» ракурсов: через призму коммуникативных стратегий сопоставляются «городские романы» ровесников – Вильгельма Генацино, прожившего всю жизнь в ФРГ, и Вольфганга Хильбига, чье становление как писателя произошло в ГДР.

Из произведений, составляющих материал третьей главы исследования, наибольший интерес у отечественных германистов вызывают романы «Чтец» Бернхарда Шлинка (к которому обращались Д. А. Чугунов [Чугунов 2020],

[22] Этот *коммуникативный разрыв* исследует в своих работах М.С. Потёмина: [Потёмина 2021].

[23] В котором Берлин нередко показан как травматическая среда, «место террора»: [Jung 1998], [Kuhn 1996].

Н. И. Платицына [Платицына 2015] и некоторые другие авторы, включая историков [Сухорукова 2024]), «Летучие собаки» Марселя Байера (помимо статей Д. А. Чугунова [Чугунов 2009], Г. В. Кучумовой [Кучумова 2009; 2016; 2019], М. В. Саратовой [Саратова 2025], о нем недавно выпущена монография А. Э. Воротниковой и М. В. Саратовой [Воротникова, Саратова 2024]) и «Временное пристанище» Вольфганга Хильбига (чье творчество исследовалось, в частности, в серии статей М. С. Потёминой [Потёмина 2009, 2017]). Статьи о творчестве Катарины Хакер появились лишь в 2020-е годы [Марданова 2022]. Творчество Вильгельма Генацино в разное время рассматривалось в наших работах [Соколова 2005; 2006b; 2008; 2025].

В четвертой главе исследуются обновляющие, ориентированные на исцеление европейской культурной памяти художественные стратегии В. Г. Зебальда. Несмотря на фактический разрыв с «первой» родиной (Германией), Зебальд, проживший большую часть взрослой жизни в Великобритании, писал стихи и прозу только по-немецки. Многие западные исследователи считают нарративные аспекты его поэтики новаторскими [Blackler 2007], [Bülow 2011], [Mosbach 2007], однако до сих пор его проза не изучалась последовательно через призму коммуникативности ни немецкими, ни британскими учеными. Несмотря на репутацию «революционера» в области нарративных стратегий [Wolff 2014], В. Г. Зебальд и его художественная вселенная по-прежнему остаются «белым пятном» для российской германистики. До сих пор у нас нет ни одной посвященной ему диссертации или монографии, мало научных статей, а те, что есть, сосредоточены преимущественно на проблемном содержании его прозы – темах культурной памяти и травмы истории[24] – и не затрагивают стиль, нарративные и коммуникативные особенности поэтики. Интересны сопоставления В. Г. Зебальда с другими вершинными авторами мировой культуры – И. В. Гёте [Кулишкина, Полубояринова 2020] и А. П. Чеховым (тезисы доклада: [Кулишкина, Полубояринова 2023]), правда, только в связи

[24] [Калашникова 2022], [Новикова 2021], [Колесников 2020].

с топосом курорта. Помимо статей, есть работы эссеистического плана, написанные отечественными литераторами, которые, испытав воздействие его стиля и ощутив творческое воодушевление, предприняли попытку подобрать «ключи» к его творческой мастерской[25]. Но в работах прозаика Марии Степановой Зебальд представлен, прежде всего, через призму своих главных тем – историческая травма, возвращение культурной памяти, время и человек, перспективы и смерть культуры, – без погружения в специфику нарративных стратегий, специально им для этих болезненных тем «изобретенных». Иными словами, как это бывает на ранних этапах воздействия нового явления одной культуры на другую, сначала постигается и перенимается «дух» значимого феномена, а понимание его «устройства» (включая структурные особенности, нарративные и коммуникативные аспекты), необходимое для укоренения и распространения в принимающей культуре, проходит позже [Лотман 2024c].

Стратегии коммуникации и коррелированные с ними нарративные особенности, коммуникативные свойства рассказчика и персонажей – такой «ключ» к творчеству Зебальда как будто напрашивается: действительно, в большом количестве западных работ о нем выявляется и так или иначе акцентируется яркое своеобразие, даже новаторство, художественной коммуникации этого автора (и его рассказчиков) как с читателем, так и с пространством – природы, истории и культуры – ноосферой (термин В.И. Вернадского), семиосферой [Лотман 2024d]. Однако ориентированный на коммуникацию ракурс восприятия его прозы по-прежнему представляется существенно недооцененным (не только в отечественном, но также и в западном литературоведении): из нескольких сотен исследований его творчества, на которые ссылается посвященный ему «Метцлеровский путеводитель» [Sebald-Handbuch 2017], в явном виде проблема

[25] Прежде всего это лекция (и аудиокнига) прозаика Марии Степановой «Зебальд как предмет первой необходимости» (https://eshkolot.ru/zapisi/v-g-ziebal-d-kak-priedmiet-piervoi-nieobkhodimosti), отклик на него поэта Льва Оборина и некоторые другие.

коммуникации ставится только в одной работе – французского автора [Tennstedt 2004], – то есть, как и в нашем случае, из перспективы иноязычного и инокультурного по отношению к писателю восприятия коммуникативной составляющей его прозы[26].

Материал исследования разнообразен и охватывает широкий пласт текстов немецкоязычной литературы XX в., в разных ракурсах отражающих коммуникативную проблематику. Это наследие Ингеборг Бахман (вся лирика 1950-х годов, рассказы 1960-х, роман «Малина» / *Malina* (1971) и некоторые другие части прозаического проекта «Виды смерти», отдельные эссе – в частности, о Витгенштейне, «Франкфуртские лекции») [27] ; наследие В. Г. Зебальда (главным образом, «большая» проза: подробно анализируются «Головокружения» [28] (1990), «Кольца Сатурна» [29] (1995), «Аустерлиц» [30] (2001), источниками примеров служат «Эмигранты»[31] (1992) и эссеистика – главным образом, два сборника эссе об австрийских писателях [32] ; «поворотные» романы 1995 г. («Чтец» Б. Шлинка [33], «Летучие собаки» М. Байера [34] , «Болезнь Китахары» К. Рансмайра [35]), а также романы «Смотритель бассейна» К. Хакер[36], «Временное пристанище» В. Хильбига[37], несколько текстов В. Генацино[38]. Для сопоставления в рамках выбранного

[26] Это обстоятельство кажется примечательным и заслуживает отдельного осмысления.

[27] [Bachmann 1993], [Bachmann 1995]. Отдельные произведения в русских переводах: «Три дороги к озеру» [Бахман 1976], «Реквием по Фанни Гольдман» [Бахман 1988], избранные рассказы [Бахман 1996], «Малина» [Бахман 1998], избранные стихотворения [Бахман 2000], из «Франкфуртских лекции» (о литературе) [Бахман 2020].

[28] [Sebald 1990]. В рус. пер.: [Зебальд 2019б].

[29] [Sebald 1995]. В рус. пер.: [Зебальд 2016].

[30] [Sebald 2001]. В рус. пер.: [Зебальд 2019а].

[31] [Sebald 1993]. В рус. пер. есть только отдельные части: [Зебальд 2019в], [Зебальд 2004].

[32] [Sebald 1994], [Sebald 2012].

[33] [Schlink 1995]. В рус. пер.: [Шлинк 1997]

[34] [Beyer 1995]. В рус. пер.: [Байер 2004].

[35] [Ransmayr 1995]. В рус. пер.: [Рансмайр 2002].

[36] [Hacker 2000]. В рус. пер.: [Хакер 2005].

[37] [Hilbig 2001]. В рус. пер.: [Хильбиг 2004].

[38] [Genazino 1984], эссе [Genazino 1998]. [Genazino 2001]; в рус. пер.: «Зонтик на этот день» [Генацино 2004].

проблемного ракурса привлекаются отдельные тексты Г. Гессе, Р. Д. Бринкмана, Петера Хандке, Томаса Бернхарда, Патрика Зюскинда и некоторых других. Особое место занимает наследие Франца Кафки – его проза 1910-х годов, переписка и дневники [39], а также работы Людвига Витгенштейна [40] – ранний «Логико-философский трактат» (1921) и опубликованные посмертно «Философские исследования» (1953), записки «О достоверности», «Культура и ценность».

Цель нашего исследования – (1) изучить корреляции между проблемой коммуникации, понимаемой как ядро философской проблемы человека, и художественной литературой Германии и Австрии во второй половины XX в., (2) проследить философские, психосоциальные и культурные истоки кризисных аспектов в этой области и «реакцию» на них художественной литературы, в том числе в форме *языкового отчаяния* писателей; (3) на материале произведений влиятельных писателей Германии и Австрии выявить типическое и особенное в «реакциях» этих литератур на ситуацию коммуникативного кризиса и описать реализуемые в них коммуникативные стратегии, особенно «антикризисной направленности», если такие будут обнаружены.

Соответственно, **задачи исследования**:

– проверить (подтвердить наблюдениями и примерами) гипотезу о том, что во второй половине XX в. писателям первого ряда, пишущим по-немецки, нередко присуще *языковое отчаяние,* соответствующее крайним формам не раз отмечавшегося «языкового скепсиса»;

– на материале поэзии и прозы Ингеборг Бахман осмыслить предпосылки формирования и особенности отражения явлений коммуникативного кризиса в художественной литературе послевоенного тридцатилетия;

[39] [Kafka 2012], [Kafka 2015], [Kafka 1954]. В русских переводах: [Кафка 1991], [Кафка 1998], [Кафка 2003], [Кафка 2004].

[40] [Wittgenstein 1979]. В русских переводах: [Витгенштейн 1994].

– исследовать преломления коммуникативного кризиса в художественной прозе Германии, сосредоточившись на ситуации 1990-х годов, когда в литературу пришло новое поколение писателей («внуков войны»); проверить гипотезу о «новой актуальности» для этого поколения коммуникативных искажений (*verhinderte Kommunikation*) и об их связи с историческими катастрофами и межпоколенческими конфликтами;

– ввести в обиход отечественного литературоведения творческое наследие В. Г. Зебальда, включая не переводившуюся на русский язык эссеистику;

– изучить коммуникативные стратегии прозы Зебальда и выявить их связь с традицией австрийской литературы; новаторство по отношению к опыту других немецких писателей 1990-х годов; их частичное соответствие *конвергентному* (по В. И. Тюпе) модусу ментальности и обращенность к новой культурной парадигме, предполагающей ментальную «доминанту на другое лицо» и, соответственно, иной уровень «коммуникативной компетентности субъекта» [Тюпа 2009: 8–46].

Методологически в понимании культуры это исследование опирается на представления Ю. М. Лотмана, видевшего в культуре живую коммуникативную среду и непрекращающийся коммуникативный процесс, осуществляющийся независимо по двум типам контуров[41]. Так понимаемая культура представляет собой совокупность сознаний (ментальностей), находящихся в беспрерывной коммуникации как внутри нее, так и «вместе с ней» – с внешними по отношению к ней индивидуальными и коллективными субъектами. Поскольку, по М. М. Бахтину [Бахтин 1979: 237–280], литературное повествование представляет собой один из базовых «вторичных речевых жанров», облаченный в субъектно-контекстуальный

[41] Первый контур: между «Я» и «Другим» (внутри культуры или между культурами), второй (всегда внутри одной культуры, но иногда между разными эпохами): между «Я» и тем же самым «Я», которое, на деле, никогда первому «Я» не тождественно (по тем же причинам, по которым в одну реку нельзя войти дважды) и где под «Я» и «Другим» могут пониматься как индивидуальные субъекты, так и коллективные, включая целые культуры [Лотман 2024b].

комплекс, оно «может полноценно рассматриваться, только если принимаются во внимание как субъект, его производящий, так и контекст», который «носит “не-объектный” характер, контексты – это “иные ментальности”» [Ромашко 2026: 152], а значит, нет смысла рассматривать литературное произведение через призму коммуникативной проблематики без оглядки на актуальные динамики породившей его культуры. И наоборот, особенности коммуникативности, обнаруживаемые в художественном тексте, напрямую соотносятся с коммуникативными установками и практиками породившей его культуры и свидетельствуют в пользу их актуальности.

В методологически важном для данного исследования представлении В. И. Тюпы о развитии культуры как о череде сменяющихся парадигм коммуникативности [Тюпа 2009: 8–46] несомненны параллели с открытиями психологов XX в. о стадиях развития индивидуальной психики в процессе взросления человека – Л. В. Выготского [Выготский 2025], а также К. Г. Юнга [Юнг 2020; 2023] и З. Фрейда [Фрейд 1989; 2009]. Обращение к их работам также оказывается полезным при анализе текстов в русле психологического и психоаналитического подходов, как и соотнесение наблюдений с исследованиями по «теории травмы» – относительно новой области, которая, опираясь на открытия Фрейда [Фрейд 2009], сформировалась на стыке современного медицинского и психологического дискурсов, и в последние годы обнаружила эффективность в ряде социологических и культурологических исследований [Травма прошлого 2010], [Карут 2009]. Актуальное состояние этой области освещается, в частности, в обзоре О. Мороз и Е. Сувериной [Мороз, Суверина 2014].

Исследуются коммуникативные динамики в культурах (в том числе, «утопические», каковыми по-прежнему видятся «культуры диалога»: «диалога согласия» М. М. Бахтина [Бахтин 1979: 336–360, 361–373], «Ты» и «Я» М. Бубера [Бубер 1999е: 24–121] или лотмановского диалога культур [Лотман 2024с: 221–235]). Вслед за В. И. Тюпой [Тюпа 2009: 8–46] мы исходим из неизбежности кризисов культуры – такие периоды с

необходимостью сопровождают острые фазы эволюционного (или инволюционного) процесса «смены парадигмы» – доминирующего в культуре модуса ментальности и соответствующего ему типа коммуникативности. Изучая художественные тексты немецких и австрийских писателей (носителей *дивергентных* Я-сознаний), которые отражают кризис культуры как через собственные коммуникативные стратегии, так и через тематизацию чужих, мы обращаем внимание на преобладающие у них паттерны культурной динамики, которые могут варьироваться от трагического осознания «падения» в направлении «дна кризиса» и «достижения эгоцентрического предела: “нет Другого”» [Habermas 1988: 43][42] (Кафка, Бахман, *языковое отчаяние* в целом), через «блуждание впотьмах» в условиях разрушения привычных форм коммуникативности (М. Байер, К. Хакер, К. Рансмайр, В. Хильбиг), до более или менее последовательных попыток нащупать новые парадигмы коммуникативности, которые помогут оттолкнуться от «дна» и начать движение к чему-то новому (Бахман, Генацино, Зебальд)[43].

Используемые в этой работе обозначения свойств, качеств, особенностей реализации коммуникации в литературе восходят, в основном, к терминологии В. И. Тюпы [Тюпа 2009: 65–84], разработанной далее А. Д. Степановым [Степанов 2005] (в обоих случаях в связи с поэтикой Чехова). Таковы наименования «коммуникативная стратегия / тактика / инстанция», «коммуникативный разрыв», «изображенная коммуникация», «провал / успех коммуникации» и другие. Введенное нами понятие «языкового отчаяния» применительно к писателям XX в. восходит, как уже было сказано, к феномену «the rhetorical despair» Джойс Векслер [Wexler

[42] Цит. по: [Тюпа 2009: 44].

[43] При этом «новое» может оказаться вовсе не желаемым прорывом к новой парадигме – конвергентной, по В. И. Тюпе, ориентированной на диалог (утопия «нового языка» у Бахман, которая рухнула), а возвратом к старому: новым формам доминирования в культуре дивергентного Я-сознания и даже частичному возврату к преобладанию в культуре нормативно-ролевого и роевого сознания. (Последнее можно предполагать в Германии 1930-х годов).

2017], имеющему подтвержденную связь с секуляризацией культуры в XX в. и его историческими катастрофами. С другой стороны, оно примыкает к распространенному в австрийском литературоведении пониманию «языкового скепсиса» писателей как продуктивного для дальнейшего развития литературы, что не раз отмечалось и подвергалось рефлексии также и отечественными учеными[44].

Эта работа опирается на исследования российских специалистов по истории литератур Германии и Австрии, способствующие формированию более глубокого понимания отражаемых литературами динамик коллективного сознания / бессознательного в этих странах в те или иные периоды. С этой точки зрения особенно важны фундаментальные исследования Н. С. Павловой [Павлова 1982; 2005], А. И. Жеребина [Жеребин 2004; 2011; 2023], В. В. Котелевской [Котелевская 2018], работы А. В. Белобратова [Белобратов 2006; 2010], Г. В. Кучумовой [Кучумова 2019], академические истории литератур [История литературы Германии 2016; 2018], [История австрийской литературы 2009; 2010], [История немецкой литературы 2014].

Аналитический аппарат включает как методы, ориентированные на изучение автора (феноменологический, а также биографический, психологический, психоаналитический), так и направленные на изучение литературного и культурно-исторического контекста, контекстных взаимосвязей (сравнительный и сравнительно-исторический, социологический методы, мотивный анализ, архетипический подход). Привлекаются элементы интертекстуального анализа и рецептивной эстетики – особенно при изучении творчества В. Г. Зебальда. В парадигме сравнительного литературоведения [Жирмунский 1979] тексты немецких и австрийских писателей сопоставляются как между собой, так и с другими произведениями, при этом выбор материала для сопоставления

[44] См., например: [Котелевская 2017; 2018], [Жеребин 2004; 2011], [Ташкенов 2008; 2009].

осуществляется в том числе и по принципу «семейного сходства», который восходит к «Философским исследованиям» Людвига Витгенштейна [Витгенштейн 1994: 111] и играет особую роль в филологической мысли В. Г. Зебальда (по этому принципу обнаруживаются, в частности, «нелинейные» составляющие поэтики самого Зебальда в четвертой главе[45]).

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые в отечественном литературоведении дается системный анализ коммуникативной проблематики в художественной литературе Германии и Австрии второй половины XX в. – как совокупности социокультурных феноменов и как составляющей авторских поэтик. Вписанная в широкий историко-культурный контекст эпохи, коммуникация в литературном преломлении обнаруживает собственную динамику, характерную для данных литератур в соответствии с конкретикой истории, национальной культуры и актуальными тенденциями жизни социума.

В работе впервые удалось показать продуктивность переосмысления проблемного ядра творчества крупнейших немецкоязычных писателей XX в. (Франца Кафки, Ингеборг Бахман, В. Г. Зебальда) в русле коммуникативной проблематики и предложить перспективные подходы к анализу коммуникативной основы поэтики этих и других писателей Германии и Австрии.

В научный обиход впервые введены произведения немецкой и австрийской литератур, ранее в коммуникативном аспекте не изучавшиеся (в частности, написанные на рубеже 2000-х годов романы В. Генацино, В. Хильбига, К. Хакер), некоторые тексты, до сих пор не привлекавшие внимания отечественных филологов – например, литературоведческие эссе

[45] Важно отметить, что «методология нелинейности» активно развивается сейчас и в других областях науки: свой способ анализировать нелинейные «хвосты» экономических и социальных явлений последовательно развивает, в частности, американский экономист и писатель Н. Талеб, который сам обнаруживает созвучие своего подхода витгенштейновскому принципу «семейного сходства»: [Талеб 2024b: 789].

В. Г. Зебальда, на русский язык не переводившиеся, подробно рассмотрены в четвертой главе.

На защиту выносятся следующие положения:

– в значимых текстах художественной литературы Германии и Австрии второй половины XX в. отражается глубокий кризис взаимопонимания между людьми как существенная черта актуальной социокультурной реальности;

– проявления коммуникативного кризиса в творчестве немецкоязычных писателей нередко принимают формы *языкового отчаяния*, обострившегося вследствие влияния нацистского прошлого Германии и Австрии и генетически связанного с философской «критикой языка», характерной для немецкоязычной культуры XX в. Одной из форм *языкового отчаяния* следует считать *языковую утопию,* проявившуюся в стремлении писателя найти или создать некий «новый язык», более «правильный», чем имеющийся, и по-другому сопряженный с реальностью.

– в творчестве Ингеборг Бахман коммуникативная проблематика занимает центральное место: в лирике 1950-х годов она находит выражение прежде всего в формах *языковой утопии*, ориентированной на поиски «нового языка» - такого, который способствовал бы преображению мира и противостоял насилию в социальном пространстве; особая роль в утопическом проекте Бахман отводится «пишущей женщине». В ее социально-критической прозе 1960–1970-х годов *языковая утопия* вытесняется более радикальными формами *языкового отчаяния*.

– изображенная коммуникация в немецкоязычном романе 1990-х годов (Б. Шлинк, М. Байер, К. Хакер) обнаруживает системные нарушения, характерные для посттравматических состояний – «оцепенелое» и «избегающее» молчание, разрыв между акустической и смысловой составляющими речи (*глухонемое слово*) и другие, – и их корреляцию с последствиями нацизма и его преступлений.

– «избегающие» и «уклоняющиеся» стратегии в коммуникации и партнерстве, формирующие «одиночество в большом городе», коррелированы с процессами урбанизации, ускорившейся во второй половине XX в., и в целом с социокультурной реальностью большого города (В. Хильбиг, В. Генацино).

– стратегия изучения литературного наследия В. Г. Зебальда через призму коммуникативной проблематики представляется плодотворной, поскольку главные темы писателя – травма истории, культурная память, жизнь и гибель культуры, – остаются для индивидуума на грани невыразимого, не укладываются в рамки линейного нарратива и требуют серьезного обновления коммуникативных и нарративных стратегий.

– коммуникативные стратегии прозы В. Г. Зебальда нацелены на осознание и интеграцию травматического исторического опыта в культурную память и обладают чертами «терапевтического письма», которое включает в себя художественные приемы интериоризации «другого» с целью «восстановления» утраченного голоса через «внутренний голос» рассказчика, возвращение субъекту права на ошибку, понимаемую вслед за Витгенштейном как проявление всеобъемлющей и неискоренимой «неточности» человеческого мировосприятия. Право на ошибку, принятое в поэтике В. Г. Зебальда как данность и отчасти ее формирующее, способствует пробуждению и утверждению субъектности как рассказчика, так и читателя.

Теоретическая значимость работы определяется ее новизной, а также актуальностью коммуникативной проблематики в эпоху кризиса взаимопонимания как между отдельными людьми, так и между культурами.

Проделанная исследовательская работа по осмыслению и обобщению обширного теоретического и художественного материала позволила сформулировать и проанализировать в социокультурном и эстетическом ракурсах важнейшие, ключевые для понимания немецкой и австрийской литератур второй половины XX в. проблемы коммуникации. Помимо

художественных текстов австрийских и немецких писателей второй половины XX в. (И. Бахман, П. Хандке, К. Рансмайра, Б. Шлинка, М. Байера, К. Хакер, В. Хильбига, В. Генацино, В. Г. Зебальда), были изучены некоторые более ранние литературные и философские произведения – в первую очередь, тексты Ф. Кафки, Л. Витгенштейна, М. Бубера, имеющие прямое отношение к данному кругу проблем.

На основе собранного и исследованного обширного материала определены место и роль коммуникативной проблематики в художественной литературе Германии и Австрии второй половины XX в.; выявлены варианты коммуникативных стратегий, избираемых влиятельными писателями эпохи для решения тех или иных творческих задач в ситуации коммуникативного кризиса; исследованы основные типы нарушений коммуникации, характерные для социокультурной ситуации и нашедшие отражение в художественных текстах.

Подтверждение того, что коммуникативная проблематика занимает конститутивное место в творчестве ведущих писателей, важно для осмысления характерологических особенностей культуры, и для более глубокого понимания природы литературного творчества и творчества как такового. Поскольку в работе указанный комплекс проблем последовательно соотносится не только с историко-культурным контекстом, но и с переживанием (и творческим освоением) писателями индивидуальной и исторической травмы, можно говорить о подтверждении методами литературоведения известных психологам значимых корреляций между травмой и речью, и шире – между травмой и способностью субъекта формировать адекватные коммуникативные стратегии, способностью творить. Последнее утверждение представляет собой результат, востребованный в разных областях гуманитарного знания.

Самостоятельной значимостью обладает введение в научный обиход творчества В. Г. Зебальда – особенно в свете того, что выявленные особенности его поэтики, сформировавшейся еще в 1990-е годы, отчетливо

коррелируют с современными подходами в социальных науках, учитывающими так называемые эффекты «нелинейности» и предлагающими «стратегии выживания» в условиях непредсказуемости (в частности, [Талеб 2024a; 2024b]).

Практическая значимость работы предполагает, что ее результаты могут быть использованы в лекционных курсах для студентов гуманитарных специальностей по истории культуры и зарубежной (в частности, немецкоязычной) литературы XX в., общих курсов по культурологии, истории идей новейшего времени; в курсах по теории коммуникации, спецкурсах по методологии исследования художественных текстов. Отдельные главы и параграфы могут служить источником информации при составлении словарных и энциклопедических статей о творчестве писателей, для академических историй немецкой и австрийской литератур. Предложенные в работе подходы к анализу коммуникативной составляющей авторской поэтики в соотнесенности с отражением в тексте коммуникации как социокультурного феномена продуктивны для исследования творчества также и других крупных писателей Германии, Австрии и иных стран.

Структура работы включает в себя введение, четыре главы, заключение и библиографический список, который разделен на источники и исследования и содержит 470 наименований.

Апробация работы. Результаты исследования опубликованы в монографии [Соколова 2026], серии аналитических обзоров и ряде научных статей, которые отражают основные этапы и результаты проведенного исследования; представлены в докладах на международных и всероссийских научных конференциях (более 20). Отдельные работы посвящены теоретическим аспектам исследования, постановке проблемы и выработке алгоритмов исследования [Соколова 2008; 2012; 2016]. В значительной части статей изучаются конкретные аспекты преломления коммуникативной проблематики как в творчестве отдельных писателей (В. Г. Зебальд, Ф. Кафка, П. Хандке, И. Бахман, В. Генацино и др.), так и в специальных

контекстах внутри немецкой и австрийской литератур второй половины XX в. В ряде статей последнего времени исследуются коммуникативные стратегии художественной и «академической» прозы В. Г. Зебальда [Соколова 2019a; 2019b; 2020a; 2020b; 2020c; 2021a; 2021b; 2023]. Во всех публикациях освещается историко-культурный и литературный контекст эпохи, некоторые сфокусированы на творчестве писателей, специально в данной работе не изучаемых.

Глава 1. Проблема коммуникации в литературе Германии и Австрии: от «критики языка» к «риторическому отчаянию».

1.1. Коммуникация как проблема: культурологические аспекты

Современная философия рассматривает «трудную проблему коммуникации» по аналогии с «трудной проблемой сознания», сформулированной Д. Чалмерсом в 1994 г. [Chalmers 2017]. Чалмерс установил «объективную» непрозрачность субъекта (в том числе для него самого), поставив вопрос о принципиальной возможности / невозможности средствами эмпирической науки дать ответ на вопрос «почему у нас не темно внутри?»[46] и тем самым актуализировал проблему «общего» и «индивидуального» содержаний человеческого сознания как «сообщаемого другим» (первое) и принципиально не сообщаемого (второе). Далее, из несомненности разрыва между мыслью и речью (первая одновременна, вторая последовательна) современными философами выводится «предзаданность» процесса коммуникации по отношению к человеку, то есть, первичность для него «социальности» [Журавлев 2025: 9].

На самом деле, «предзаданность» коммуникации осознается философами и культурологами давно: в ней видят отражение религиозных верований и даже основание для них (Бог как «предзаданное» «Ты» [Бубер 1999е; 2025]). Ю. М. Лотман подчеркивает, что «потребность диалога, *диалогическая ситуация*, предшествует реальному диалогу и даже существованию языка для него» [Лотман 2024с: 222], но он возводит эту потребность к первому в человеческой жизни отношению «мать – грудной ребенок», в котором «участники диалога уже

[46] См.: [Журавлев 2025: 10].

перестали быть одним существом, но еще как бы не вполне перестали им быть» [там же], и потому большая часть содержания, к которому они могут обращаться, обмениваясь знаками, является для них общей. На примере этой протокоммуникации – между любящей матерью и младенцем, представляющим собой еще только потенциал социального существа, – Лотман обнаруживает и «строгую последовательность смены передачи приемом» [там же], выявляемую им далее также и в «диалоге культур».

Вся человеческая культура может рассматриваться не только как «сумма сообщений, которыми обмениваются различные адресанты», но и как «одно сообщение, отправляемое коллективным “я” человечества самому себе» [Лотман 2024c: 222]. В этом смысле она представляет собой «колоссальный пример автокоммуникации» [Лотман 2024b: 51] коллективного человечества, осуществляющей преобразования внутри единого коммуникативного пространства (*семиосферы* [Лотман 2024d]). Иными словами, Лотман видит культуру как совокупность никогда не прекращающихся «диалогов» между семиотически различными структурами [47] – национальными или иными социокультурными образованиями, культурными парадигмами (например, большими художественными направлениями)[48]. Постоянно обмениваясь сообщениями друг с другом, коммуницирующие структуры, подобно матери и младенцу, попеременно оказываются в позиции то «принимающей стороны», то «передающей», поочередно стимулируя развитие друг друга. «Развивающие импульсы» (в виде потока текстов нового типа) исходят от той структуры, которая переживает в данный момент «период интенсивности» и направлены

[47] «Если без семиотического различия диалог бессмыслен, то при исключительном и абсолютном различии он невозможен… Но для возможности диалога необходимо еще одно условие: взаимная заинтересованность участников ситуации в сообщении и способность преодолеть неизбежные семиотические барьеры» [Лотман 2024c: 221].

[48] При этом он подчеркивает, что «потребность диалога, *диалогическая ситуация*, предшествует реальному диалогу и даже существованию языка для него», а значит, коммуникативное, семиотическое, пространство предшествует реальной коммуникации и, в силу такой иерархической связи, ее определяет.

к находящимся на «этапе пассивного насыщения», которые, в свою очередь, «когда насыщение достигает определенного порога, приводят в движение внутренние механизмы текстопорождения» [Лотман 2024c: 223].

Б. М. Гаспаров также говорит о предсуществующем самой коммуникации «коммуникативном пространстве», особенно акцентируя его непрерывность (*континуальность*) и изменчивость (*принципиальную нестабильность*) [Гаспаров 1996: 306]. Представление об этом охватывающем пространстве направляет и фокусирует коммуникацию, но и само изменяется под ее влиянием, причем мгновенно, [49] за счет чего кристаллизация смыслов приобретает динамический характер [50], отчасти обусловленный изменчивостью самого охватывающего пространства коммуникации. Серьезные изменения в устройстве такого пространства (и населяющих его смыслах) приводят к критическим изменениям во всей социальной коммуникации, ее смысловых и ценностных координатах. Ясно поэтому, что общая проблема коммуникации включает в себя и проблему адаптации участников к нестабильности коммуникативного пространства (или иным «неудобным» его свойствам в конкретных случаях), а значит, при изучении этой проблемы на уровне конкретного субъекта целесообразна и даже необходима опора на психологически ориентированные подходы, включая исследования «теории травмы» (*trauma studies*) [Trauma 1995], [Caruth 1996], [Мороз, Суверина 2014].

Неразрывная связь человеческой культуры с коммуникацией «составляет одну из основ современной культурологии» [Лотман 2024b: 31].

---

[49] «Между коммуникативным пространством языковой деятельности и самой этой деятельностью существует двусторонняя связь: представление о коммуникативном пространстве направляет ход языковых действий и оказывает фокусирующее воздействие на их результаты; но само оно, в свою очередь, возникает в качестве реакции на сигналы, поступающие к говорящему из этих же языковых действий и различных сопутствующих им обстоятельств». [Гаспаров 1996: 306–307].

[50] «Таким образом, было бы недостаточно говорить о том, что смысл всякого языкового действия подвергается фокусированию в коммуникативном пространстве; необходимо подчеркнуть, что такое фокусирование смысла имеет динамический характер». [Гаспаров 1996: 308].

В гуманитарной науке разрабатываются теоретические подходы к исследованию коммуникации на уровне культуры – например, теория «культурного трансфера» М. Эспаня [Эспань 2018] или четырех «парадигм коммуникативности», коррелирующих с преобладающим в культуре «модусом сознания» В. И. Тюпы [Тюпа 2009]. Они дают методологическую основу для анализа художественного произведения или выбранного корпуса художественных произведений (одного автора, или одной национальной культуры в определенную эпоху и т.д.) в историко-культурном и / или интеркультурном контексте.

Будучи в значительной степени построен по тем же законам, по каким устроены культуры [Лотман 2024b: 51], художественный текст дает обширный материал для изучения парадигм коммуникативности как в породившей культуре, так и в принимающих. Он не только содержит следы сообщений других акторов культуры (той же и/или иной), переработанные определенным образом, но и на их основе формирует и транслирует вовне собственные сообщения, которые не исчерпываются выраженным в языке. Писатель и особенно поэт «говорят» не столько словами, сколько образами, и с этой точки зрения дискурс художественной литературы противоположен научному и приближается к мифу, который только и может знать что-то «о бытии целого» [Жеребин 2023: 19]. Такое понимание созвучно «диалогистам» начала столетия – не только немецким, о которых ниже, но и бахтинскому различению «личности» и «вещи» как предельных состояний, между которыми пребывает реальный человек в своих отношениях с «другим» [Бахтин 1979: 367].

Иными словами, изучение *коммуникативных стратегий* [Тюпа 2008] литературного произведения, как изображенных в нем (*изображенная коммуникация* в системе персонажей), так и реализуемых им вовне (нарративная структура, художественные стратегии автора, читательская и научная рецепция), представляет собой научную задачу, важную не только в

контексте литературоведения, но и других гуманитарных наук, включая культурологию, социологию, психологию.

Как коммуникативная среда культура представляет собой совокупность сознаний, находящихся в непрерывном взаимодействии (коммуникации) между собой (внутри культуры) и с внешними реципиентами («вместе с культурой»). В своем понимании динамики культуры (литературы внутри нее) и ее кризисных состояний на этом уровне мы будем опираться на разработанное В. И. Тюпой в работе «Ментальные основания культуры и ее кризисные состояния» представление о четырех типах сознания (*модусах ментальности*) [Тюпа 2009: 8–46]. Эти модусы ментальности сосуществуют в культуре, характеризуя составляющие ее сознания, и своим соотношением определяют ее профиль. А процесс смены доминирующего типа сознания с одного на другой неизбежно сопровождается кризисом культуры [там же].

Таких основных типов сознания (*модусов ментальности*) В. И. Тюпа выделяет четыре: *роевое* (анонимное Мы-сознание), (*нормативно-*)*ролевое* (авторитарное Он-сознание), *дивергентное* («уединенное», или Я-сознание) и *конвергентное* (диалогизированное), – и разворачивает их эволюцию от *роевого*, которому в проекции культуры на индивидуальную психику ставит в соответствие «коллективное бессознательное» по К. Г. Юнгу, и ранний детский возраст, через *нормативно-ролевое*, соответствующее «школьному возрасту» в индивидуальном развитии человека и преобладавшее в европейской культуре до эпохи Просвещения, к *дивергентному* Я-сознанию, адекватному для подросткового возраста в индивидуальном психическом развитии и соответствующему культуре, в значительной мере ориентированной на индивидуализм, в частности, современной европейской культуре, начиная с эпохи Просвещения.

Нынешний кризисный период в европейской культуре, отсчет которого В. И. Тюпа, как и большинство исследователей, начинает примерно с начала XX в., связывает с ментальным кризисом *дивергентной* культуры – культуры «авторского» сознания, – по историческим меркам, не так давно

сформировавшейся. «Кризисное состояние авторской культуры, зародившейся еще в барочном маньеризме, было ознаменовано постсимволистским “разбродом” художественных практик, ницшеанством, фрейдовским психоанализом (расплющившим гордое “я” между Сверх-я и Оно), а социально-политически – первой мировой войной и Октябрьской революцией» [Тюпа 2009: 39].

Радикальное углубление этого кризиса он находит в постмодернизме второй половины века и делает ряд наблюдений о «катастрофическом апофеозе дивергентной ментальности», изображенным изнутри *дивергентной* культуры «в тональности иронии отчаяния, вызванного достижением эгоцентрического предела: “нет Другого”» [Тюпа 2009: 44], в частности, у Ж. Бодрийара. Фигура последнего, по его мнению, маркирует достижение «дна» текущего кризиса западной культуры, одновременно являющегося кризисом соответствующей парадигмы *коммуникативности* – монологической, обращенной на себя и не видящей «другого».

Изучая далее художественные тексты немецких и австрийских писателей второй половины XX в. преимущественно как носителей *дивергентных* Я-сознаний, которые проявляют различные аспекты кризиса культуры через собственные коммуникативные стратегии и через изображение и тематизацию чужих, мы будем обращать внимание на преобладающие у них паттерны культурной динамики. Это могут быть вариации трагического осознания «падения» (инволюции) привнесенного христианством диалогизма в направлении «дна кризиса», связанного с «достижением эгоцентрического предела» [Тюпа 2009: 44] и утратой «другого» (Витгенштейн, Кафка, Бахман, *языковое отчаяние* в целом), или блуждание в потемках по реальности «дна» (М. Байер, К. Хакер, К. Рансмайр, В. Хильбиг), или попытки, оттолкнувшись от «дна», нащупать стратегии, которые позволят начать движение по направлению к «другому» (В. Генацино, В. Г. Зебальд). При этом прорыва к новой культурной парадигме, связанной с преобладанием *конвергентного сознания* и

ориентированной на диалог с «другим», пока не происходит, и новые коммуникативные стратегии, не находя достаточной поддержки, лишь выявляют в культуре все новые формы доминирования Я-сознания.

В отличие от Я-сознания, *конвергентное*, или *диалогизированное* Ты-сознание предполагает способность «я» более или менее постоянно мыслить себя как «ты» для своего «другого», становясь «разным для разных», хотя и при сохранении автономного ядра личности, предохраняющего от расщепления психики на разрозненные и конфликтующие между собой части ([Тюпа 2009: 14]). Очевидны переклички описанной парадигмы сознания с идеалами христианства, отраженными в Евангелиях и возводимыми традицией к образу Иисуса Христа. Как отмечает В. И. Тюпа, происходящий в таком модусе ментальности перенос преобладающего фокуса внимания со своего «я» на другое лицо «представляет собой рефлексивность третьей степени, предмет которой – коммуникативная компетентность субъекта» [Тюпа 2009: 15].

В русской культуре отдельные черты *конвергентного* сознания и соответствующие проявления диалогизма в коммуникативных стратегиях В. И. Тюпа обнаруживает уже у А. С. Пушкина, как и у других писателей XIX в., включая, конечно, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого[51], а также А. П. Чехова, которого в этом отношении специально выделяет среди русских писателей[52]. Однако оформление данного типа сознания в более или менее целостную парадигму мышления и творчества он связывает лишь с именами Вячеслава Иванова [Тюпа 2009: 47] и М. М. Бахтина [Тюпа 2009: 16].

Что касается второй половины XX в., то поиски выхода из кризисов культуры, в частности, западной, тесно связаны с процессами адаптации к быстро меняющемуся общему смысловому пространству и нередко

[51] Тюпа В. И. «Проблема уединенного сознания в русской классической литературе» [Тюпа 2009: 47–64].

[52] Тюпа В. И. «Коммуникативная стратегия неклассической поэтики Чехова» [Тюпа 2009: 65–84]. См. также: [Степанов 2005].

определяются стремлением к восстановлению «нормативной ментальности» в рамках устоявшейся – *дивергентной* – культурной парадигмы. В качестве примера В. И. Тюпа приводит Юргена Хабермаса (р. 1929), стремящегося реабилитировать рациональность Нового времени (с сохранением позитивного критицизма и освобожденного субъекта) на «новых основаниях коммуникативности (т. е. преодоления картезианской модели долингвистического сознания)» [Тюпа 2009: 44]. Однако автор «теории коммуникативной деятельности» [Хабермас 2022] основывает возможность достижения «согласия внутри некоторого языкового сообщества» не на конвергенции составляющих его сознаний в духе М. М. Бахтина (1895–1975), а на их взаимной толерантности как «автономных» относительно языка, и на способности «использовать для достижения своих целей системы грамматических правил, которые только и делают возможной их практику» [Habermas 1988: 43][53].

Это, конечно, во многом противоположно «диалогизму согласия» М. М. Бахтина, для которого не может быть изолированного сознания, как «не может быть изолированного высказывания»[54], и между высказываниями, как и между людьми, «существуют отношения, которые не могу быть определены ни в механистических, ни в лингвистических категориях» [Бахтин 1979: 340], поскольку они «персоналистичны» [там же]. Говоря о «внутренней социальности» человека (то есть, о «предзаданности» ее, предсуществовании самому человеку), М. М. Бахтин называет «процесс понимания и изучения высказывания» [Бахтин 1979: 340] встречей двух сознаний. Через эту вопрошающе-отвечающую социальность[55] определяются у него и границы субъекта, участвующего в «диалоге»: «предел здесь не я, а я во взаимоотношении с другими личностями, то есть я и другой, я и ты» [Бахтин 1979: 370]. То есть, участники диалога (который в понимании

[53] Цит. по: [Тюпа 2009: 44].

[54] Бахтин М. М. «Из записей 1970–1971 годов» [Бахтин 1979: 340]

[55] «То, что ни на что не отвечает, представляется нам бессмысленным…» [Бахтин 1979: 350].

Бахтина есть все, в чем участвует человек как индивидуальность) – это разные смысловые миры, разные хронотопы, пространственно-временные координаты и смысловые меры культуры. Но различие между человеком и вещью не абсолютно: масштаб его определяется способностью к межсубъектным отношениям (которые суть диалогические отношения: [Бахтин 1979: 343]), то есть, «нельзя забывать, что вещь и личность – пределы, а не абсолютные субстанции» [Бахтин 1979: 367].

По мнению В. И. Тюпы, из западноевропейских философов конца XX в. ближе всех к «диалогизму согласия» подошел французский философ Э. Левинас (1906–1995), который, как и Бахтин, опирался «на опыт конвергентного сознания» у Достоевского и у которого границей личного существования тоже является всякий, «кто имеет значение другого» [Левинас 2006]: в «коммуникативной ответственности перед этим “другим”» [Тюпа 2009: 45], в диалоге «я» и обретает свою идентичность. Что касается окружающей действительности, то в ней Левинас также констатирует кризис культуры и коммуникации, в условиях которого каждый воспринимает остальных только как «чужих», не находя значимого «другого» и потому существуя уединенно. Однако именно в его случае В. И. Тюпа отмечает попытку «восстановления в правах (или открытия заново) тех культурообразующих возможностей конвергентного сознания» [Тюпа 2009: 45], которые были проявлены «диалогистами» первого поколения в начале нынешнего культурного кризиса.

К «первому поколению диалогистов», чьи идеи не могли не «задеть» писателей, к творчеству которых мы далее обратимся, причисляют австрийца Фердинанда Эбнера (1882–1931), австрийско-еврейского философа Мартина Бубера (1878–1965) и немецко-еврейского философа Франца Розенцвейга (1886–1929) [Махлин 2025]. Все они соотносят с Богом «предзаданность» для человека коммуникации, в «предстоянии»[56] Ему усматривают первичный

[56] Сущность этого «предстояния» сконцентрирована в библейском ответе прародителей авраамических религий на призыв Бога: «Вот я» – (Быт. 22, 1) и др.

потенциал диалога, или «диалогическую ситуацию», если привнести в этот контекст лотмановское понятие [Лотман 2024c: 222].

Как указывает В. Л. Махлин, философия диалога XX в. «занимает промежуточное место между кьеркегоровской программой “крещения” философского разума Нового времени» и «осуществленным современной герменевтикой научно-философским оправданием общественно-исторического опыта» [Махлин 2025: 8]. Мартин Бубер ведет историю диалогического принципа[57] от немецкого философа Ф. Г. Якоби (1743–1819) через Людвига Фейербаха (1804–1972) и Сёрена Кьеркегора (1813–1855) к Герману Когену (1842–1918), а от него – к своим современникам: ученику Когена Францу Розенцвейгу, Фердинанду Эбнеру и еще нескольким представителям своего поколения, среди которых выделяет Ганса Эренберга, Ойгена Розенштока, Теодора Литта, Карла Лёвита и Карла Ясперса. С последним он не соглашается, но не в том, что «бог создал людей для коммуникации», а в том, что непосредственное, личное обращение человека к Богу (предполагаемое в христианстве) «приводит к разрушению связи с Богом» и парализует «способность взаимоотношения с другими людьми» [Бубер 2025: 235]. По Буберу, концепция Ясперса дает пример того, как в пределах одной и той же идеи формируется «образ мыслей, полярно противоположный» (по отношению к его собственному) [Бубер 2025: 235].

«Мы приблизимся к ответу на вопрос “Что есть человек?” после того, как научимся видеть в нем существо, в чьей динамической природе и органической способности быть вдвоем совершается и опознается встреча Одного и Другого» [Бубер 1999d: 202] – писал в 1947 г. Мартин Бубер в работе «Проблема человека», констатируя «антропологический кризис» западной цивилизации, обусловленный «прогрессирующим распадом прежних органических форм прямой человеческой жизни» и чреватый «новым приступом мирового одиночества» [Бубер 1999a: 246]. Квинтэссенцию кризиса философ видел в затрудненности полноценного

[57] «К истории диалогического принципа» (1954) [Бубер 2025]

(приносящего удовлетворение участникам) общения между людьми как субъектами в новых условиях утраты стабильности в результате мировой войны, – то есть, в искажении изначальной связи человека с пространством смыслов после катастрофы. Поскольку для Бубера вся «человеческая проблематика» связана с возможностью и качеством смыслопорождающего диалога между непрозрачными друг для друга субъектами, в утрате западным человеком способности к нему к середине XX в. он видел главную «проблему человека». И хотя еще в 1930 г. в работе «Диалог» он писал, что «каждый из нас заключен в панцирь, который мы, привыкнув, перестаем ощущать» [Бубер 1999b: 132], ясно, что к концу 1940-х годов кризис диалогического слова в понимании Бубера обострился, а баланс между сферами «Ты» и «Оно» еще сильнее сместился в сторону последней[58].

Далее в этой работе будет показано, что динамика постепенного сужения сферы действия буберовского основного слова «Я–Ты» («человека», по Бахтину) и расширения действия сферы «Я–Оно» («вещи», по Бахтину) – в преломлении художественной литературы, – продолжалась в Германии и Австрии на протяжении всей второй половины XX века. Причем отклонение от идеалов «диалогизма», созвучных сущности христианства, шло параллельно с развитием философской «критики языка», нашедшей отражение в творчестве последующих писателей Германии и Австрии в формах обсуждаемого далее *языкового скепсиса*.

[58] «Я и Ты» [Бубер 1999: 24–121].

1.2. Кризис сознания в Европе на рубеже XIX–XX вв. Немецкая философия как *критика языка*

Быстрая секуляризация общества, которая началась в Западной Европе с конца XIX в., повлекла за собой десакрализацию отношений человека с Богом (который теперь «умер»), потребовав переосмысления и переорганизации не только человеческой субъектности, которая в предыдущих религиозных отношениях не мыслилась как индивидуальная и независимая[59], но и самого пространства коммуникации, ранее во многих аспектах организованного религиозными институтами. Возникла необходимость вывести некоторые жизненно-важные смыслы из-под надзора религиозных институтов и перенести в другие области культуры – в науку, искусство, брак, семью, социальную революцию и т.д. [60] Масштабное переустройство культуры потребовало осмысления ранее не осознававшихся вне религиозного дискурса общих смыслов и ценностей, что стимулировало попытки по-новому выражать их средствами языка [61] . Именно в этих попытках мыслители наткнулись на проблему невыразимости ценностных содержаний языковыми средствами, и, соответственно, встал совершенно новый для западной философии вопрос о границах языка.

В странах немецкого языка – вероятно, в силу особенностей философской традиции и быстрого разрушения парадигмы классической физики (Э. Мах, А. Эйнштейн, В. Гейзенберг), – общеевропейский «кризис

[59] В терминологии В. И. Тюпы, к которой мы обращались ранее и будем прибегать впредь, речь идет о сформировавшейся потребности преодоления парадигмы *нормативно-ролевого* или *авторитарного Он-сознания* и постепенном утверждении *дивергентной* культуры с преобладанием «уединенных» *Я-сознаний*, предполагающих идентификацию личности с содержанием собственного самосознания.

[60] Можно представить себе самые разные цели такого «культурного переноса» – от утопических (например, с целью «спасения» той иной области смыслов) до чисто утилитарных (воспользоваться тысячелетиями взращиваемыми возможностями и смыслами в собственных интересах той или иной группы влияния).

[61] Призыв осуществить «беспощадный анализ всего, принятого на веру, беспощадное истребление идолов мысли» озвучил, в частности, Эрнст Мах, для которого это стало программой поздних философских исследований (Цит. по: [Жеребин 2004: 21]).

рационалистического сознания» приобрел преимущественно формы «развенчания метадискурсов» [Жеребин 2004: 130]», то есть, «критики языка», которая оказала существенное влияние на образ мыслей и творчество тех писателей, чье творчество находится в фокусе настоящего исследования – И. Бахман, В. Г. Зебальда, П. Хандке, В. Генацино, Т. Бернхарда и др., и нередко рассматривается в русле *языкового скепсиса* [Göttsche 1987], предполагающего изначальное недоверие писателя к языку в его способности адекватно выражать требуемые содержания и, соответственно, его стремление к пересмотру отношений между знаками и действительностью (в собственном творчестве)[62].

У истоков этого направления мысли обычно видят Ф. Ницше, рассматривавшего проблемы познания в контексте проблем культуры. Хотя он не пошел по пути аналитической критики языка и мыслил в русле глобальной критики культуры, ему было свойственно рассматривать язык и познание «в их соотнесенности с целостностью человеческого бытия» [Соболева 2005: 74], что, как полагает М. Е. Соболева, можно считать «конститутивным признаком» критики языка.

Родоначальниками немецкой аналитической философии языка называют Готлоба Фреге и Фрица Маутнера, который успел высказаться почти по всем ее ключевым проблемам, затронув как теорию речевых актов, когнитивную семантику, так и герменевтику и логику. Рассматривая развитие спекулятивной критики языка в XX столетии, М. Е. Соболева подчеркивает, что в отличие от Австрии, в Германии развитие философии не пошло по пути аналитического исследования языка и собственно лингвистическая философия не приобрела там существенного влияния: немецкая философия противопоставила тенденции к превращению теории познания в теорию науки (характерной, например, для «Венского кружка») критику сциентизма – Э. Гуссерль, М. Хайдеггер. Последнего, впрочем, также нередко причисляют к основоположникам критики языка, а его

[62] См. об этом также: [Котелевская 2018: С. 49–87].

взгляды важны для немецких писателей второй половины XX в., в том числе, в негативном аспекте, в силу истории его взаимоотношений с нацистским режимом, отвергнутым им не сразу. [63]

Если в ранних работах М. Хайдеггер видел в языке «экзистенциал», конституирующий бытие-в-моменте (Dasein) человека как носителя вопроса о смысле бытия, то в его поздних работах язык – способ существования самого бытия во времени (отраженном пониманием человеком себя и мира). Философ различает две формы мышления – поэтическое и рационально-понятийное, внутри которых функции языка различны, поскольку первое, в его понимании, участвует в создании языка и конституировании мира, а второе, обслуживая повседневный жизненный процесс и науку, использует язык как набор готовых инструментов. В свете сказанного рискнем провести параллель между хайдеггеровским «поэтическим мышлением» и «основным словом» «Я-Ты» у М. Бубера (или «полюсом человека» по Бахтину), и между его «рационально-понятийным мышлением» и буберовским «Я-Оно» (и бахтинским «полюсом вещи»).

В поздних работах М. Хайдеггера именно язык (праязык) выступает языком бытия («бытие говорит»), и сущность языка заключается в том, что язык «учреждает бытие», а значит, оказывается местом свершения истины, которую невозможно подвергнуть эмпирическому или формально-логическому анализу. Истина языка диалектична, поскольку ее содержание исчерпывается констатацией («это есть сущее»), и такой подход впервые открывает возможность сделать само сущее объектом познания, в том числе научного. Так понятая истина оказывается условием как других возможных истин, так и «не-истин» – ошибок и заблуждений.

В человеке Хайдеггер видит «хранителя бытия», а значит, сущность человека «покоится в языке». Языковой опыт человека абсолютен, что превращает язык в трансцендентальный феномен и необходимое условие

[63] См. об этом, например: [Погорельская 2019].

любого понимания, включая понимание себя. Окончательно признав язык трансцендентальным условием возможности как Dasein, так и смысла бытия, хайдеггеровская критика языка дала импульс для последующего развития философской герменевтики языка, благодаря которой произошло размежевание универсального разума на множество изменяющихся «жизненных миров», каждый из которых воплощает собой особую форму рациональности [Соболева 2005: 164].

В философской системе Юргена Хабермаса ключевое место также занимает философия языка, открывая возможность перекинуть мост между проблемами теоретической и практической философии. Открытые универсальной прагматикой фундаментальные нормы речи предоставляют у него базис для разработки критической теории общества и этики; когнитивное использование языка связывает друг с другом теорию коммуникации и теорию познания, а анализ ценностных высказываний выводит в область эстетики. Как указывает М. Е. Соболева, архитектоника разработанного Хабермасом учения основывается на признании основополагающей связи между основными прагматическими функциями языка (выражение, представление, коммуникация) и соответствующими им сферами рациональности. С функцией представления коррелирует когнитивная форма рациональности. Функция выражения обосновывает закономерности внутреннего мира человека. Коммуникативная рациональность рассматривается, с одной стороны, как условие возникновения представлений о реальности, составными частями которой являются объективный, социальный и внутренний миры, с другой – как основа этики. Учет двунаправленной интенциональности языка (в направлении мира и адресата) дает возможность Хабермасу совместить герменевтический и аналитический подходы к анализу языка. При этом универсальную прагматику Хабермас определяет как науку «реконструкционную», нацеленную на систематическую теоретическую экспликацию имплицитного (дотеоретического) знания, которое он видит в

основе продуцирования структур взаимопонимания. Реконструкция фундамента коммуникативной компетенции и генетической логики ее развития – два стратегических направления, которые разрабатывает универсальная прагматика и «с учетом этих двух аспектов она предстает одновременно как нормативная и как критическая теория, продолжающая традиции классической теории познания» [Соболева 2005: 315].

Исследователи немецкой философии XX в., как правило, сходятся в том, что в XX в. в ней произошла смена господствующей парадигмы, которая оказала влияние на все отрасли философского знания, включая онтологию[64]. Несмотря на содержательные различия, рассмотренные выше концепции обладают существенным сходством: все они, хотя и в разной степени, онтологизируют язык и рассматривают его в качестве трансцендентального фактора, на базе которого происходит формирование представлений о реальности. Иными словами, вопрос о Боге как о Сущем, похоже, переместился из реальности (мира вещей и фактов) в сферу языка, что не могло, разумеется, не сказаться на целях и ценностях художественной литературы, превратившейся в одну из арен экзистенциальной битвы – за бытие.

[64] Помимо [Соболева 2005], см. также [Бахман-Медик 2017], [Махлин 2025].

1.3 Австрийская *критика языка*: «Венский кружок» и Людвиг Витгенштейн

Помимо взглядов Хайдеггера и Бубера, большое (если не наибольшее) значение для писателей, которым посвящены следующие главы, имела мысль Людвига Витгенштейна (1889–1951), плохо понятая современниками. Для него «вся философия – это критика языка» [Витгенштейн 1994: 19][65]. Его ранний «Логико-философский трактат» (1921), поначалу понимавшийся, скорее, неверно, стоял у истоков «логического позитивизма» так называемого «Венского кружка», а лекции и поздние заметки, составившие опубликованные посмертно «Философские исследования» (1953), вошли (наряду с «Логико-философским трактатом») в «золотой фонд» аналитической философии, превратившейся в основное направление философской мысли в Великобритании и США XX–XXI вв. (см., например, [Никоненко 2018]).

«Венский кружок», важный нам в контексте «критики языка» и как самостоятельное явление культурной жизни Вены, сформировался в 1922 г. вокруг физика Морица Шлика и просуществовал до начала Второй мировой войны. Он объединял философов, физиков и математиков, проявлявших интерес к философии науки (О. Нейрат, К Гёдель, Ф. Франк, Х. Хан, Ф. Вайсман, В Крафт, Г. Фейгель, Р. Карнап и др.) и имел немалое влияние в научных кругах всего мира [Крафт 2003]. Именно в Вене в 1920-е годы кризис культуры ощущался с особенной остротой, в основном, конечно, из-за распада Австро-Венгерской империи в результате первой мировой войны. Но действовали и другие, более универсальные, факторы. Немалый вклад в проблематизацию устойчивости реальности внесла и революция в физике: после того, как на суд науки были представлены теория

[65] «Логико-философский трактат» (4.0031)

теплового излучения М. Планка (1899) и теория фотоэффекта А. Эйнштейна (1905), модель мира, созданная классической физикой, агонизировала – со всех сторон ее атаковали квантовые представления. На фоне учащения языковых искажений, неизбежного в периоды бурных социальных потрясений, состояние немецкого языка воспринималось многими интеллектуалами как катастрофическое. В различающихся контекстах и формулировках Фритц Маутнер, Карл Краус, Георг Штайнер, Гуго фон Гофмансталь, Людвиг Витгенштейн отмечали, что «речь содержит большое количество ошибок и слишком уж часто становится не средством общения, но способом сокрытия мысли и бессмыслицы» [Людвиг Витгенштейн 1993: 174–175], отчасти поэтому особую популярность у них получают афоризм и афористическое письмо [Gray 1986]. Движению научной мысли в сторону критики языка оказывало поддержку и то обстоятельство, что кафедру философии в Венском университете долгое время возглавлял Эрнст Мах (1838–1916), который предполагал разрешить кризис в науке с помощью нового истолкования исходных понятий классической физики и «беспощадного анализа всего принятого на веру» [Жеребин 2004: 21]. Эту самую кафедру после смерти Маха возглавил Мориц Шлик.

На протяжении нескольких лет члены «Венского кружка» на своих регулярных собраниях занимались, в основном, «медленным чтением» и обсуждением «Логико-философского трактата» Витгенштейна, однако с начала 1930-х годов переключились преимущественно на «Логический анализ языка» Рудольфа Карнапа [Крафт 2003: 25], чей «догматический эмпиризм» представлялся самому Витгенштейну «обеднением и профанацией его собственных взглядов» [Жеребин 2004: 138]. В целом, для логического позитивизма «Венского кружка» характерно стремление свести философскую проблематику к формально-логической и, сосредоточившись на логическом анализе языка науки, построить непротиворечивый научный язык, способный адекватно передавать

создаваемую новой наукой картину мира.

Собственно, «Логико-философский трактат» Витгенштейна как будто и представляет собой такую попытку, хотя в действительности осуществляет противоположное: устанавливает границы языка («*границы моего языка* означают границы моего мира» [Витгенштейн 1994: 56][66], «субъект не принадлежит миру, а представляет собой некую границу» [там же][67]), и все «высшее», этическое уверенно размещает вне этих границ («Смысл мира должен находиться вне мира» [Витгенштейн 1994: 70][68]), показывая, что высказано оно быть не может («Высшее не выразить предложениями», «Понятно, что этика не поддается высказыванию. Этика трансцендентальна. (Этика и эстетика суть одно)» [Витгенштейн 1994: 70][69]).

На то, что «Логико-философский трактат» Витгенштейна имеет весьма отдаленное отношение к логическому позитивизму, указывает и единственный член «Венского кружка», вернувшийся в Венский университет после Второй мировой войны, Виктор Крафт (впоследствии ставший научным руководителем философской диссертации Ингеборг Бахман [Bachmann 1949]). Он подчеркивает усилия членов «Венского кружка» в направлении «освобождения логики из метафизического панциря “Трактата”» [Крафт 2003: 26] и понимания ее как синтаксиса языка. Таким образом, «Трактат» помог логическим позитивистам найти «аналитические утверждения, “тавтологии”, необходимые в науке для формулировки предложений о реальности», при этом «многие его тезисы не получали одобрения». И хотя сам Витгенштейн «“выбросил за борт” “предложения о предложениях”» [Крафт 2003: 26], в ходе последующего подробного их анализа членами кружка было решено включить их в язык науки, поскольку на основании их формы можно было, с их точки зрения, достичь понимания.

[66] «Логико-философский трактат» (5.6)
[67] Там же (5.632)
[68] Там же (6.41)
[69] Там же (6.42; 6.421).

Таким образом, полагает О. Нейрат, «последний элемент, которого еще недоставало логическому эмпиризму, был найден, и теперь она (концепция логического эмпиризма – *E.C.*) стала завершенной, понятной эмпиристской концепцией» [Neurath 1981: 697]. Надо отметить, что позднее В. Крафт видел смысл философии Л. Витгенштейна несколько иначе: руководя диссертационным исследованием И. Бахман, он настойчиво рекомендовал ей обратить внимание на «исключенную» позитивистами сторону витгенштейновского трактата, спрятанную за «молчанием», и использовать для критики ранних взглядов М. Хайдеггера («Бытие и время», 1927).

На наш взгляд, наиболее целостно своеобразие идей раннего Витгенштейна отражено в работах А. И. Жеребина о философской прозе Австрии на рубеже XIX–XX вв. [Жеребин 2004: 130–163; 2011: 319–346], где особое внимание уделено эстетической составляющей его прозы. «Отменяя себя», его философия «обнаруживает явное тяготение к поэзии», и «когда Витгенштейн разоблачает бессмысленность философских предложений, он защищает тем самым права поэзии, которая одна умеет передавать невыразимое словами, исходящими из глубины молчания перед непостижимой тайной жизни» [Жеребин 2004: 144]. Вероятно, в силу именно этой особенности влияние философа на последующую художественную литературу (особенно австрийскую, но также и англоязычную) так велико (См.: [Klebes 2006], [Schmidt-Dengler 2006: 83–98], [Белобратов 1998], [Котелевская 2017] и др.).

Поздние работы Витгенштейна в необычном ракурсе рассматривает отечественный философ и переводчик на русский язык работ Хайдеггера В. В. Бибихин [Бибихин 2005]. Прежде всего он акцентирует выявленную философом способность человеческого сознания «мгновенно» переключаться с одной «картины реальности» на другую (хотя и не произвольную, а как бы тоже уже «имеющуюся»). И такая «встроенная» способность для всякого «я», – которое, по Витгенштейну, «привносится в философию тем, что “мир есть мой мир”» [Витгенштейн 1994: 57], –

предполагает возможность коммуникации как обмена не только «общими», но и субъективными содержаниями (хотя бы с некоторыми субъектами), – то есть, возможность диалога, – правда, при условии овладения этим свойством сознания.

«Заяц Витгенштейна» [Витгенштейн 1994: 278] наглядно показывает, что там, где один участник коммуникации видит несомненного «зайца», его визави может с полным основанием видеть «утку». Поскольку и «утка», и «заяц» имеют совершенно одинаковое отношение к реальности, лучшее, что можно сделать в моменте для достижения взаимопонимания – суметь тоже увидеть «утку» и перевести свое сообщение с языка «реальности зайца» на «язык утки» или использовать обратный перевод для понимания сообщения собеседника. В таком ракурсе и «лестница Витгенштейна» [Витгенштейн 1994: 73], один из любимых образов философа, приоткрывает главную, может быть, функцию языка в коммуникации – уподобляя его опорной конструкции, каждая ступень которой стоит на предыдущей и по которой, постепенно карабкаясь вверх, можно добраться до цели коммуникации (смысла), и только потом уже за ненадобностью ее отбросить, когда путь к пониманию будет открыт. Но до тех пор, пока опорная конструкция ведет не туда (слишком сильно уклоняется от смысла) «говорить невозможно» и «следует молчать» [Витгенштейн 1994: 73], чтобы самому избежать тяжелых потерь в неудачной коммуникации и ненароком не нанести ущерб другим участникам. Не это ли Ф. И. Тютчев, автор знаменитой строчки «Мысль изреченная есть ложь» («Silentium», 1830), поэтически емко и точно выразил в 1869 г.: «Нам не дано предугадать, чем наше слово отзовется, и нам сочувствие дается, как нам дается благодать…»?

Такое созвучие подготавливает неожиданное сопоставление взглядов Витгенштейна и русской мысли XIX в. А.И. Жеребин убедительно проводит его, особо акцентируя влияние на философа «толстовской проповеди» [Жеребин 2004: 151], даже называя его «толстовцем» [Жеребин 2004: 154], поскольку, вернувшись с войны, Витгенштейн и в жизни следует

«толстовскому идеалу отречения и странничества» [там же]: раздает состояние, отказывается от философии, уезжает в деревню учить детей. Глубоко исследованную В. В. Бибихиным мысль о «переключении» регистров мировосприятия в корреляции с изменением самоощущения человека, которая в ранней философии Витгенштейна звучит, главным образом, в форме афоризма «мир счастливого отличен от мира несчастного» [Витгенштейн 1994: 71], А. И. Жеребин также ассоциирует с мыслью Толстого [Жеребин 2004: 133].

Названные подходы отечественных ученых к интерпретации наследия Витгенштейна несколько выбиваются из русла проблематики, акцентируемой у него западными исследователями. И хотя примерно с середины 1990-х годов в западных работах о нем наряду с транслируемыми в русле аналитической философии подходами к применению лингвистического анализа для решения «трудных» философских проблем все чаще можно встретить проблемный фокус на этике [Posnock 2010], поэтике [Perloff 1996] и проблематике памяти [Pelikan Strauss 2009], [Schalkwyk 2010], «диалогическая» составляющая мировоззрения Витгенштейна, которую перенимают и развивают большие писатели Австрии и Германии второй половины XX в. (И. Бахман, В. Г. Зебальд, П. Хандке) все еще остается вне основного русла исследований.

1.4 «В отсутствие Бога»: от недоверия к языку к *риторическому отчаянию*

Развитие мысли в русле «критики языка» в XX в. характерно не только для Австрии и Германии, но также для США и Великобритании[70], и везде оно было подхвачено и «поддержано» литераторами. «Пограничные свойства» языка и субъекта, открытые Витгенштейном, активно тестируются в новых поэтических формах, а разные варианты недоверия к языку («языкового скепсиса») проявляются в стилистических экспериментах наиболее ярких и влиятельных писателей Европы и Америки. Но философский фундамент – только одно из оснований массового недоверия к языку и порожденного им стремления к обновлению языка у писателей XX в., второе – их индивидуальный и коллективный травматический опыт, обеспеченный сначала первой, а затем и второй мировыми войнами, нацистскими концлагерями и массовыми преступлениями против человечности[71].

Историк культуры и профессор Чикагского Университета им. И. Лойолы, Джойс Векслер прослеживает оба названных основания в творчестве крупных писателей XX в. [Wexler 2017]. И хотя ее внимание сосредоточено, в основном, на британских и американских авторах (Т. С. Элиоте, Д. Г. Лоренсе, Дж. Джойсе), яркие латиноамериканские и немецкие писатели второй половины XX в. также попадают в поле ее исследования (из немецких писателей это, прежде всего, Альфред Дёблин, Гюнтер Грасс и В. Г. Зебальд), более того, именно у последних она

[70] В Великобритании с 1929 г. обосновался и Л. Витгенштейн, в 1939–1947 гг. преподававший философию в Кембриджском университете.

[71] О несомненной связи серьезного нарушения способности выражать языковыми средствами болезненные содержания с экстремально травмирующим опытом сообщают многие психологи, а вслед за ними – теоретики травмы. См., например: [Травма прошлого 2010].

констатирует достижение кульминации в развитии исследуемой ею универсальной тенденции. Уже в заглавии монографии «Насилие в отсутствие Бога: риторическое отчаяние писателей XX века» / *Violence without God. The Rhetorical Despair of Twentieth-Century Writers* Векслер вводит собственное терминологическое обозначение для соответствующего комплекса мировоззренческих особенностей (главная из которых – недоверие к языку как средству выражения внутренних содержаний субъекта) и писательских стратегий – «риторическое отчаяние» (*the rhetorical despair*).

Истоки изучаемого феномена американская исследовательница видит в кризисе католицизма в конце XIX столетия, приведшем к быстрой секуляризации европейских культур, и в своей работе фокусируется на проблеме невыразимости травматического опыта в новых условиях «отсутствия бога». Главным ее результатом следует считать констатацию существенных черт «риторического отчаяния» у подавляющего большинства западноевропейских и американских писателей XX в. первой величины. Не менее важным представляется и последовательное подтверждение ею связи между радикализацией «риторического отчаяния» у выбранных писателей и историческими катастрофами XX в.[72]

Как показал Ю. Харари, когда правда опыта сопряжена с сильным ощущением, особенно с болью, внимание претерпевающей страдания стороны не может быть сосредоточено на объективной оценке важности и/или опасности ситуации [Harari 2008: 136]. Попытки выражать в искусстве экстремальные эмоции, начавшиеся в экспрессионизме, продолжались и позднее, но постепенно меняли форму, поскольку насилие, пришедшее из внутреннего опыта, казалось теперь ничтожным по сравнению с масштабами разрушений в послевоенной реальности. Это потребовало перебалансировки соотношения между двумя полюсами – миром чувства и миром факта.

[72] В главе 3 этот фактор будет изучен нами специально в контексте современной теории травмы.

Проблема радикально обострилась после второй мировой войны и массового целенаправленного уничтожения людей – евреев и представителей других народов. «Исследования холокоста» («Holocaust Studies») конца XX в. вновь вывели нацистские лагеря смерти в центр общественных дискуссий, в том числе, о принципиальной возможности / невозможности и этической допустимости / недопустимости репрезентации насилия теми или иными языковыми и изобразительными средствами. В частности, американский историк Хейден Уайт, известный критик историографии и сторонник концепции «практического прошлого», убежден, что не поддающиеся репрезентации привычными средствами реалистического повествования катастрофы XX в. «упраздняют дистанцию между фактом и вымыслом, субъектом и объектом, намеренным действием и вынужденным страданием. Невероятная и буквально *непредставимая* реальность этих событий требует для своего сообщения таких выразительных возможностей, каких ранее не было в арсенале профессиональной историографии» [Олейников 2024: 23–24].

Свое решение этой проблемы Витгенштейн предъявил еще в «Логико-философском трактате», писавшемся им в черновом варианте в окопах Первой мировой войны. Убежденность в невыразимости этического средствами языка он вывел как итог всестороннего анализа изоморфизма человеческого языка (научного) и мира фактов, завершив его известным афоризмом «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» [Витгенштейн 1994: 73]. Этому выводу философ оставался верен до конца дней и, будучи евреем, так и не высказался о холокосте, чего некоторые последователи простить ему предположительно не могли – в частности, Н. Пеликэн-Строс считает, что этого молчания так и не смог простить Витгенштейну В. Г. Зебальд [Pelikan Strauss 2009]. Тем примечательнее особый интерес Хейдена Уайта к художественно-документальной (или, как он ее называл, «параисторической») прозе самого В. Г. Зебальда, отдельные образцы которой («Аустерлиц»), он ставил выше профессиональной

историографии именно с точки зрения потенциала адекватного «свидетельствования о прошлом» [Олейников 2024: 10].

Джойс Векслер также называет В. Г. Зебальда одним из пионеров, вступивших на «минное поле» [Wexler 2017: 25] художественной прозы о главной исторической катастрофе, и в главе «Как писать о холокосте» / *How to write about Holocaust* исследует, какими путями он подступается к этой теме в «Аустерлице» (2001), последнем своем романе. Для Дж. Векслер важно, что конкретные вещи, предметы, несут в себе у Зебальда как будто больше подлинного смысла, чем иные свидетельства людей, вовлеченных в историческую трагедию, или нарративы писателей, в каком бы отношении к этим событиям они ни находились. Как полагает исследовательница, Зебальд в своем убеждении о смысле вещей[73] не только сохраняет серьезность (что сразу же выводит его прозу из русла иронической или символической анимализации объектов в магическом реализме), но идет даже дальше, чем Гюнтер Грасс, позволяя вещам «действовать» и воздействовать на персонажей. По Векслер, Зебальд считал не удавшимся изображение Грассом «еврейского опыта» времен Второй мировой войны, и, помня о неудаче, в своих текстах решил отказаться от авторской речи и встраивать в повествование аутентичные голоса жертв, находя их, в частности, у Х. Г. Адлера, бывшего узника концлагеря «Терезиенштадт» ([Catling 2014], [Finch, Wolff 2014]). Ставший впоследствии писателем Х. Г. Адлер после войны не только дал подробные свидетельские показания об этом лагере смерти, но и написал о своем лагерном опыте романную трилогию «Невидимая стена» / *Die unsichtbare Wand,* где довел до предела логику Ю. Харари: его рассказчик «дисквалифицирует» переживших холокост в качестве возможных свидетелей, признаваясь знакомому: «Я не знаю, пережил ли я вправду все это. Я ведь не умер там, поэтому я не знаю…

[73] Далее в главе 4 настоящей работы отношение В. Г. Зебальда к выразительным возможностям «вещи» будет рассмотрено в соотнесенности с «языком обыденных вещей» Людвига Витгенштейна.

Только мертвые были там, только они там остались. Остальные просто прошли мимо» [Adler 1989: 193].

В творчестве писателей Германии и Австрии конца XX в. – Г. Грасса, В. Г. Зебальда, Х. Г. Адлера – и в их взаимосвязанности Джойс Векслер констатирует не просто схождение разных линий развития проблематики риторического отчаяния у писателей XX в., но ее наиболее интенсивное выражение, кульминацию и своеобразное разрешение. Поиски новых нематериальных смыслов, начатые символизмом в связи с кризисом веры на рубеже веков, представляются ей завершившимися: у Зебальда, по ее мнению, всякий нарратив сам по себе окончательно утрачивает доверие и переуступает идущий из прошлого кредит доверия к языку объектам материальной реальности. В результате, в его прозе «контейнерами» смыслов выступают вещи, но понятые «как они есть», как «вещественные доказательства», а не как символы[74].

[74] Логическим завершением секуляризованного XX века Джойс Векслер считает атаку террористов на башни-близнецы Нью-Йоркского Центра мировой торговли 11 сентября 2001 г. – прежде всего потому, что мгновенной (хотя и недолговечной) реакцией американского общества стало единение: ответ общества впервые за долгое время оказался согласованным, на какое-то время избавив отдельных его членов от тотального ощущения неопределенности.

1.5 Теория травмы и разрушение коммуникации

Параграфу с таким названием необходимо предпослать некоторые терминологические разъяснения. Вместо доминировавшего в предыдущих разделах терминологического обозначения *риторическое отчаяние,* не слишком естественного для русского языка, далее примерно в том же смысле мы будем использовать наименования *языковое отчаяние* (для обозначения крайней степени недоверия писателя к языку и доступным в нем выразительным возможностям) или *коммуникативное отчаяние*, акцентируя высокую степень неудовлетворенности субъекта результатами *коммуникативной деятельности* [Хабермас 2022].

В силу того, что нас интересуют прежде всего писатели и их тексты, речь далее пойдет как об *изображенной коммуникации* и *чужом слове* (понятие М. М. Бахтина) в их произведениях ([Степанов 2005], [Капустин 2003], [Павлова 2005b]), так и о *коммуникативных стратегиях художественного письма* [Тюпа 2008; 2009], их восприятии и оценке. Характеризуя особенности *коммуникативных стратегий* писателей в поле художественной литературы, а также *изображенную коммуникацию* в их текстах, мы будем говорить о *разрывах* [Мелетинский 2000] и *провалах коммуникации* ([Тюпа 2009: 67], [Степанов 2005: 42, 367], [Щеглов 2013: 397]) (гораздо реже – об *успешной коммуникации*); о *коммуникативной пустоте* [Тюпа 2009: 66–67], *искаженной* или *поврежденной коммуникации* (*verhinderte Kommunikation* [Sebald 1994a: 117]), и даже о *глухонемом слове* [Тюпа 2009: 68–69] [75] – в соответствии с теми смыслами, которые вкладывались в них в названных работах.

[75] В. И. Тюпа подчеркивает, что эта «радикальная метафора не надумана, а подсказана текстами самого Чехова» [Тюпа 2009: 68]. И действительно, незаменимость ее в качестве самостоятельного понятия совершенно очевидна при анализе изображенной коммуникации в текстах М. Байера «Летучие собаки» и К. Рансмайра «Болезнь Китахары» в третьей главе настоящей работы.

Вынесенное в заглавие данного параграфа понятие *разрушения коммуникации* естественным образом вписывается в приведенный понятийный ряд и маркирует тенденцию нарастания частотности и/или интенсивности *искажений* в *коммуникативной деятельности* человека (и писателя) в рассматриваемый исторический период. Тенденция сопряжена с *разрывами* и *провалами коммуникации* и несет в себе угрозу *коммуникативной пустоты.*

Как уже отмечалось со ссылкой на Джойс Векслер, новый виток усиления *языкового отчаяния* писателей во второй половине XX в. связан с ужасами мировой войны и холокоста. Страдания тех, кто столкнулся с целенаправленным «механическим» уничтожением родных и повседневной «будничной» угрозой собственной жизни в условиях концлагерей, оказались, очевидно, невыразимыми: с одной стороны, потому, что сила пережитого отчаяния парализовала выживших, лишив дара речи[76], с другой, – даже если с их стороны и были попытки так или иначе выразить словами пережитые страдания, своими высказываниями они лишь «отражали» другим, не имевшим подобного личного опыта, бледные тени своих экстремальных переживаний, оказавшихся непередаваемыми, неизбежно наталкиваясь на ретравмирующее их непонимание. Не случайно поэтому почти ни одно исследование преломления травмы истории в художественной литературе не обходится без упоминания известного выказывания Теодора Адорно о том, что «писать стихи после Освенцима – настоящее варварство» [Adorno 1969: 31] (не составила исключения и книга Джойс Векслер [Wexler 2017: 2]).

Как видно, здесь происходит соприкосновение литературоведения с психологически ориентированным, но давно уже междисциплинарным направлением исследований – «теорией травмы» («trauma studies»), которое получило мощный толчок к развитию именно в связи с массовыми трагедиями XX в. Современная «теория травмы» в культурологическом

[76] Об эффектах речевого торможения в результате травматического стресса хорошо известно психологам. См., например: [Решетников 2006], [Пушкарев 2000].

преломлении представлена, главным образом, американскими учеными – Кэти Карут (Caruth; Корнеллский университет Эмори), Шошаной Фелман (Felman; Йельский университет, Университет Эмори), Рут Лейс (Leys; частный Университет Джона Хопкинса, Балтимор) и др., – но имеет и европейскую традицию (до недавнего времени не выделявшуюся в отдельное направление[77]), а в своих основаниях восходит к работам Зигмунда Фрейда [78] (1856–1939).

Основы понимания природы психической травмы Фрейд изложил в работе «По ту сторону принципа удовольствия» / *Jenseits des Lustsprinzips*, (1920) [Фрейд 2009]. По его представлениям, в психической жизни человека в норме главенствует «принцип удовольствия», который по мере психического развития индивидуума дополняется или замещается «принципом реальности» (в силу необходимости приспосабливаться к внешнему миру). Если имеет место психическая травма – а под травмой Фрейд понимает любое внешнее воздействие на человека, приспособление к которому по тем или иным причинам в данный момент невозможно, непосильно для организма, – то главенство «принципа удовольствия» (и «принципа реальности» как его модификации) временно прекращается: «организм оказывается не в силах сдержать переполнение психического аппарата столь большими количествами раздражений. Возникает другая задача, состоящая в том, чтобы победить это раздражение – психически связать огромную массу ворвавшихся раздражений, чтобы затем свести их на нет» [Фрейд 2009: 56].

Исходя из гипотетической «энергетической модели» человеческого организма, З. Фрейд предлагает такое «метапсихологическое» описание действующего тут механизма: «Со всех сторон будет привлечена активная

[77] Есть основания рассматривать литературоведческие работы В. Г. Зебальда в русле именно «теории травмы». См., например: [Denham 2006: 219–229].

[78] В этом контексте стоит упомянуть, что становление З. Фрейда как ученого происходило в атмосфере кризиса сознания и зарождения критики языка в Вене начала XX в.

энергия (Besetzungsenergie), чтобы создать соответственное высокое энергетическое заполнение вокруг пострадавшего места. Создается сильнейшая компенсация (Gegenbesetzung), для осуществления которой поступаются своим запасом все другие психические системы, так что получается обширное ослабление и понижение обычной работоспособности других психических функций… Система с высоким энергетическим потенциалом (hochbesetztes System) может воспринять вновь приходящую несвязанную энергию, превращая ее в покоящуюся, то есть “связать” ее психически. Чем выше потенциал собственной покоящейся энергии, тем выше будет ее связывающая сила; и наоборот, чем ниже этот потенциал, тем меньше система будет в состоянии воспринимать, усваивать энергию, тем сокрушительнее должны быть последствия такого прорыва “защиты от раздражения”» [Фрейд 2009: 57–58]. Примечательно, что уже сам З. Фрейд говорит здесь не об индивидууме, а о «системе», как бы предвосхищая распространение своих представлений с индивидуальной человеческой психики на коллективную (социальный уровень).

Если «связывание» в момент травмы не удалось (в системе наблюдался недостаток «свободной энергии»), то происходит «нарушение, аналогичное травматическому неврозу». И только если связывание состоялось, становится возможным восстановление беспрепятственного господства принципа удовольствия и его модификации – принципа реальности. А до тех пор главенствует другая задача психического аппарата, «состоящая в овладении возбуждением или связывании его» [Фрейд 2009: 67]. Задача эта не противоречит «принципу удовольствия», но и как бы вообще от него не зависит, поскольку осуществляется в другой плоскости. К решению этой задачи З. Фрейд возводит феномен упорного возвращения травматического переживания – «навязчивого повторения», отличающегося «непреодолимым, а там, где находится в противоречии с принципом удовольствия, “демоническим” характером» [Фрейд 2009: 67].

Сходные психические феномены наблюдаются (в норме) у детей, отмечает З. Фрейд и рассказывает о наблюдениях за полуторагодовалым ребенком, который, осваивая новый малоприятный эмоциональный опыт (отлучка матери), целенаправленно повторяет в подходящей игре «замещающее переживание»: многократный повтор способствует приспособлению психики к изначально некомфортному состоянию, помогает овладеть им. «Каждое новое воспроизведение стремится как будто бы закрепить желанное овладение, и даже при приятных переживаниях ребенок не может насытиться этими повторениями и будет упрямо настаивать на повторении тех же впечатлений» [Фрейд 2009: 66]. Эта черта должна впоследствии исчезнуть, полагает Фрейд, и у взрослого пациента она указывала бы на психологическую регрессию. Пациент с травматическим неврозом, подвергающийся анализу, «ведет себя как ребенок», демонстрируя тем самым, что «вытесненные следы воспоминаний» о травматических переживаниях «находятся в нем не в связанном состоянии», чем препятствуют восстановлению господства «принципа удовольствия», являясь источником страдания.

Понимая травматический невроз как следствие обширного прорыва «защиты от раздражений», Фрейд подчеркивает прямую аналогию со «старым наивным учением о шоке» [Фрейд 2009: 66], приписывающим разрушительное воздействие не действующей силе как таковой, а сопутствующему страху (за собственную жизнь), коррелированному с неподготовленностью к воздействию: даже если действующая сила объективно невелика, психологические последствия могут быть серьезны.

В рамках современного медицинского и психоаналитического дискурсов выделяют, как правило, три группы симптомов травматического невроза, квалифицируемого как *посттравматическое стрессовое расстройство* (ПТСР). Это 1) симптомы повторного переживания; 2) симптомы избегания; 3) симптомы повышенной возбудимости [Решетников 2006].

«Симптомы повторного переживания» включают повторяющиеся воспоминания, образы, мысли о травматическом событии, вызывающие страдание; повторяющиеся мучительные сновидения, воспроизводящие образы травмы; чувства или действия, испытываемые или совершаемые, как если бы травматическое событие повторялось прямо сейчас (включая постоянное возвращение к этой «тематике» под воздействием алкоголя); интенсивную эмоциональную реакцию (с повышением физиологической реактивности организма) на внешние или внутренние стимулы, символизирующие травматическое событие или ассоциирующиеся с ним.

«Симптомы избегания» проявляются в отношении стимулов, ассоциирующихся с травмой, как стремление избегать мыслей, чувств, разговоров, фильмов, литературных произведений, связанных с травмой, а также видов деятельности, мест или людей, которые могут вызывать травматические воспоминания. (Причем сила реакции может быть очень велика – вплоть до замирания или оцепенения в ответ на стимулы, безобидные вне контекста личной травмы). К этой группе симптомов относится неспособность ясно вспомнить ситуацию острой психической травмы, условия и время ее возникновения и развития – и, следовательно, невозможность говорить об этом (отсюда представление о «сфере молчания», окружающей травматическое событие).

Психологи наблюдают существенное снижение интереса к тем видам деятельности, которые ранее были значимы; утрату мотивации; специфические реакции «ухода» в виртуальные миры. Отмечается чувство отстраненности или отчужденности от других людей и соответствующие искажения сферы межличностной коммуникации; истощение эмоциональной сферы, ощущаемое как «неспособность любить» и выражать эмоции – преобладающим (само)ощущением остается «отсутствие всех чувств».

В эту группу включают также «крах жизненной перспективы», когда категорически отвергаются все предыдущие планы на будущее

(карьера, брак, дети, просто долгая жизнь). Со временем этот комплекс легко трансформируется в ярко выраженное влечение к смерти – в форме алкоголизма и других зависимостей, стремления заниматься экстремальными видами спорта. М. М. Решетников подчеркивает, что описанные личностные изменения, как и само влечение к смерти, без соответствующей терапии обычно остаются неосознаваемыми и продолжают оказывать разрушающее воздействие на социальные взаимодействия и, соответственно, жизненные перспективы человека, и только в процессе аналитической работы природа влечения и его истинное содержание могут быть осознаны и перенаправлены.

Симптомы третьей группы (гипервозбудимость) носят, в основном, физиологический характер (нарушения сна, раздражительность, трудности концентрации внимания) и потому едва ли могут прямо экстраполироваться на явления социальной психологии. Хотя иногда они проявляются также и явлениями, метафорически универсальными, такими как частичная «глухота» и «слепота»; недостаточное внимание к бытовым опасностям или, напротив, сверхбдительность, выражающаяся в вечном страхе повторения травматической ситуации; чрезмерные реакции на относительно слабые угрозы, даже не связанные с травмой; повышенное беспокойство, как бы не причинить вред другим людям – до такой степени, что «лучше вообще ни с кем не общаться», и, как следствие, опять-таки избегание коммуникации и выбор одиночества (социальная изоляция).

В начале XXI в. вокруг психоаналитического учения о травме и возможностей его распространения на разные сферы социальной жизни и культуры сложилась междисциплинарная область знания – на стыке философии, психологии, культурологии, социологии и истории, – которая и получила название «trauma studies». Актуальное состояние исследований описано, например, в обзоре «Trauma studies: История, репрезентация, свидетель» [Мороз, Суверина 2014], авторы которого, О. Мороз и

Е. Суверина, избегают не очень точного русского обозначения – «теория травмы», а само научное направление вписывают в традицию изучения культуры XX в. в категориях «философии безумия» [Руднев 2010]: когда жизнь в любом закрытом сообществе понимается как источник постоянного травматического воздействия. Составляющие такое сообщество субъекты, как утверждается, переживают непрекращающийся посттравматический невроз. Поэтому закономерным кажется распространение понятия травмы на коллективный субъект и рассмотрение социума как «больного».

Потребность в осмыслении гуманитарных катастроф XX в. подтолкнула к экстраполяции наблюдений З. Фрейда и его выводов об индивидуальной психической деятельности по компенсации травмы на феномены социокультурного порядка. Как вслед за ним формулирует К. Карут, «травмой может оказаться любое событие, произошедшее на мгновение раньше, чем это необходимо для того, чтобы стать частью нашего полноценного опыта» [Карут 2009]. Прямым следствием этого свойства человеческой психики становится общая для всех подобных феноменов «символическая недостаточность»: «невозможность изложения истории того, что произошло, разрыв пережитого и его понимания, непроговаривание / молчание свидетеля, которое до сих пор ставит trauma studies под угрозу делегитимации» [Мороз, Суверина 2014].

Жак Лакан и ранее говорил об изначально «травмогенном» характере культуры [Лакан 2006: 12]: угроза заключается уже в том, что культура включает в себя не только познаваемую человеком повседневную реальность, но и никогда не осознаваемые до конца экстремальные импульсы и стремления, которые и «ограничивают от противного» нормальное состояние культуры, оставаясь непостижимыми в рамках действующей парадигмы. Эти элементы сопротивляются символизации, но поскольку они все же пребывают внутри культуры, за счет этого в ней всегда содержатся возможности потрясений и катастроф, к которым человек не готов ни

социально, ни психологически, ни цивилизационно, и столкновение с таким “экстремальным” полюсом культуры порождает травматический невроз.

О. Мороз и Е. Суверина подчеркивают, что результативные исследования травмы и ее влияния на социально-исторические и ценностные конструкции социума опирались на анализ событий и реалий Второй мировой войны, изучение последствий холокоста. Четкое представление о посттравматическом стрессовом расстройстве (ПТСР) и его симптомах сложилось как итог клинических наблюдений за солдатами, участвовавшими в боевых действиях, и выжившими узниками концлагерей; сопоставлений клинической картины у пациентов с «вьетнамским» синдромом; анализа накопившихся к тому времени устных и письменных рассказов (в том числе литературных) жертв концлагерей ([Kardiner 1941], [Kardiner, Spiegel 1947]). Как результат, было выявлено 27 общих симптомов «травматического невроза», которые легли в основу классификации ПТСР как психического расстройства.

С тех пор термин ПТСР часто используется исследователями как метафора «для демонстрации неспособности того или иного социума к выработке способа рационализации и артикуляции произошедших трагедий» [Мороз, Суверина 2014]. Подобно тому как ПТСР в психиатрии свидетельствует о расстройстве индивидуальной психики (и, соответственно, личности), полученном в результате сильного потрясения, которое невозможно осмыслить и принять, коллективная травма оказывает аналогичное «повреждающее» воздействие на общество, которое на этом уровне выступает в качестве «больного», демонстрируя «клиническую картину» (симптомы ПТСР, о которых речь шла выше), и нуждается в исцелении, невозможном, по убеждению специалистов, без аналитической терапии [Решетников 2006].

В начале 1990-х годов возник термин «историческая травма» ([Felman 1991], [Caruth 1996]); внутри *trauma studies* был разработан ряд определений и характеристик, позволяющий говорить о травме как о событии культурной

и исторической реальности. Новый импульс к разработке социокультурного понимания травмы дали события 9/11 [Caruth 1996]. Во многих сферах гуманитарного знания вернулись к идее, которую ранее озвучила Ш. Фелман, – о необходимости пересмотреть сформировавшиеся критические подходы к анализу медиа и вообще социума [Felman 1995]: чтобы иметь возможность преодолеть историческую травму, нужно заново взглянуть на особенности национальной истории и способы самоидентификации [Мороз, Суверина 2014].

Общим для работ, составивших том «Травма: пункты» [Травма… 2009] – изданный на русском языке свод актуальных исследований по «теории травмы», – является понимание травмы не просто как единовременного события, но и как процесса, продолжающего влиять на отношение людей к их прошлому, настоящему и будущему. По мнению составителей, травмирующее последействие оказывает и сама по себе невозможность внятно сформулировать причины неожиданного разрыва ткани социальной жизни, описать пережитый трагический, непереносимый опыт, то есть, *разрыв коммуникации*. На конкретных примерах из истории и современности авторы демонстрируют стратегии, позволяющие «научиться жить с травмой» – не подавляя и не вытесняя ее, но находя для нее место в собственной жизни и общей картине истории, например, «посредством конструирования ее более выносимого образа» [Травма…2009: 432].

Иными словами, современные исследователи определяют травму как особое событие, которое не осознается, и поэтому не может быть осмыслено (К. Карут). А поскольку сама жертва не в состоянии воскресить в памяти травматический опыт, для его реконструкции ей необходим «другой», и, по мнению Дори Лауб, психоаналитика, работавшего с пережившими холокост евреями, эту роль и берут на себя историки, терапевты, писатели [Травма 2009: 14] – в конструктивном варианте. В неконструктивном варианте роль «зеркала» – то есть, переживающего или причиняющего страдания, аналогичные травматическому переживанию субъекта, – все равно

делегируется его психикой «подходящему другому» из окружения, который теперь в коммуникации с ним вынужден занимать соответствующую позицию, в то время как его собственная субъективность неуклонно подвергается редукции, в ходе которой происходит смещение от «полюса человека» в направлении «полюса вещи».

Уходящая корнями в психоанализ, современная «теория травмы» ставит целью поиски путей исцеления для жертв насилия – в тех случаях, когда неспособность описать причиненные им страдания порождает болезненные симптомы. Но если К. Карут и ее последователи делают акцент на невозможности ясного осознания жертвой травматического опыта и предлагают стремиться, в первую очередь, именно к нему, то, например, израильский историк Юваль Харари выражает по этому поводу определенный скепсис: несмотря на то, что многие страдающие ПТСР солдаты испытывали яркие, расширяющие сознание, откровения, это им совершенно не помогало справиться с травмой и восстановить целостность психики [Harari 2008]. Иными словами, если психологи и теоретики травмы связывают «невыразимость насилия» с неким *повреждением коммуникации* у жертвы, то, по Харари, насилие невозможно выразить еще и потому, что понять его как опыт в полной мере могут лишь те, кто его пережил. Впрочем, недостижимость такого понимания в социуме также можно расценивать как *повреждение коммуникации*, только уже не на индивидуальном, а на коллективном уровне.

Понятно, что, по Витгенштейну, такое *повреждение коммуникации* заложено в самой природе человеческого языка: «о чем невозможно говорить, о том следует молчать». Но этим своим – сильнейшим – утверждением философ и бросил вызов наследующим ему писателям, в первую очередь, своей культуры (вернее, своих двух культур – Австрии и Великобритании). Как мы увидим далее, вызов был принят: писатели погрузились в поиски новых выразительных средств и коммуникативных стратегий, позволяющих говорить о страдании.

1.6 Особенности *языкового отчаяния* Франца Кафки: прерванная связь

Оба фундаментальных для формирования *языкового отчаяния* фактора – утрата непосредственной связи с божественным (мистическим) и острые травматические переживания личного характера – с раннего детства действовали в жизни Франца Кафки (1883–1924). Ничего удивительного, что высокая степень недоверия к языку и коммуникации – одна из главных особенностей и движущих пружин его прозы и жизни.

Франц Кафка, почти ровесник Людвига Витгенштейна, родился в Праге в большой семье (у него были три сестры). Родители его были евреи, но к моменту его рождения отец, коммерсант Герман Кафка, уже основательно продвинулся по пути ассимиляции и практически утратил связь с религиозной традицией иудаизма. Из биографий писателя и «Письма отцу» (1919) [Кафка 2004c: 415–459] известно, что в детстве Франц пережил несколько травмирующих эпизодов в силу наложения воспитательной манеры его отца на его собственную острую эмоциональную чувствительность, и потом всю жизнь страдал от чувства беспомощности перед лицом этого грубоватого неуравновешенного человека, к которому на самом деле всегда продолжал тянуться [Alt 2005], [Жук 2025: 81–97][79]. К косвенным свидетельствам того, что взросление Кафки было сопряжено для него с тяжелым опытом, можно отнести и приметы усиленного «влечения к смерти» в его психике, такие как крайняя нерешительность в практических вопросах, вплоть до полной невозможности совершить необходимое действие; прогрессирующая болезнь легких (в современной медицинской парадигме психосоматическая природа легочных болезней стала уже общим местом); ранняя смерть (в возрасте 41 года), да и приверженность «спасающей профессии», вынуждающей иметь дело с «маленьким

[79] Некоторые исследователи не без оснований полагают даже, что вообще все творчество Кафки «строится на оппозиции “Я - Отец”, которая мыслится как аналогия оппозиции “человек – Бог”» [Лобков 2007: 191].

человеком» в столкновении с изнанкой жизни[80]. Известно, что писатель испытывал к своей работе своеобразную любовь-ненависть: с одной стороны, видел в ней смысл и слыл виртуозом своего дела, с другой – проклинал за то, что работа мешает ему заниматься литературой.

На рубеже тридцатилетия для Кафки, как и для многих других в этом возрасте, остро встал вопрос о психологической сепарации от доминирующего родителя, без которой немыслимы были женитьба и собственное отцовство. Отголоски гнетущих отношений Франца с отцом, Германом Кафкой, в большом количестве содержатся в «Дневниках» [Кафка 1998] и письмах, включая некоторые из «Писем Фелиции» [Кафка 2004b]; на них основаны новеллы «Приговор», «Превращение» (1912), а глубокую их рефлексию содержит «Письмо отцу» (1919).

Как психологический документ «Письмо отцу» (1919) представляет собой монолог «жертвы», которая осознала себя в этой роли и заявляет о намерении из нее выйти, однако раз за разом уклоняется от решительного шага, отвлекаясь на бесконечные «рационализации» (во многом формирующие характерный стиль прозы Кафки). О повествовании из роли «жертвы» свидетельствуют и страх перед отцом, и порождаемая им невозможность коммуникации, из которой, в свою очередь, вырастает ощущение собственной никчемности и беспомощности, парализующие всякое действие. Пишущий, с одной стороны, проявляется как борец с «тираном» (этим словом в «Письме…» не раз назван отец), с другой, – остается «парализованным»: «решительное действие» ни в какой момент невозможно и сводится к многочисленным разъяснениям (рационализациям).

Корреляцию между необходимостью сепарации от отца и возможностью создания собственной семьи писатель чувствовал очень остро[81] , и главное душевное усилие его в начале 1910-х годов направлено на

[80] Кафка служил в страховой компании юристом и отвечал за страхование рабочих от несчастных случаев на производстве.

[81] «Я совсем не предвидел, возможен ли и что будет означать для меня брак; этот самый большой кошмар моей жизни обрушился на меня почти совсем неожиданно.

освобождение не столько из-под реального отцовского гнета (который, скорее всего, почти уже сошел на нет к тому времени), сколько от давления личности отца, его паттернов мировосприятия, – иными словами, от отца как символической фигуры, затуманивавшей самосознание и мешавшей формированию собственного социального окружения. Поэтому и в значительной части художественной прозы Кафки особую важность приобретает тема взаимоотношений отца и сына (их противостояния), тесно связанная для Кафки с противостоянием человека и Бога [Bermejo-Rubio, 2012].

Главные в этом ряду художественные тексты – новеллы «Приговор» и «Превращение». Написанный на одном дыхании в ночь с 22 на 23 сентября 1912 г. «Приговор», по собственному признанию Кафки, впервые дал ему ощущение могущества, основанного на владении языком, и чувство, что с опорой на некий «великий огонь» «все можно сказать»[82]. . Эта небольшая новелла выводит из тьмы бессознательного психический механизм (надличностного уровня), через который Отец как символическая фигура имеет полную власть над сыном и пространствами его смыслов: до такой степени, что способен «отменить» саму его жизнь, просто перечеркнув эти смыслы. В финале отцовский приговор «к казни водой» [Кафка 1991: 291] приводится в исполнение сыном автоматически – без малейшего промедления, без размышлений, как что-то само собой разумеющееся, не подлежащее не то что обжалованию, но даже обдумыванию. Будто влекомый неведомой силой Георг Бендеман сам бежит к реке, перелезает через перила

Ребенок развивался так медленно, казалось, подобные вещи никак его не касались; порой он ощущал потребность подумать о них, но то, что тут ему предстоит долгое решающее и даже жесточайшее испытание, он не предполагал. На самом же деле попытки жениться превратились в грандиознейшую и самую обнадеживающую попытку спастись, соответственно грандиозными были и неудачи» («Письмо отцу»: [Кафка 1991: 448]).

[82] О создании «Приговора»: «Страшное напряжение и радость от того, как разворачивался мой рассказ, как меня, словно водным потоком, несло вперед <…> Все можно сказать, для всех, для самых странных фантазий существует великий огонь, в котором они сгорают и воскресают». («Дневники», 1912, 23 сентября: [Кафка 1998: 166]).

моста, сам разжимает ухватившиеся было за перила руки и проваливается в водный поток, бесповоротно покидая подвластную отцу реальность.

Той же осенью Кафка берется за «свою маленькую историю», которая «начинает сама разрастаться в историю довольно-таки большую» (так он называет «Превращение» в письме к Фелиции Бауэр [83]) и которая перекликается с «Приговором», сохраняя фокус на внутрисемейных отношениях.

Вообще, переписка Франца с Фелицией Бауэр[84], длившаяся более 5 лет (с 20 сентября 1912 по 16 октября 1917 г.), представляет собой документ титанической битвы писателя с ощущением невозможности выразить словами свою внутреннюю суть (и вычитать суть «другого» из его слов) при стремлении во что бы то ни стало это сделать: ибо что же еще может быть фундаментом для брака, если не полная прозрачность супругов друг для друга? (По Витгенштейну, невозможная в принципе). Свидетельства непрекращающихся сражений и огромных потерь, которые несут оба участника этого запутанного коммуникативного процесса, встречаются в получившемся толстом томе на каждом шагу, вопреки тому, что в намерения Кафки, по его собственным словам, входило лишь прийти «к полному взаимному согласию» [Кафка 2004b: 17] (хотя бы по некоторым вопросам), избегать лжи[85] и по возможности точно выражать нюансы своего восприятия посредством языка. Однако несмотря на адекватные цели общения и

[83] «Es ist sehr spät in der Nacht, ich habe meine kleine Geschichte weggelegt, an der ich allerdings schon zwei Abende gar nichts gearbeitet habe und die sich in der Stille zu einer <u>größern Geschichte</u> auszuwachsen beginnt» [Kafka 2015: 34]. «Уже совсем поздняя ночь, я отложил свою маленькую историю, над которой, кстати, уже два вечера совсем не работал и которая в ночной тиши начинает сама разрастаться уже в историю довольно-таки большую» [Кафка 2004b: 83].

[84] Девушка, встреченная Кафкой в августе 1912 г. в доме отца Макса Брода и в процессе последовавшей переписки превратившаяся в невесту, с которой были пережиты две помолвки, закончившиеся разрывом.

[85] «Если ты спросишь, <…> я смогу лишь сказать, что ни перед одним человеком на свете не сдерживал ложь столь же истово, или, чтобы быть еще точнее, не сдерживал ложь истовей, чем перед Тобой» [Кафка 2004a: 658] По оценке самого Кафки, в их переписке «туманные околичности были, но лжи – очень мало, если, конечно, допустить, что вообще бывает “очень мало лжи”». [Кафка 2004a: 658].

несомненную заинтересованность в нем с обеих сторон, вокруг участников этой переписки создавалось и ширилось пространство недоразумений, непонимания, тотальной неуверенности, а значит, и неустойчивости, в котором обоим было не на что опереться и из которого временами оставалось только спасаться бегством, уничтожая следы (известно, что после повторного разрыва помолвки Кафка сжег все ответные письма Фелиции). Почему?

К данной «трудной проблеме коммуникации» хорошо подходит «ключ», подобранный к casus Kafka французским писателем и мыслителем Морисом Бланшо (1907–2003), внимательнейшим читателем Кафки, предположившим, что тот и вообще «хотел уничтожить все написанное им потому, что оно казалось ему обреченным приумножать вселенское непонимание» [Бланшо 1998: 57] – в попытке удержать одновременно «и загадку, и ее разрешение; непонимание и выражение этого непонимания, возможность чтения при невозможности интерпретации прочитанного» [Бланшо 1998: 62].

Разрушение диалога на фоне разрыва с Богом у Кафки отмечал В.Г. Зусман [Зусман 1996; 2001], выделявший в его прозе словесные «кластеры», передающие утрату членораздельного слова. Еще радикальнее формулировал эту мысль Е.М. Мелетинский, писавший о *разрыве коммуникации* в основании его прозы. В «Поэтике мифа» на примере незаконченного романа «Замок» (1922) он показал, что мир «высших внеличностных сил, господствующих над человеком» [Мелетинский 2000: 346] и противопоставленный ему событийный мир отражают у Кафки антагонизм «личности и общества, индивида и метафизического целого, мира “земного” и “небесного”» [Мелетинский 2000: 351]. К тому же «небесный» мир, по Кафке, непознаваем, что и составляет фундамент его личной версии *языкового отчаяния*, порожденного утратой веры в возможность достичь удовлетворяющего его уровня взаимопонимания в коммуникации с Другим.

«В кафкианской модели мира связь между обоими мирами (“земным” и “небесным” – *Е.С.*) почти сведена на нет “помехами” и грандиозными

потерями информации» [Мелетинский 2000: 351]. Так, полную искажений связь в «Замке» отображает, например, телефон, функционирующий как “испорченный”, даже вовсе отсутствующий (позднее оказывается, что между гостиницей и замком вообще не проложен телефонный кабель). Письма там тоже лишь умножают неуверенность и непонимание: принимая письмо от Кламма, замковый вестник Барнаба даже «не уверен, что перед ним действительно Кламм» [Мелетинский 2000: 351]. И не под давлением ли масштабных информационных искажений – в попытке защититься от них, – замковые служители «слишком много спят» (как сообщает Фрида)? Включая того же Кламма, который за столом всегда дремлет, оставаясь наглухо закрыт для какого бы то ни было обращения извне. Не удивительно, что землемер К. ощущает себя «гостем в мире мертвых»: как сообщает В. Г. Зебальд в эссе о структуре мотивов в «Замке» Кафки, один из забракованных автором вариантов этой сцены начинается со слов К.: «Ich war bei den Toten zu Gast» («Я оказался в гостях у мертвецов») [Sebald 1995c: 87–88].

П. Шпренгель показывает, что молчание у Кафки в значительной степени представляет собой молчание «посланника» (в религиозном смысле) и теснейшим образом переплетается с одиночеством творца. Оно выступает как одна из разновидностей разговора, представляя собой «значимое молчание» в витгенштейновском смысле: «И молчание можно услышать, его действие порой даже сильнее действия речи» [Eggert, Golec 1999: 59].

Е. М. Мелетинский выводит всю «кафкианскую мифологию социального отчуждения» из противостояния индивидуума «надличностным силам» при убежденности в непознаваемости последних [Мелетинский 2000: 352]. Такое положение дел свидетельствует о *разрыве коммуникации* между соответствующими двумя мирами. (Джойс Векслер, как мы помним, связывала этот феномен прежде всего с «отсутствием Бога» [Wexler 2017]). Но ведь и у Кафки в центре мира – лишь «мертвый Бог»: так, по крайней

мере, считает Морис Бланшо[86]. Хотя он и не говорит прямо о «языковом скепсисе» Кафки – его разочаровании в способности речи служить истине, – однако делает важное заключение о природе двойственности в его тексте (трансцендентной ее составляющей): «Двойственность негативного связана с двойственностью смерти. Бог мертв – этот факт может означать еще более суровую истину: смерть невозможна» [Бланшо 1998: 64]. Проявленный же аспект двойственности – форму ее перманентного присутствия в тексте писателя на уровне языка, –выявляет Н.С. Павлова, показавшая на примере романа «Процесс» сосуществование в его прозе «двух разнонаправленных голосов» [Павлова 2005b: 150], один из которых зовет к жизни, а второй – к смерти.

И «процесс», и «замок» как центральные образы в одноименных произведениях Кафки (1914, 1922) символизируют такие «отношения индивида со сверхличными силами», в которых коммуникация фактически нереализуема – настолько масштабны информационные искажения на всех ее этапах [Мелетинский 2000: 353]. Ощущением недостижимости взаимопонимания между индивидуальным и сверхиндивидуальными силами центрируются и упомянутые выше «Приговор» и «Превращение», в которых гиперболизируется граница, разделяющая коммуницирующие стороны. В «Приговоре» граница обретает характер непреодолимого межпоколенческого барьера (отец и сын) и непроницаемого занавеса между мирами (далекий полуреальный корреспондент, который, если и существует, то где-то в далекой России); в «Превращении» она метафоризируется межвидовым барьером («нечеловек» в окружении человеческой семьи). Иерархическая природа чаемого протагонистом понимания в обоих текстах подчеркивается (как и в «Процессе», и в «Замке»): герои не в состоянии наладить коммуникацию с теми инстанциями или силами, которые в рамках

[86] «Умерший Бог получил в этих творениях довольно впечатляющий реванш, ибо со смертью он не лишился ни мощи, ни бесконечной власти, ни непогрешимости; мертвый он еще более ужасен, еще более неуязвим в битве, в которой уже нет надежды победить» [Бланшо 1998: 64].

социальной (или иной) иерархии стоят выше них, то есть, в определенном смысле относятся к «верхнему» миру.

В обеих новеллах эти силы олицетворяются фигурой отца, через естественный символизм которой вводится также религиозное измерение. И если на уровне семейных взаимоотношений в «Превращении» акцентируется, в первую очередь, повседневная коммуникативная проблематика (недостижимость взаимопонимания с близкими, предъявляемая и исследуемая через метафору межвидового барьера, переход которого оказывается смертельным для протагониста), то параллельно и на «верхнем» уровне – во взаимодействии с высшими силами, которое также нуждается в «исправлении», – разворачивается аналогичная драма, и ее итог может быть осмыслен как религиозное искупление, которое одни исследователи этого текста интерпретируют как состоявшееся ([Жук 2019], [Лобков, 2007]), другие – как несостоявшееся [Турышева 2020].

Логика при этом примерно следующая. Хотя Грегор привык приносить себя в жертву семье (растрачивая силы на раздражающую работу, чтобы выплачивать отцовские долги или оплачивать обучение сестры), применяя к нему обозначение «Ungeziefer» («насекомое-паразит»), Кафка маркирует его жертву как «нечистую»: жертвуя собой в повседневной жизни, Грегор подтверждал и свое право чувствовать «великую гордость от сознания, что сумел добиться для своих родителей и сестры такой жизни в такой прекрасной квартире» [Кафка 1991: 308]. Превратившись в «страшное насекомое», он это право утратил, и теперь вместе с речью и чуткостью постепенно утрачивает также и гордость[87]. При этом его прежняя внутренняя «нечистота» также претерпевает «превращение», становясь очевидной для окружающих[88]; его голод меняет направленность: пища больше не насыщает,

[87] «Он почти не удивлялся тому, что в последнее время стал относиться к другим не очень-то чутко; прежде эта чуткость была его гордостью» [Кафка 1991: 329].

[88] «…из-за пыли, лежавшей повсюду в его комнате и при малейшем движении поднимавшейся, он и сам тоже был весь покрыт пылью; на спине и боках он таскал с собой нитки, волосы, остатки еды; слишком велико было его равнодушие ко всему, чтобы

зато рождается новый, духовный голод, впервые осознанный им, когда сестра заиграла на скрипке[89]. В этот момент превратившийся в насекомое Грегор переживает вторую, внутреннюю, трансформацию, в отличие от первой не заметную для окружающих: под воздействием музыки[90] его гордость и порожденные ею обиды исчезают, растворяются во всепрощающей любви к близким, и смерть застает его уже в облагороженном состоянии, маркируемом словами совсем другого регистра – «нежность», «любовь», «чистота», «спокойствие», «примиренность» [Кафка 1991: 334]. Таким образом, завершается параллельный «внутренний сюжет», обратный «внешнему»: видимое всем превращение Грегора в «страшное насекомое» дало старт его внутренней метаморфозе[91], которая теперь завершилась. «Благополучно» – спасением через уподобление Христу, как полагает М. И. Жук [Жук 2019], или же «неблагополучно» – спасения не произошло, возможность была упущена, как считает О. Н. Турышева [Турышева 2020]. Почти равная убедительность противоположных по смыслу интерпретаций финала новеллы показывает, как далеко проза Кафки уводит нас от линейности «рационально-понятийного мышления» (которому мы ранее поставили в соответствие буберовскую сферу «Я-Оно» и бахтинский «полюс вещи»), и подводит, по тому же М. Хайдеггеру, к мышлению «поэтическому», также соответствующему буберовскому и бахтинскому диалогизму.

ложиться, как прежде, по нескольку раз в день на спину и чиститься о ковер» [Кафка 1991: 329].

[89] «А сестра играла так хорошо! … Был ли он животным, если музыка так волновала его? Ему казалось, что перед ним открывается путь к желанной, неведомой пище» [Кафка 1991: 330].

[90] Причем явно несовершенной: игра сестры, очевидно, не устраивает трех жильцов, в которых прочитывают божественное начало – см.: [Турышева 2020].

[91] Необходимость ее как стадии индивидуального развития подчеркивается выделенным А.Е. Лобковым значением «Verwandlung» как процесса превращения личинки во взрослое насекомое, в первую очередь, способное летать. Хотя вообще-то метаморфоза может здесь пониматься гораздо шире и прозаичнее – подобно всякой смерти, она отделяет в итоге легкую летучую субстанцию (душу?) от страшного «совсем-совсем дохлого» тела, оставшегося без движения лежать на полу. [Кафка 1991: 334].

Как отмечает А.Е. Лобков, интерпретация последних дней жизни Грегора как череды испытаний, посланных для того, чтобы он мог осознать и преодолеть свою гордыню, рождает аналогию с ветхозаветным Иовом [Лобков, 2007: 193]. В свете такой аналогии последняя жертва Грегора – просветленная смерть ради того, чтобы не усложнять жизнь родным, – представляет собой действие любви и прочитывается как поэтический парафраз жертвы Христа. Но действительно ли Кафка видел путь «разрешения своего личного конфликта с семьей» [Лобков, 2007: 195], и шире – путь к диалогу в христианстве?

Дневниковая запись от 22 января 1922 г., где он сопоставляет себя самого с дядей по материнской линии Рудольфом Лёви (1861–1921), евреем, принявшим католичество, свидетельствует, скорее, об обратном. Ощущая с этим дядей определенное внутреннее сродство, подчеркивая, в частности, сходные у обоих конфликтные отношения с авторитарными отцами, Кафка констатирует, что «близкий к безумию» дядя, отвергнув иудаизм, стал «далек от евреев», и сделал нелегкий выбор, когда «с неслыханным мужеством и с неслыханной отчаянностью (по которой можно судить, насколько велика угроза безумия) спасся в церкви» [Кафка 1998: 324]. Но это решение, как считает Кафка, ничего ему не дало: «До конца, насколько можно судить, его будут держать на длинной привязи, сам же он, кажется, уже многие годы ни на чем не держится…» [Кафка 1998: 325]. Такое суждение мало похоже на признание «спасительности» выбранного дядей христианства. И для себя Кафка не видел смысла в смене вероисповедания, хотя и вырос в семье, от иудейской религиозности уже заметно отдалившейся.

Известно, однако, что с начала 1910-х годов Кафка всерьез изучал еврейскую культуру и иудаизм – сначала увлекся еврейским народным театром (на идише) [Beck 1971], общался с актерами, потом изучал иврит, Тору, Талмуд [Кафка 1998: 93, 94, 97], обращался к раввинам, в сентябре 1913 г. даже принял участие в сионистском конгрессе в Вене [Кафка 1998: 402]. Так что, если говорить о поисках религиозного пути решения им

проблемы взаимоотношений, включая внутрисемейные, как и вообще о религиозной метафоре в его творчестве, то следует, скорее, обратиться не к христианству, а к европейскому иудаизму, который в начале XX в. тоже переживал серьезный внутренний конфликт, по духу напоминавший столкновение «отца» и «сына».

Традиционный раввинистический иудаизм, жертвенный и самоуглубленный, веками существовавший в иудейских общинах Европы, столкнулся тогда с набиравшим силу стремлением вернуть европейских евреев в Землю обетованную (сионизмом). Стремление исходило как от европейских антисемитов, стремившихся избавиться от евреев, так и от значительной части выходцев из иудейских общин – «сыновей» раввинистического иудаизма, болезненно переживавших частые погромы и стремившихся взять в собственные руки управление божественным замыслом и судьбой своего народа[92]. Эти обстоятельства способствовали актуализации фундаментального конфликта «отца» и «сына», обнаруживаемого в истоках иудаизма, в частности, З. Фрейдом [Фрейд 1993]. При этом в патриархальной иудейской среде конфликт не мог проявиться в виде противоборства двух условно равных «соперников» – представляющего традицию «отца» и требующего ее адаптации к новым условиям «сына» (который когда-нибудь тоже станет «отцом»), поскольку на этот межпоколенческий конфликт наложился и общеевропейский конфликт человека с Богом: незадолго до этого в «западном» мире Бог как раз «умер», а теперь и иудейского бога сионисты поколения «сыновей» намеревались лишить права определять, в какой момент им следует массово возвратиться в Землю обетованную.

На фоне непростых отношений с отцом все это, конечно, способствовало обостренному восприятию и травматической ретрансляции Кафкой «разлитого в атмосфере» межпоколенческого конфликта. Ни в «Приговоре», ни в «Превращении» конфликт отца с сыном не является

[92] См. об этом, например: [Рабкин 2024].

противостоянием двух более или менее соизмеримых соперников, представляющих старшее и младшее поколения. «Отца» и «сына» у Кафки разделяет непреодолимая пропасть: абсолютная власть встречается у него с полным бессилием, тиран – с беспомощной жертвой. При этом «жертва» (как и «тиран») у Кафки отчетливо амбивалентны: параллельно с утратой Грегором человеческого статуса и способности «выплачивать долг родителей» происходит превращение его отца из немощного старика, каким он предстает в начале новеллы, в «довольно-таки осанистого мужчину» «в мундире с золотыми пуговицами» [Кафка 1991: 321] (аналогичное «превращение» в тирана из слабого старика, которого сын постепенно вытеснял из семейного дела и из жизни, претерпевает и отец Георга в «Приговоре» – по мере того, как сын утрачивает уверенность в своих смыслах и целях [Кафка 1991: 288, 290]).

Радикализация межпоколенческого конфликта у Кафки, несомненно, связана с утратой Бога[93]: по традиции отец еще ставит себя на привычное место, непосредственно после Бога (чтобы, как прежде, проповедовать домочадцам Слово и проводить Благодать), но поскольку Бога за ним больше нет, в восприятии младших членов семейной иерархии опустевшее место сливается с фигурой отца, превращая того в «злого бога» (проводника пустоты), и сын в ужасе отшатывается – понимая, что не может и не хочет подобной роли и никогда сам не займет это место, а значит (в силу традиции, которая все еще продолжает царить в бессознательном), ему остается лишь вечно прозябать в ничтожестве… Не удивительно, что увиденный через призму утрачиваемой религиозности, этот конфликт не сводится к обычному столкновению «старого» и «нового», и гораздо точнее метафоризируется ничтожностью насекомого, отвергшего для себя отцовскую роль проводника Благодати, перед лицом непостижимого псевдо-бога.

[93] См., например: [Зусман 1996]

Таким образом, в фундаменте *языкового отчаяния* Франца Кафки, которое пронизывает все его тексты, мешает завершать их и подталкивает к уничтожению написанного [94], обнаруживаются оба ранее выделенных фактора: личные травмирующие переживания (связанные с отцом[95]) и общая атмосфера утраты религиозности (и ускользающей из-под ног почвы), в которой опыт личных поисков бога (опоры) обрекается на неудачу.

[94] Как известно, перед смертью Кафка поручил своему ближайшему другу Максу Броду сжечь все его не опубликованные к тому моменту тексты. См., например: [Alt 2005].

[95] И, как сказали бы психологи, сформировавшие у него в детстве «неврозоподобный синдром» с соответствующими коммуникативными нарушениями. См., например: [Решетников 2006].

1.7 Кризис коммуникативности в литературе Германии в XX в.

Обсуждая ранее культурные динамики, связанные с кризисом рационалистического сознания и ростом недоверия к языку в немецкоязычном культурном пространстве, мы уделяли особое внимание Австрии, где идеи философской критик языка, зародившись, завоевали авторитет и оказывали влияние на литературу во многом как бы «сверху» (как научное знание). В этом параграфе мы остановимся на некоторых особенностях и примерах преломления этих идей в литературной практике Германии XX в.

В начале столетия в Германии ярче, чем в Австрии, проявился литературный экспрессионизм, и значительная доля писательских попыток пересмотра отношений между миром и языком укладывались в русло этого направления. Экспрессионизм в полной мере демонстрировал «признаки глобального изменения художественного сознания» [Тимралиева 2022: 179], включая протест как против норм морали, так и «против принципов старого искусства» [Тимралиева 2022: 183]. Последний принимал формы концептуализации новой реальности, освобожденной от оков привычной рациональности, и в ходе осмысления этой новой реальности как один из ключевых пунктов эстетической программы было провозглашено «кардинальное обновление языка»» [Тимралиева 2022: 184].

В отличие от символистов, ставивших перед поэзией задачу освоения функций религиозного и философского дискурсов, уставшие от рационализма экспрессионисты намеренно фокусировались на сильных эмоциях, экспериментировали с искажениями и абстракциями, стараясь уловить реальность, скорее, невидимую, внутреннюю, чем материальную. Их поэтические тексты изображают, в первую очередь, личное страдание, но сохраняют при этом общее стремление к смыслу. В этом угадывается

последствие секуляризации: утрата многовековой опоры в религии способствует нарастанию всеобщей неуверенности и возбуждения, и все эти разрозненные импульсы сходятся в общий страх, который, хотя и кажется ничем не мотивированным, в ретроспективе представляется источником первоначальных импульсов к Первой мировой войне [Wexler 2017: 45–71].

Хотя экспрессионистская репрезентация экстремально интенсивного чувства являла собой важную альтернативу нараставшему прагматизму и материализму буржуазного общества, она же впоследствии до угрожающих масштабов раздула энтузиазм по поводу войны. Томас Манн, к примеру, с сожалением вспоминал тогдашние настроения в эссе «Размышления в войну» / *Gedanken im Kriege* опубликованном в журнале «Neue Rundschau» в ноябре 1914 г.: «Война! Очищение, освобождение, вот что мы предчувствовали, огромные надежды. Об этом, только об этом писали поэты <…> Война как таковая вдохновляла поэтов – как наказание, как нравственная необходимость. Имело место неслыханное, мощнейшее, идеалистическое объединение нации в готовности к сложному испытанию – в радикальной решимости, какой история народов, возможно, не знала до этих пор» [Mann 1977: 27]. Метафорически война соответствовала интенсивности чувства, которую культивировал экспрессионизм, как и его требованию очищающего уничтожения всего застывшего и отжившего [Пестова 2015; 2016]. Но когда метафора развернула собственную реальность и открылось тотальное отрицание довоенной жизни, включая и сам экспрессионизм, абстрактные формы обнаружили свою двусмысленность и действительное насилие предстало угрожающей реальностью.

Н.В. Пестова пишет об «экспрессионистском поколении» родившихся между 1885 и 1896 годами, которому принадлежат две трети из 347 немецких и австрийских прозаиков и поэтов, причисляемых ныне к этому направлению [Пестова 2016: 544]. В литературу они привнесли не только «обостренную духовность, интеллектуализм и виртуозность языка, произрастающие из экзистенциальной глубины», но и обостренное

внимание не к достижениям предшествующего развития цивилизации, а к его разрушительным для индивидуума плодам [Пестова 2016: 549], [Пестова 2015]. Одной из главных смысловых структур значительной части экспрессионистских текстов становится «антитеза “жизнь – нежизнь” во всех ее метафорических воплощениях», включающих все виды роста, движения, изменения, преодоления, обновления и разрушения, и выражаемых через мотивные структуры – такие как путь, странствие, конфликт отцов и детей, разрушение традиций, очарованность техническим прогрессом [там же].

Одним из наиболее ярких представителей немецкого экспрессионизма, который к тому же пережил все три его исторических этапа [Пестова 2016: 539–540, 543], считают Готфрида Бенна (1889–1956), в чьем творчестве экспрессионистское «перспективирование» реальности – восприятие и отражение ее в восходящей к Ницше «оптике перспектив жизни» («Perspektiven-Optik des Lebens»), – проявилось наиболее ярко [Пестова 2016: 550]. Поскольку язык, слово в экспрессионизме формируют реальность, на месте умершего бога теперь оказался поэт: он ощущает себя в начале творения – в той точке, где содержится все, и откуда все может либо прекратиться, либо начаться заново. Стихотворение Г. Бенна «Творение» / *Schöpfung* (1929) [Benn 1982: 214] хорошо передает самоощущение такого поэта. Текст существует в двух редакциях, разделенных двенадцатью годами, и показывает, что логоцентрическое мироощущение, пусть и в различных вариациях, присуще Бенну на протяжении длительного периода времени. В последней редакции (отличается первая строфа, где в первой редакции акцентируется тема божественного творения) стихотворение увидело свет в 1941 г. под названием «Слово» / *Ein Wort* [Benn 1982: 257]:

Вот слово – знак, но в нем начало,
мгновенный смысл, игра с огнем.
Мир замер, небо замолчало,

все сжалось и вместилось в нем.

Вот слово – искра, блеск, паренье,
путь млечный, сполохи огня.
И тьма. Как в первый день творенья
в той пустоте, где мир и я[96],

Слово у Бенна не сводится к знаку, отсылающему к смыслу. Подобно семени, оно содержит зародыш всего, что есть и что может быть. Когда все заключено в Слове, вне его мир останавливается, как сказано во второй строфе, в обеих редакциях оставшейся неизменной. Из обновленной редакции ушло прямое уподобление акту Творения обращения поэта к Слову, но и в ней огненное ядро слова противостоит окружающей тьме, как и в начале мира, согласно Библии. Что на этот раз вырастет из слова (и вырастет ли), неизвестно – и поэта, и мир окружает тьма, а богоподобное Слово как будто проживает свою огненную природу само по себе, не распространяясь на земную реальность. И все же, при взгляде через призму «главной антитезы экспрессионизма» [Пестова 2016: 549] («жизнь» – «нежизнь») не вызывает сомнений принципиальная соприродность Слова у Бенна огню и отождествление его с жизнью, а внесловесной пустоты, внутри которой обретаются поэт и мир, – со смертью. В некоторых поздних стихотворениях Г. Бенна ассоциация смерти с молчанием еще более очевидна (см., например: «Четыре личных стихотворения» / *Vier Privatgedichte*, 1949 [Benn 1982: 356–359]; «Синий час» / *Die blaue Stunde*, 1950 [Benn 1982: 213]; и др.), хотя и не обретает остроты и непреложности, характерной, скажем, для Томаса Бернхарда, у которого прекращение речи бывает тождественно прекращению жизни, то есть, смерти (как, например, в романе «Стужа») [Ташкенов 2009].

Но и «значимое молчание», как «охраняющее» молчание о чем-то невыразимом и ценном, что может быть профанировано неизбежно

[96]В нашем переводе опубл.: [Бенн 2002: 330].

упрощающей вербализацией[97], интенсивно осмысливается и в Германии. И принципиальную невозможность *идеальной коммуникации*, даже между поэтами, немецкие литераторы чувствовали давно – задолго до начала XX в. Генрих фон Клейст (1777–1813) в «Письме одного поэта к другому» формулировал это так:

«Если бы я, сочиняя стихи, мог *забраться к себе в грудь, схватить свою мысль руками, без всяких прикрас, вложить ее в твою грудь*, то, сказать по правде, *внутреннее требование моей души было бы целиком выполнено*. Да и тебе, друг мой, сдается, не осталось бы ничего больше желать: томимому жаждой, как таковому, важна не посуда, а плоды, которые ему в ней подают. Лишь потому, что мысль, чтобы предстать нам, должна как летучие, неизобразимые химические вещества, соединяться с чем-то более грубым, телесным, – лишь поэтому я пользуюсь речью, когда хочу открыться тебе, и лишь поэтому ты нуждаешься в речи» [Клейст 1977: 519].

Как явствует из цитаты, речь в понимании Клейста исполняет роль переходного материала, более «грубого» и «телесного», чем «вещество», из которого сделана, собственно, мысль – смысл, на передачу (и восприятие) которого нацелена идеальная коммуникация. Не удивительно, что приведенная мысль Клейста нашла отклик у Людвига Витгенштейна, автора наиболее известной концепции «охраняющего» молчания: в 1931 г. он записал, что, по Клейсту, «для поэта было бы лучше всего, если бы он мог передавать свои мысли без слов», но назвал это «странным признанием» [Витгенштейн 1994: 426].

В знаменитом романе лауреата Нобелевской премии по литературе (1946) Германа Гессе (1877–1962) «Игра в бисер» (1943), завершенном во время Второй мировой войны, подобного рода «живое» (значимое) молчание выбирает в старости своим языком Магистр Музыки, воплотивший идеал мудрости. Коммуникация с ним «нормального» человека (каким еще остается протагонист Йозеф Кнехт) приобретает при

[97] Только таким молчанием – молчанием о чем-то, – могло быть «значимое молчание» Л. Витгенштейна. [Жеребин 2011: 327].

этом странную форму:

«Сначала, правда, мне было очень не по себе, очень тягостно, да и стыдно, ибо я то и дело что-то говорил старику или задавал ему вопросы, а он *отвечал на все только взглядом*; я не был уверен, что мои вопросы и новости не представляются ему просто докучливым шумом. Это смущало, разочаровывало и утомляло меня, я казался себе ненужным и назойливым; что бы я ни говорил мастеру, *в ответ я получал только улыбку или короткий взгляд*. Право, не будь эти *взгляды так полны доброжелательности и сердечности,* я мог бы подумать, что старец откровенно потешается надо мной, над моими рассказами и вопросами, надо всей этой пустой затеей моего приезда сюда и моего прихода к нему. Что-то подобное, впрочем, *его молчание и его улыбки*, в общем, и содержали, они действительно *выражали отпор и одергивали*, только *как-то иначе, на другом уровне* и *в другом смысле, чем то могли бы* сделать насмешливые слова… Какая-то частица *его ясной тишины, его терпения и покоя* перешла в меня, и вдруг мне стали понятны и этот старик, и перемена, с ним происшедшая, *его уход от людей к тишине, от слов к музыке, от мыслей к цельности*. Я понял, что́ мне посчастливилось тут увидеть, и только теперь понял *эту улыбку, это сияние*; святой и совершенный человек позволил мне часок побыть в своем сиянии, а я-то, болван, хотел развлечь его, расспросить и вызвать на разговор» [Гессе 1984: 254–255].

Молчание старца предстает здесь «просветленным» – в согласии, например, с традицией средневековой немецкой мистики (Майстер Экхарт, Мехтхильда Магдебургская). Эпизод можно читать и как «комментарий» к витгенштейновскому заключению о невозможности ясно говорить о том, что имеет ценностное измерение, и как собственный утопический проект коммуникации и языка, постепенно прорастающего в сферу невыразимого за счет присоединения невербализуемого.

В другом эпизоде «Игры в бисер» в ходе очередного спора Йозефа Кнехта с его постоянным «мирским» противником Плинио Дезиньори присущий писателю (на фоне бесспорного *языкового скепсиса*) определенный «коммуникативный оптимизм» вновь обнаруживает в своей основе значимое молчание. Как подытоживает авторский голос, взаимопонимание между людьми, особенно придерживающимися

противоположных воззрений, тем более реально, чем менее язык их коммуникации ограничивается словами.

«Можно утверждать, что *любой человек на свете способен в принципе объясниться с любым,* и можно утверждать, что *нет в мире двух людей, между которыми возможно настоящее, без пробелов, непринужденное взаимопонимание,* – то и другое одинаково верно. Это Инь и Ян, день и ночь, оба правы, об обоих надо порой вспоминать... Даже будь ты европеец, а я китаец, даже говори мы на разных языках, мы все-таки могли бы очень многое друг другу сообщить, передать и, помимо того, что поддается точной передаче, очень многое друг о друге угадать и вообразить» [Гессе 1984: 281–282][98].

Интересно, что в более раннем романе Гессе «Степной волк» (1927) давалась более критическая оценка *коммуникативной утопии*, основанной на принимающем и несущем смыслы (значимом) молчании, как минимум, в ориентированном на музыку немецком национальном варианте. Испытывая в пространстве романа тогдашние взгляды писателя, его протагонист Гарри Галлер называет предрасположенность к молчаливому взаимопониманию, характерную для «немецкой души», «немужской» и даже предательской по отношению к немецкому классическому идеалу устремленности к духу:

«В немецкой душе царит материнское право, связь с природой в форме гегемонии музыки, неведомая ни одному другому народу. Вместо того чтобы *по-мужски* восстать против этого, *прислушаться к интеллекту, к логосу, к слову*, мы, люди интеллигентные, все сплошь *мечтаем о языке без слов, способном выразить невыразимое, высказать то, чего нельзя высказать.* Вместо того, чтобы как можно верней и честней играть на своем инструменте, интеллигентный немец всегда *фрондировал против слова и разума, всегда кокетничал с музыкой.* И, изойдя в музыке, в дивных и блаженных звуковых образах, в дивных и сладостных настроениях, которые никогда не претворялись в действительность, немецкий ум прозевал большинство своих подлинных задач» [Гессе 1995: 395].

В этой реплике можно вновь различить и созвучие с

[98] Курсив мой – *Е.С.*

Витгенштейном, и отчасти полемику с ним – правда, сомнению подвергается не то, что сфера невысказываемого занимает ведущее место в человеческой жизни и коммуникации, но то, что такое положение вещей «не подлежит обжалованию»: как и другие немецкие писатели «экспрессионистского поколения», Гессе в конце 1920-х годов готов еще пробовать все новые средства языковой выразительности в надежде расширить сферу выразимого при помощи «поэтического языка», проникая с его помощью в область смыслов. Примечательно, что немецкая мечта об идеальном языке, «способном выразить невыразимое, высказать то, чего нельзя высказать» в восприятии Галлера отождествляется с музыкой.

Похожим образом видит «немецкий дух» и другой лауреат Нобелевской премии по литературе (1929) Томас Манн (1875–1955). В «Тонио Крёгере», «Тристане», «Будденброках», «Волшебной горе» им акцентируется восприятие музыки как альтернативы слову и языку, в гораздо большей степени «пригодной» для выстраивания коммуникации в сферах эмоционального и чувственного. Музыкой как альтернативным языком «в совершенстве» овладевает протагонист романа «Доктор Фаустус» (1947) «немецкий композитор» Адриан Леверкюн. Подчеркивая национальную принадлежность своего героя, Манн показывает, что в пространстве его романа исследуется именно «утопия немецкого духа» (как, например, выше в понимании Германа Гессе). В своей устремленности к выражению «нечеловеческого» Леверкюн терпит крах: как показывает Манн, сфера смыслов ускользает даже от самого виртуозного воплощения средствами музыки, если последняя понимается как язык, а не молчание, сопричастное «тайне» жизни. То есть, альтернатива, схваченная Витгенштейном, не компрометируется, а скорее, усиливается построением Томаса Манна: бессмысленно пытаться втиснуть неизмеримое человеческими мерами в структуры, характерные для «человеческого» и лежащие в основе человеческих языков.

После Второй мировой войны «кризис языка» в Германии только усугубился: к обсуждавшимся выше «старым» формам проявления присоединились новые, выросли и масштабы вовлеченности писателей. К первоначальным основаниям *языкового скепсиса* – философским, религиозным, психологическим, социальным, – добавляется представление о «вине языка», скомпрометированного нацистами, которые, разговаривая на нем, совершали чудовищные преступления против человечности, а как следствие – представление о невозможности «наррации» в литературах «виновного языка». Наиболее остро «вину языка» ощущали, конечно, писатели и поэты как люди, тонко чувствующие язык и находящиеся с ним в постоянном осознаваемом взаимодействии. Все это многократно усилило *языковое отчаяние* немецких писателей, превратив его в один из главных факторов развития литературы послевоенного времени [Göttsche 1987], [Schnell 2003].

После 1945 г. некоторые писатели чувствовали такое отвращение к языку, что переставали писать – совсем или, как минимум, по-немецки, в ряде случаев выбирая для самовыражения другие языки[99]. Другие, напротив, ощущали стремление «подхватить» и «исправить» скомпрометированные нацистами немецкие слова, вернув их к «нормальной жизни» – в духе высказывания М. Бубера из работы «Затмение Бога» (1952):

«Как это понятно, когда кто-нибудь предлагает какое-то время помолчать относительно “последних вещей”, дабы принести избавление используемым не по назначению словам! Но так их не избавишь. Мы не в состоянии отмыть добела слово “Бог” и не можем восстановить его целостность. Но мы можем такое, какое оно есть, запятнанное и изодранное, поднять с земли и водрузить над собой в час величайшей нужды» [Бубер 1999d: 445].

[99] Сказанное отчасти верно и для Людвига Витгенштейна, после «Логико-философского трактата» (1921) так и не закончившего более ни одной большой работы по-немецки – записанные и изданные при его жизни лекции он читал по-английски, а поздние работы – «Философские исследования», «О достоверности», «Культура и ценность» – были собраны из фрагментарных записей и подготовлены к изданию уже после его смерти.

В отличие от некоторых энтузиастов немецкой литературы «часа ноль» (“Stunde Null” [100]) Бубера не увлекает идея отказа от «скомпрометированных» слов и замены их новыми, – напротив, он полагает, что, только «подобрав с земли» и начав употреблять их со смыслом такие как есть, можно вернуть словам «жизнь», а языку – «невинность».

Попытки «прощупать» потенциал идеи о возвращении жизни скомпрометированному языку средствами художественной литературы предпринимали тогда и самые крупные писатели – например, Томас Манн, который поставил в центр новеллы «Закон» (1943) идею о «перевоспитании народа» посредством нового закона, записанного на новом языке [Rey 2018]. Предпринимались такие попытки и в литературе «часа ноль», в частности, «первая леди» немецкой поэзии [Reich-Ranicki 2000: 404] Ингеборг Бахман, в начале своей литературной карьеры тесно связанная с «Группой 47», не оставляла подобных попыток на протяжении длительного времени – и в стихах 1950-х годов, пронизанных пафосом утопии поэтического языка, и в рассказах сборника «Тридцатый год» / *Das dreißigste Jahr* (1960), из которых самый яркий пример дает рассказ «Всё» / *Alles* (об этом далее).

Возросшая роль молчания проявилась в послевоенной лирике. После 1945 г. возникли новые формы его присутствия в поэтическом тексте. В поэзии Розы Ауслендер (1901–1998) и Пауля Целана (1920–1970) доминирует проблема «вины немецкого языка», время от времени принимающая форму невозможности писать по-немецки. «Что это за времена, / когда разговор / сам по себе почти предательство / потому что несет в себе / слишком много сказанного?», – пишет П. Целан в состоящем из пяти строк стихотворении, посвященном Б. Брехту «Лист, лишенный дерева» / *Ein Blatt, baumlos* [Celan 1971: 81]. Под давлением внутренней необходимости изобрести «другой язык» поэты формируют

[100] О литературе «часа ноль» см., например: [Платицына 2009: 29–31], [Зачевский 2020].

собственные языки поэзии, в значительной мере строя их на ритме, ассонансах, аллитерациях, «авторской» символике – то есть, на молчании, разнящемся от умалчивания, защищающего от боли, до утаивания, охраняющего «тайну мира». Отмечая такие особенности поэтики Г. Айха (1907–1972) как мрачность, герметичность, нацеленность на умолчание, Х. Эггерт в его случае отмечает риск спутать «молчание жертвы» с «молчанием палача» (Г. Айх много писал для нацистского радио) и говорит даже о «поэтике умолчаний».

Несколько иначе исследователи интерпретируют молчание писателей ГДР. Так, Уве Йонсона (1934–1984) и Герта Хофмана (1931–1993) объединяла уверенность, что написанные ими тексты никогда не будут опубликованы у них на родине. В отличие от западногерманских коллег, перед которыми стояла задача: «начать наконец говорить, чтобы прервать молчание» [Böll 2007: 55], – восточногерманские писатели говорили и писали, стремясь к тому, чтобы то, о чем они умалчивают, читалось между строк и таким образом обретало возможность противодействовать официальной идеологизированной речи (М. Дзюба, А. Людоровска [Eggert, Golec 1999]). В первые послевоенные десятилетия молчание восточногерманских писателей отличается от разделившегося строго надвое «молчания палачей» и «молчания жертв» (М. Шоор [Eggert, Golec 1999]) в Западной Германии: в ГДР «умалчивание» было, скорее, нарочитым – с целью не скрыть, а выявить нечто, привлечь внимание.

В 1960–1970-е годы немецкие писатели продолжают свою борьбу с «виновным языком», но наталкиваются на «стену непонимания» даже чаще, чем прежде.

Во второй половине 1960-х годов формируется поэтический язык Р.Д. Бринкмана (1940–1975), для которого лирика – прежде всего критика языка: поэт стремится к созданию языка подлинного, прямого, обращенного к повседневности, «открытого» [Schumacher 2003: 57–109],

размышляет об истоках поэзии и литературного творчества вообще («Вы зовете это языком», «&-стихотворения» и др.). Увлекшись в 1968 г. фотографией – подобно Витгенштейну, а впоследствии В. Г. Зебальду[101], – Бринкман обнаруживает много общего между этими видами искусства и всячески способствует взаимопроникновению их в своем творчестве. Стихотворения, составившие его сборник «Годзилла» / *Godsilla* (1968), напечатаны на фотографиях красоток в бикини. И это попытка не просто столкновения создаваемого глянцевыми журналами мифа о женской красоте с образом похотливого человека-монстра, но и стремление свести в одной плоскости два языка, воздействующих на разные органы чувств. Многие стихотворения из сборников «Пилоты» / *Die Piloten* (1968), «Кинокадры» / *Stand-photos* (1969), «Трава» / *Gras* (1970) напоминают моментальные снимки, фотографии на память, целью которых кажется фиксация окружающего в определенное мгновение средствами языка. Мгновение в своей исключительности и самоценности становится основой зрелой поэтики Бринкмана. Человек, который пишет, – просто свидетель происходящего: он нажимает на спуск фотоаппарата или записывает на листке слова, но не для того, чтобы «продвинуть вперед литературу», а чтобы здесь и сейчас реализовать заложенный в нем творческий потенциал, и попытаться сохранить в памяти своей моментальное «сейчас» [Соколова 2006а: 36]. Чтобы передать «нелинейность», Бринкман разрушает в своем тексте синтаксические структуры; чтобы отразить «многослойность» и сосуществование многих перспектив, включает в свой текст цитаты, фрагменты чужих предложений, использует технику монтажа, коллажа, фрагмента, формирует способы перенесения в текст кинематографических приемов. Наряду с вопросом о том, в какой степени образы передаваемы

[101] Судьба и поэтика Бринкмана разнообразно перекликаются с жизнью и творчеством В. Г. Зебальда, обсуждаемыми в последней главе этой работы. Правда, сам Зебальд о своем сходстве или «сродстве» с Бринкманом не высказывался.

языковыми средствами, его волнует сама возможность создавать «неязыковые» тексты со зрительными образами в роли «знаков» и «слов».

Формирование оригинальной поэтики, развивающей новые коммуникативные стратегии, происходит у Бринкмана на фоне нарастания отчуждения в межчеловеческих отношениях – в текстах, как и в жизни. Проблематика *языкового отчаяния* центрирует его единственный роман «Никто не знает лучше» / *Keiner weiß mehr* (1968), а в «Письмах к Хартмуту» / *Briefe an Hartmut* (1975) видно, как ощущение разрушения коммуникации и нарастания отчужденности с самыми близкими (женой и сыном) подталкивает к созданию языка «пойманного настоящего», переносу «поэзии» в фотографию:

«…я столкнулся с Малеен и Робертом, они шли мне навстречу, “отчуждение” – что значит отчуждение в нашем мире, – человек видит чужим самого себя и все такое… вот несколько бытовых сцен (фотографии), чтобы ты понял, как у меня дела. Фотография “Победители Лос-Аламоса” – это поэзия» [Brinkmann 1999: 162].

Жизнь и творчество Р. Д. Бринкмана, в возрасте 35 лет погибшего под колесами автомобиля в Лондоне, дают яркую, но далеко не уникальную иллюстрацию остро ощущаемого писателями 1970-х годов коммуникативного кризиса.

Персонаж повести Мартина Вальзера (1927–2023) «На полном скаку» / *Ein fliehendes Pferd* (1978) так, например, описывает свою коммуникативную ситуацию:

«…Не хочу высказываться. Самое горячее мое желание – все утаивать. Это желание роднит меня с большинством ныне живущих людей. Мы обходимся друг с другом, как броненосцы на море. Правила не очень понятны. Смысл этих правил – в их неразумии. Чем больше кто-то будет знать обо мне, тем больше власти у него будет надо мной…» [Вальзер 1985: 41].

За этим стоит молчание как невротическое «избегание» «знаков» травмирующих обстоятельств. Осознав неизбежность *коммуникативных провалов*, герой выбирает «бегство»: «Мне вовсе не интересно узнать что-

нибудь о себе и уж тем более рассказывать что-то о себе. Поэтому мы не должны больше видеться. Да, это бегство. Я понимаю» [Вальзер 1985: 40].

Характерные посттравматические коммуникативные искажения демонстрирует герой немецкого бестселлера – романа Патрика Зюскинда (р. 1949) «Парфюмер» / *Das Parfüm*[102] (1985): Жан Батист Гренуй не просто косноязычен, но и вовсе вырван автором из системы межчеловеческой коммуникации [Jansen 2012]. Как формулирует переводчица романа на русский язык Элла Венгерова, «у него нет связи с людьми (ведь своей метафорой Зюскинд имел в виду не парфюм, а связь с людьми)», и тут же соединяет это свойство со злом, причем абсолютным: «Гренуй — он сатана XX века, чистенький. Специалист по гламурным конструкциям. У нас сатана теперь хорошо одевается» [Венгерова 2025]. Выброшенный матерью сирота, у всех своих воспитателей вызывавший лишь отвращение, он и не мог научиться общаться по-человечески, сталкиваясь в жизни лишь с языком подчинения и власти. Став взрослым, он хочет, конечно, найти или создать язык, который обеспечил бы полную власть именно ему. По замыслу автора, такой язык существует, вместо слов он использует ароматы. Этим языком Гренуй владеет непревзойденно и может создавать на нем идеальные высказывания и композиции (см. также [Альмусса 2023]).

Ключевая метафора этого романа, повлиявшего на всю последующую литературу, – запах как информация и «личная подпись» адресанта. Подпись – это авторизация, ответственность; отсутствие подписи – возможность уклонения от ответственности. И хотя целью

[102] В рус. пер.: [Зюскинд 2003]. Как будто название романа точнее было бы перевести на русский язык как «Аромат»: такое название позволило бы сохранить авторский фокус – не столько на индивидуальном субъекте, сколько на состоянии коммуникативной среды. Однако в силу установившейся традиции и популярности романа мы не будем здесь переименовать русскоязычную версию, тем более что переводчица убедительно объясняет, почему отдала предпочтение именно такому варианту заглавия (см.: [Венгерова 2025]).

своих устремлений Гренуй заявляет обретение идеального запаха – самой прекрасной подписи из возможных, – предполагаемый здесь отрыв субъектности от субъекта вполне естественно метафоризируется расчленением: сначала происходит «изъятие» субъектности жертв, а потом – и самого расчленителя, попытавшегося присвоить украденную субъектность и не справившегося с ее оборотной (теневой) стороной, ставшей для него полным сюрпризом.

Внутренняя преемственность по отношению к «Парфюмеру» прослеживается в целом ряде романов писателей 1990-х годов, которые будут рассмотрены далее в третьей главе. Отметим здесь лишь весьма характерное замещение ольфакторного измерения коммуникации (введенного в «Парфюмере») акустическим – сразу в нескольких текстах [103], которые маркируют новый «поворот к прошлому», отмеченный в Германии 1995 г. в связи с приходом в литературу писателей третьего послевоенного поколения [Kämmerlings 2011]. *Глухонемое слово*, как остроумно определяет В. И. Тюпа поэтику построенного на *провалах коммуникации* текста (в случае Чехова) [Тюпа 2009: 68], довольно точно характеризует поэтику также и этих ярких романов, два из которых будут проанализированы в третьей главе.

[103] Таковы романы «Сестра сна» / *Schlafes Bruder* (1993) Р. Шнайдера, «Летучие собаки» / *Flughunde* (1995) Марселя Байера, «Болезнь Китахары» / *Morbus Kitahara* (1995) Кристофа Рансмайра.

Глава 2. Разрушение коммуникации и утопические проекты «нового языка» в австрийской литературе второй половины XX в. (Ингеборг Бахман)

2.1. Ингеборг Бахман и ее языковая утопия

2.1.1 Философия или музыка?

Ингеборг Бахман (1926–1973) родилась в Клагенфурте, столице Австрийской земли Каринтия, на границе трех культур (немецкой, австрийской и словенской). Дочь учителя Маттиаса Бахмана, в годы Второй мировой войны служившего в вермахте, она выросла в религиозной атмосфере, хотя и по преимуществу протестантской, но обучалась в монастырской католической гимназии. На почве религиозного воспитания усвоенные ею впоследствии философские воззрения – в первую очередь, основоположников критики языка Фрица Маутнера, Мартина Хайдеггера, Людвига Витгенштейна, – взрастили ее «базовый» логоцентризм: отношение к языку как к фундаментальному основанию мира, «искаженному» человеческими деяниями, но остающемуся действенным инструментом влияния на него. Такое восприятие языка превратило ее сначала в большого поэта, погруженного в неустанные поиски языка, не утратившего истину, – поиски путем художественного эксперимента и исследования языка в действии, а значит, постижения устройства коммуникации и социальных связей, пронизывающих человеческое сообщество и объединяющего его в более или менее адекватное единство.

Тринадцатилетним подростком из окна родительского дома Бахман смотрела, как внизу, по улице Гензельштрассе, маршируют на восток гитлеровские войска. Став взрослой, она, как и многие немецкие поэты

«после Освенцима», остро ощущала вину Германии за преступления против человечности и переносила эту вину также на родной немецкий язык. Тема «вины языка» станет одной из центральных в ее творчестве. М. Юргенсен считал это ощущение определяющим уже для ее ранней лирики [Jurgensen 1981: 10–13].

С течением времени это ощущение не ослабевало, а лишь принимало новые формы. Развитие во времени ее восприятия немецкого языка как «виновного» отражено в переписке с Паулем Целаном – от первых писем 1948 г., когда начались их отношения, до последних регулярных писем в 1961 г. Например, в письме от 3 сентября 1959 г. Бахман так формулирует эту проблему: «Я размышляю и размышляю, но по-прежнему думаю на том языке, к которому более не испытываю доверия, на котором я больше не хочу выражать себя» [Время сердца 2016: 126]. В тот период она интенсивно работает над рассказами своего первого сборника «Тридцатый год» / *Das dreißigste Jahr* (1961), сосредоточенного на разных аспектах разочарования в языке, «языкового скепсиса», включая «вину языка». В частности, в рассказе «Всё» / *Alles*, завершенном и отправленном ею Целану 1 февраля 1960 г. [Время сердца 2016: 141], «вина языка» (в широком смысле: как преступная, «ложная», лживая жизнь его прежних носителей) показана «бомбой замедленного действия», которая обладает огромной разрушительной силой и может разорваться в последующих поколениях.

Принимая в юности решение, чему учиться, Ингеборг Бахман делала выбор между философией и музыкой, которой с детства занималась всерьез[104], но отдала предпочтение первой [Bachmann-Handbuch 2013: 297]. В 1949 г. в Венском университете она защитила докторскую диссертацию по философии, написанную под руководством В. Крафта, в которой

[104] Этот факт биографии сближает ее с другими яркими фигурами немецкоязычного литературного пространства, «разрывавшимися» между литературой и музыкой – Фридрихом Ницше, Теодором Адорно, Эльфридой Елинек и др.

осуществила критику экзистенциальной философии Хайдеггера с опорой на идеи Витгенштейна ([Bachmann 1949], опубл.: [Bachmann 1985]).

Всего через три года ее стихи произвели настоящий фурор в послевоенной немецкоязычной литературе «часа ноль», которую молодые немецкие литераторы конца 1940-х–начала 1950-х годов надеялись начать с чистого листа после поражения в войне. Уже в мае 1953 г. за стихи ей присуждают премию «Группы 47», одного из самых влиятельных литературных объединений послевоенной Западной Германии[105], тем самым уже в двадцатишестилетнем возрасте поставив ее в один ряд с тремя предыдущими (Гюнтер Айх, Генрих Бёлль, Ильзе Айхингер) и всеми последующими лауреатами[106].

Первый сборник стихов Бахман «Остановленное время» [107] / *Die gestundete Zeit* (1952) поразил слушателей (на майском заседании «Группы 47») и читателей сочетанием музыкальности, динамичности, заряженности и философской направленности, говорящей о причастности автора идущей от немецкого романтизма через Витгенштейна «мистической линии» развития философии как поэзии. Однако само авторское «я» в нем непрочно: оно «текущее, расплывчатое <…> постоянно меняющее очертания» [Ерохин 2010: 236].

Проблема неопределенности «пишущего я» останется важной для Бахман до конца: станет предметом художественного исследования в романе «Малина» / *Malina* (1971), подвергнется теоретическому осмыслению во «Франкфуртских лекциях», прочитанных в Университете Франкфурта-на-Майне в зимний семестр 1959/1960 гг. «Одного имени уже достаточно, чтобы

[105] Всеобъемлющее исследование истории этого влиятельного литературного феномена послевоенной Западной Германии представлено в книге [Зачевский 2020]. См. также [Arnold 2004].

[106] Мартин Вальзер (1955), Гюнтер Грасс (1958), Йоханнес Бобровски (1962), Петер Биксель (1965), Юрген Беккер (1967).

[107] На русский язык название этого сборника обычно переводят как «Отсроченное время» (см. например, [Ерохин 2010]), хотя, с нашей точки зрения, такой перевод заглавия применим не всегда, поскольку исключает коннотации насильственной остановки, важные в контексте темы вины Германии и «вины немецкого языка».

быть в мире» [Bachmann 1993c: 238], – напишет она в лекции «Об именах» / *Der Umgang mit Namen*: только вот совместимы ли собственное имя и любовь? Этот парадоксальный, на первый взгляд, вопрос Бахман впервые поставила в относительно раннем стихотворении «Как мое имя?» / *Wie soll ich mich nennen?* [Бахман 2000: 20–22], которое прозвучало по радио 27-го мая 1952 г., однако затем не было включено в сборники и издано только посмертно. Уже тогда она тонко подметила и поэтически заострила не такое уж очевидное противоречие – либо у «меня» есть имя (и тогда «я» есть, поскольку «одного имени уже достаточно…»), либо «я» растворяюсь в любви – в конкретном предмете или во всем сущем (пребывая в блаженстве, переживаю *unio mystica*), но тогда «меня» нет, и «моего» творчества тоже нет, потому что у «меня» нет и не может быть своего имени (см. [Соколова 1999: 240]). Почти все творчество Бахман можно воспринимать как результат стремления разрешить для себя это противоречие. Проблему имени в творчестве И. Бахман исследовал, например, Андреас Хапкемайер [Hapkemeyer 1984].

Второй сборник стихов, «Призыв к Большой Медведице» / *Anrufung des Großen Bären* (1956) был отмечен не менее престижной Бременской литературной премией. В нем острее тема вины, в том числе «вины языка»: на свой язык, свою родину она смотрит «глазами жертвы мировой войны – изгнанника, узника концлагеря» [Ерохин 2010: 239]. Язык сталкивается со смертью: полное смыслов жизнепорождающее «мистическое» молчание перемежается «молчанием абсолютным», следствием вытеснения из мира живых – насилия и убийства. Мотив разочарования в языке, невозможности вернуть ему «невинность» звучит уже в самом первом, открывающем сборник стихотворении «Кончена игра» / *Das Spiel ist aus*: «Победит – кто возле златого моста / скажет фее заветное слово, / но боюсь, что сокровищница пуста, / оно не отыщется снова» (Пер. Н. Мальцевой) [Бахман 2000: 71]. Этот мотив пронизывает насквозь сборник, завершаемый циклом «Песни на дорогах бегства» / *Lieder auf der Flucht*, где расщепленность «я» оказывается в прямой поэтической связи с чувством вины: «Подыми меня. Я

виновна / Не виновна я. Подыми меня. // Льдинки сними с замерзших ресниц, / вломись в глаза мои взглядом, / нащупай дно голубое, / плыви и дальше плыви, гляди и ныряй: // это не я. / Я» (Пер. А. Исаевой) [Бахман 2000: 132].

2.1.2 Поэзия или проза?

В 1964 г. Ингеборг Бахман получила главную премию немецкоязычного литературного пространства – премию имени Георга Бюхнера, но не за стихи, а за прозу – дебютный сборник рассказов «Тридцатый год» / *Das dreißigste Jahr* (1961). При жизни был издан еще один сборник рассказов («Синхронно» / *Simultan* (1972) и роман «Малина» / *Malina* (1971), единственный завершенный. К началу 1960-х годов писательница почти полностью переключилась с поэзии на прозу – за десять лет опубликовала лишь несколько разрозненных стихотворений, и в ее наследии, ко всеобщему удивлению, обнаружили тоже, главным образом, прозу: фрагменты эпической прозы, эссе, писем, и всего полтора десятка неизвестных стихов, многие из которых датированы 1950-ми годами ([Weigel 1999], [Bothner 1986]).

Помимо странной малочисленности неопубликованных стихов, после смерти писательницы внимание литературной общественности привлекли обстоятельства ее личной жизни, ранее остававшиеся вне публичного поля, а теперь вышедшие на свет благодаря публикациям из переписки. И если о ее длительных отношениях с одним из двух наиболее известных немецкоязычных писателей Швейцарии XX в. [108] Максом Фришем (1911–1991) в литературном мире было известно[109] (хотя и едва ли в тех тягостных подробностях, которые в середине 1960-х годов раз за разом приводили ее в клинику нервных болезней [Albrecht 1989]), то о многолетней трудной любви с Паулем Целаном (1920–1970) – евреем, писавшим по-немецки, который потерял всех родных в немецком концлагере, а за три года до смерти Бахман

[108] О Максе Фрише и Фридрихе Дюрренмате: «… В особенности при взгляде извне, из-за рубежа, они кажутся этаким невнятным сочетанием “Фришидюрренмат”, представляющим послевоенную швейцарскую литературу» [Ромашко 1999: 238].

[109] Иногда Фриша называют мужем Бахман [Ерохин 2010: 242], хотя формально это не соответствует действительности.

покончил с собой в Париже, – стала известна лишь после публикации их переписки [Bachmann, Celan 2008], изданной в 2016 г. также по-русски [Время сердца 2016].

При жизни Бахман широкое признание и народную любовь ей принесла прежде всего поэзия, вопрошающая об истине и любви, исследующая страх, вину, границы и возможности языка в русле философии раннего Витгенштейна. После смерти известность и авторитет в глазах последующих писательских поколений писательнице обеспечивает, главным образом, социально-критическая проза, поставившая ее у истоков «женского письма», продолжавшего интенсивно развиваться всю вторую половину XX в. [Lennox 1981] и давшего немецкоязычной литературе XXI в. уже, как минимум, двух лауреатов Нобелевской премии (Эльфрида Елинек, 2004, Герта Мюллер, 2009).

2.1.3 Язык и коммуникация у Бахман: обзор исследований

На Западе написаны десятки, если не сотни, работ о разных аспектах языковой проблематики в поэзии и прозе Бахман. Изучение особенностей «языкового скепсиса» писательницы, лежащего в основе утопического проекта «нового языка», началось еще при ее жизни – в диссертациях Петера Фейля [Fehl 1970], который сосредоточился на его философских истоках, и Ульриха Тима [Thiem 1972], осмысливавшего особенности утопического «языка поэзии», в частности, роль в нем бинарных оппозиций.

Рецензию на работу У. Тима еще в 1974 г. написал А. В. Карельский [Карельский 1999b], уже тогда уловивший связь обострившегося недоверия к языку у немецких поэтов с проблемой «непреодоленного прошлого» – трагедией военных преступлений и поражения Германии под властью нацистов, вытесняемой официальным дискурсом в сферу молчания. С одной стороны, рецензент отметил заслугу «молодого западногерманского ученого» в осмыслении поэзии Бахман как способа выражения общения поэта непосредственно с языком, с другой, – заострил вопрос, а не само ли перемещение стихии поэтической речи в некий «идеальный мир», отмечаемое Тимом у Бахман, создает предпосылки для радикальных сомнений в выразительных возможностях языка – «разочарования в языке». В итоге он показал, что в данном случае феномен, несомненно, имеет социальные корни и посоветовал Ульриху Тиму заняться «вопросом о влиянии современной общественной ситуации на литературу» – тогда, мол, он заметил бы, считает А.В. Карельский, что путь «недоверия к языку» не уникален для Бахман: таким же путем шли ее современники Пауль Целан, Гюнтер Айх и другие, а «сам принцип “общения с языком”» получил особое распространение начиная с середины 1950-х годов, когда «кризис социального критицизма в той или иной степени (в разных формах) затронул

и многих других прогрессивных писателей-антифашистов», был «непосредственно связан с “расхожей” темой “непреодоленного прошлого”» и «вызван именно горьким сознанием “бессилия” литераторов в борьбе с этим прошлым» [Карельский 1999b: 249–250].

Через два года после преждевременной смерти писательницы вопрос о соотношении у нее языка и истины тоже в русле «языкового скепсиса» поставила в своем исследовании американка Элизабет Круз [Crews 1977]. Эллен Зуммерфилд проследила особенности «растворяющейся» субъектности, стирания имени и соответствующего «расслоения» языка в романе «Малина» через призму психоанализа [Summerfield 1976]. Альфред Допплер акцентировал утопическое измерение поэтики Бахман, предложив интерпретировать всю ее лирику 1950-х годов как «призыв к языку» [Doppler 1975].

Философские истоки ее представлений о языке позднее глубоко изучили также Курт Бартш [Bartsch 1980; 1988] и Барбара Агнезе [Agnese 1996]. Заслуживает внимания исследование Романом Садзински конкретных особенностей художественного стиля писательницы через призму ее философских воззрений [Sadzinski 1984].

Одну из первых панорамных картин новаторства художественного языка Бахман как в лирике, так и в прозе, в 1981 г. дал Манфред Юргенсен [Jurgensen 1981]. Религиозные корни отношения к языку и особенности поэтической образности через призму библейско-христианской метафорики систематически представил Герман Вебер [Weber 1986]. Неразрывно связанную с внутренней религиозностью мироощущения утопию «языка любви» расшифровала Мехтхильд Оберле [Oberle 1990]. Особое внимание христианской мифологии в системе ее образного языка уделили Ханс Хёллер [Höller 1987; 1989] и Зигрид Вайгель [Weigel 1999]. Андреас Хапкемайер в небольшой монографии [Hapkemeyer 1982] проследил развитие языковой проблематики в ее прозе и отдельно сосредоточился на функции личных имен в романе «Малина» [Hapkemeyer 1984]. Сюзанна Ботнер соотнесла

амбивалентность смерти, характерную для ее поэтики в целом, с языком и молчанием – «живым» и «мертвым» [Bothner 1986]. В статье Анжелики Раух [Rauch 1985] выявлена корреляция между позицией «пишущей женщины» и утопией нового языка у Бахман. Глубокий анализ художественного стиля ее прозы дается в работе Йоста Шнайдера [Schneider 1999].

В недавних работах о Бахман наряду с утопическим импульсом, сфокусированным «на творчестве и преобразовании», акцентируется потребность писательницы «запечатлеть урон, нанесенный психическому аппарату конкретными историческими событиями» [Хандан 2024: 45]. Стремясь разобраться, почему ее попытка заново конституировать субъект посредством поэтического языка [Schmaus 2000] потерпела «поражение на границах языка» [Хандан 2024: 47], западные ученые рассматривают творчество писательницы, особенно позднее, в русле феминистского подхода [Aspetsberger 2007], исследований «женского письма» ([Markotic 2008], [Brüns 1998]) и теории травмы ([Heidelberger-Leonard 1994], [Firges 2008]). Актуально изучение особенностей ее *нового языка* через призму дискурсивного анализа и теории травмы [Gheri 2011], в русле изучения историографического потенциала художественной литературы [Göttsche 1998]. Конкретно через призму коммуникативной проблематики ее поэтика, насколько нам известно, систематически не изучалась.

Состояние отечественных исследований освещено во введении к настоящей работе и отчасти (до 2001 г.) – в обзоре литературы нашей диссертации о проблеме языка и молчания в творчестве писательницы [Соколова 2001]. Отечественные исследователи также не обращались специально к коммуникативным ракурсам поэзии и прозы Ингеборг Бахман, хотя некоторые их наблюдения о ее поэтическом языке и коммуникативных стратегиях представляют значительный интерес и будут использованы в дальнейшем.

2.1.4 В поисках идеального языка: «живой язык» vs «мертвое молчание»

Отношение Ингеборг Бахман к Слову как порождающему мир началу, привитое религиозным воспитанием, лишь укрепилось во время учебы в Венском университете в свете взглядов Хайдеггера, видевшего в языке способ развертывания бытия во времени (а позднее – «место» свершения истины), и «мистического» измерения философии Витгенштейна, до конца жизни остававшегося наиболее близким ей философом ([Bartsch 1980], [Schmidt-Dengler 2006], [O'Regan 1996]). Как она позднее писала Паулю Целану (письмо от 5 мая 1959 г.), своего отношения к Хайдеггеру она впоследствии не меняла, в том числе и на фоне публичного осуждения его поддержки нацистской идеологии в середине 1930-х годов:

«…его политическая ошибка для меня остается вне дискуссий, и я по-прежнему вижу трещину, сделавшую такую ошибку возможной, в его мышлении, в его произведениях, и вместе с тем мне известно, потому что я действительно хорошо знаю его работы, каково значение и каков уровень этого философского труда, по отношению к которому я всегда буду занимать критическую позицию» [Время сердца 2016: 122].

В том же письме Бахман выражает иное, гораздо более личное, отношение к философии Людвига Витгенштейна: она хотела бы написать «вводную статью, если бы, наконец, стали готовить немецкое издание Витгенштейна», хотя и не вполне уверена, что подобное ей по силам:

«… я опасаюсь, что моих способностей на это не хватит, но я действительно испытываю в этом потребность» [Время сердца 2016: 123].

Оба героя философской диссертации [Bachmann 1949] дали ей дополнительные основания для веры в поэзию, язык которой, по Хайдеггеру, участвует в формировании обычного языка и мира, а по Витгенштейну – открывает возможности «проникновения» в сферы «невысказываемого» смысла.

Из этой веры, страстной любви к музыке и одержимости языком родилась ее собственная утопия «нового языка» – пронизанного образами и музыкой, по-новому поэтического, питаемого любовью. Очищенный от всех искажений и штампов прошлого, «новый язык» постепенно вытеснит и заместит собой тот обычный немецкий язык, который виновен в создании сегодняшнего «плохого» мира, и положит начало прекрасному, свободному от насилия миру. Неудивительно, что это утопическое измерение раннего творчества Бахман почти сразу пробудило интерес к нему у отечественных литературоведов, которые с самого начала ощущали социально-критический потенциал ее поэзии, хотя и не могли оценить вполне религиозный пафос утопии «нового языка».

А. В. Карельский видит в ее поэтическом Слове «главное средство общения поэта с людьми и как оружие» [Карельский 1999a: 239], но не фундамент и «код» вновь создаваемого мира. По его мнению, Бахман «знает, что слово в конце концов – лишь образ, знак бесконечно сложного реального мира, далеко не всегда поддающегося исчерпывающему высказыванию» [Карельский 1999a: 239], хотя сама она с этим суждением вряд ли бы согласилась, вернее, согласилась бы разумом, но сердцем бы продолжала – и продолжала в реальности на протяжении 1950-х годов, – изобретать все новые вариации «живого» слова, сумевшего интегрировать «значимое молчание» и распахнуть двери в прекрасный новый мир, полный подлинных смыслов и не совместимый с насилием.

Заключительная из ее «Франкфуртских лекций», прочитанных в университете Франкфурта-на-Майне в зимнем семестре 1960/1961 гг., называется «Литература как утопия» / *Literatur als Utopie* [Bachmann 1993d]. В ней есть пассаж ([Bachmann 1993d: 268]), который переводе С. Шлапоберской звучит так:

«Литература, которая сама не может сказать, чем, собственно, она является, которая лишь дает знать о себе как о мощнейшем и очень древнем оружии против плохого языка, – ибо в жизни присутствует только плохой язык, – и которая, таким образом,

противопоставляет жизни языковую утопию, эта самая литература, следовательно, как бы тесно ни была она связана со временем и его плохим языком, сто́ит того, чтобы ее славили хотя бы уже за упорное, исполненное отчаянья стремление к языку утопическому, превращающее ее в надежду и славу человечества. Самый вульгарный, самый претенциозный язык есть часть языка мечты; любая лексика, любые синтаксис, пунктуация, период, метафора, каждый символ служат исполнению малой толики мечты о самовыражении, ни разу до конца не реализованной» [Бахман 2020: 246].

То есть, приверженность Бахман литературе и прежде всего поэзии на рубеже 1960-х годов во многом зиждется еще на «исполненном отчаяния» стремлении к утопическом языку, который однажды, включив в себя все прежние языки, служившие прежним тщетным попыткам самовыражения, поможет осуществить вечную человеческую мечту – о состоявшейся коммуникации. Такое понимание мечты в главном, конечно, совпадает с буберовской «проблемой человека»: взыскуя понимания и отклика, сферы «Ты», зовет к идеалам диалогизма, по В. И. Тюпе, составляющего основу будущей – *конвергентной* – культуры.

В целом, проблема коммуникации – возможностей и границ языка именно в связи с осуществимостью взаимопонимания между людьми, – занимает в творчестве Бахман центральное место. В ранней лирике она рвется к встрече, к диалогу, к спасительному «Ты», наталкиваясь на непонимание; позднее – мечется вместе с героями своих рассказов, попадающимися на удочку всевозможных подмен, то и дело принимающими за «другого» «чужое свое» (М. М. Бахтин), в избытке отражаемое этим «чужим своим» – и ей самой, – актуальными дискурсами и социальным контекстом. Из этого порочного круга предубеждений, умолчаний, лжи, которые тиражируются массмедиа и повсюду разносятся негодным языком (подобно вирусам), она и мечтает «спасти» язык, вернуть его к жизни. А для этого – и тут она согласна с М. Бубером [Бубер 1999с: 445], – языком надо пользоваться: писать на нем, развивать его, растить, находить в нем новые возможности, раскрывать перспективы.

Но как же теперь пользоваться *этим* (немецким) языком – «виновным» в чудовищных преступлениях, пропитанным насилием и ложью, – чтобы не умножать накопленные искажения? Можно ли вообще «спасти» *этот* язык, вновь сделать пригодным для речи, поэзии, взаимопонимания? И где тогда та «здоровая» его часть, из которой может вырасти новый «язык-спаситель»? Так, наверно, могли бы звучать вопросы, волновавшие Бахман в ранний утопический период ее творчества. Когда в своей лирике 1950-х годов – сборники «Остановленное время» / *Die gestundete Zeit* (1953), да и «Призыв к Большой медведице» / *Anrufung des Großen Bären* (1956) – она неустанно вопрошает язык, на котором пишет, испытывает его, напрягает – через образность, апеллирующую к мифу, природе, культуре; через поиски новых форм музыкальности в языке; через цитату и «значимое молчание», – кажется, что она хочет «высвободить» в нем некую животворящую силу, способную вернуть ему право на существование, дать оправдание дальнейшей жизни.

Интенсивность ее ранней поэзии такова, что не оставляет никого равнодушным, поскольку сила искренней убежденности, веры в то, что она делает, несомненна. А. В. Карельский приводит воспоминания Й. Кайзера о самом первом выступлении Бахман на заседании «Группы 47» в мае 1952 г.: «Всем сразу стало ясно: этот тон, эта глубина, это бесстрашие дерзания, эта мягкая твердость присущи только ей; здесь продолжалось вершинное движение немецкой лирики…».[110] Даже многие годы спустя, когда Бахман уже стала преимущественно прозаиком – автором эпической прозы, и тоже новаторской, – авторитетные критики (в частности, М. Райх-Раницки [Reich-Ranicki 2000: 418]) продолжали настаивать на уникальности именно ее лирического голоса, нередко «отказывая ей в эпическом даровании» [Ерохин 2010: 236].

Но не только заряженность, «интенсивность» ранней лирики Бахман привлекала к ней слушателей. Особая интонация стихов во многом была

[110] Цит. по: [Карельский 1999а: 237] (Перевод А. В. Карельского)

следствием отчетливо диалогической позиции ее лирического субъекта в духе немецких «диалогистов первого поколения», осмысливающих человека, в первую очередь, в его обращенности к «Ты» Бога (см. [Бубер 1999а]). «Первичной формой бытия личности является для Бубера отношение к некоему *Ты*, т.е. к бытию “другого”, до встречи с которым никакого *Я* вообще не существует. *Я* и *Ты* взаимообусловлены: нечто иное становится для меня реальностью, поскольку я вступаю с ним в отношение, но и мое собственное *Я* рождается для меня впервые лишь благодаря этому отношению, лишь озаренное и согретое лучами *Ты*» [Жеребин 2011: 350].

Однако к концу 1950-х годов разочарования писательницы и в сфере личного общения и диалога, и в возможностях поэзии накапливаются; вера в спасительную мощь поэтического языка гаснет, и отношения с языком – личные, как у всякого большого поэта, – все сильнее определяются тем, что западные исследователи называют «языковым скепсисом». М. Юргенсен отмечает его у Бахман примерно с 1957 г. (стихотворения «Изгнание» / *Exil*, «Мысль сердца, в полет!» / *Geh, Gedanke!*) [Jurgensen 1981: 56]; С. Ботнер полагает, что радикализации ее языковых сомнений завершилась к 1961 г. [Bothner 1990], когда было написано стихотворение «Слова» / *Ihr Worte* и увидел свет первый сборник рассказов «Тридцатый год» / *Das dreißigste Jahr*, где центральное место занимает коммуникативная проблематика. Оба срока не противоречат друг другу, поскольку речь идет о процессе, имевшем начало и завершение, к тому же почти все рассказы первого сборника были написаны в первых редакциях в 1957–1958 гг. [Weigel 1999].

Постепенное разочарование в трансформационном потенциале языка коррелирует у Бахман с утратой веры в возможность пребывания в диалоге (как продуктивном состоянии обращенности к некоему «Ты») для человека, живущего в современной ей Австрии, где коммуникативное пространство отравлено предрассудками, ложью, умолчаниями о чудовищной вине в истреблении целых народов. Когда главное, о котором молчат, не вдохновляет и не зовет к совершенству (Бог, «мистическое», этика), а

наоборот, ужасает или вызывает отвращение, побуждая отвернуться и не смотреть, смысл молчания радикально меняется. Побуждающее к развитию «значимое молчание», к какому призывает завершающий афоризм «Логико-философского трактата» Людвига Витгенштейна, вытесняется молчанием смерти, «мертвым молчанием», за которым не стоит ничего привлекательного, ценного, мотивирующего – место Бога занимает Ничто. Такое молчание «молчит», не побуждая уже ни к расширению языка (по Хайдеггеру, тождественного бытию), ни к жизни как таковой, а наоборот, подталкивает к прекращению – и речи, и жизни.

Ранее мы назвали это молчание «абсолютным» [Соколова 2001]: «раздвоение» молчания – на «значимое» и «абсолютное» – наблюдается в творчестве Ингеборг Бахман с конца 1950-х годов. Если «значимое» или «мистическое» молчание всегда связано для нее с выбором (лирического) субъекта и остается важнейшим измерением диалога – как понимает его и, например, М. Бубер в работе о «диалогической жизни» («Dialogisches Leben»), в русском переводе называемой «Диалог» [Бубер 1999b], – то «абсолютное» молчание, напротив, воспринимается как вынужденное, навязанное извне (коммуникативным пространством, дискурсами; социокультурной ситуацией, властными структурами) или как будто пришедшее изнутри («потеря дара речи», «самоцензура», болезнь), хотя и в этих случаях возникшее как реакция внутреннего на внешние обстоятельства.

Когда молчание лирического субъекта «говорит» о неизъяснимой и вечной тайне или означает текущую «принимающую» позицию в диалоге с вечным «Ты», это то самое живое «значимое молчание», к которому предлагает взбираться по лестнице языковых конструкций Витгенштейн. Например, именно такое молчание заполняет все паузы между отдельными стихотворными блоками – по сути, молитвами, – в раннем цикле Р. М. Рильке «Часослов» (1903), написанном от лица странствующего православного монаха и обращенном к Богу, и определяет диалогическую позицию лирического героя. Такое же по смыслу молчание, по Буберу,

составляет основу «диалогической жизни» – жизни, обращенной к «другому», – в которой только и возможен подлинный «диалог между людьми», который «<…> может, следовательно вестись и без знаков <…> К его сущности относится как будто еще некий внутренний элемент» [Бубер 1999b: 125]. Но когда молчание просто «молчит» – избегает как говорения, так и слушания, уклоняется от диалога, – оно может быть только вынужденным молчанием: молчанием о страдании, о боли, в конечном счете, о смерти, то есть «мертвым» молчанием.

По сути, именно эту непреложную убийственность «вынужденного молчания»[111] Ингеборг Бахман исследует в поздних стихотворениях и в прозе, особенно – в романных фрагментах и рассказах, которые, по замыслу, должны были составить эпопею «Виды смерти» / *Todesarten,* а на деле в течение нескольких лет привели к смерти ее саму, молодую талантливую женщину, отчаянно стремившуюся закрыть своим поэтическим словом разрыв между желающим жить языком и поселившимся внутри него «мертвым» молчанием.

В начале последней из своих «Франкфуртских лекций» – «О литературе» – Бахман в довольно мрачных тонах описывает коммуникативную реальность современной ей Австрии, перечисляя явные приметы характерного для нее «мертвого» молчания. Параллельно она настаивает на корреляции между творческим бесплодием и «языковой ущербностью»:

«Непрерывный поток опровержений, самоубийств, внезапной потери дара речи, безумие, молчание о молчании из чувства греховности, чувства метафизической вины или вины человеческой, вины перед обществом из-за своего равнодушия или неполноценности. Еще задолго до того времени, которым мы собираемся заняться, все виды творческой ущербности налицо. В наше столетие эти погружения в безмолвие, мотивы для него, как и причины для возвращения из немоты, еще больше обострились.

[111] Под которым у Бахман всегда скрывается невозможность достичь взаимопонимания между участниками коммуникации в текущей (коммуникативной – индивидуальной, культурной) ситуации.

Потому анализ их и кажется мне столь важным для понимания достижений, которые этому безмолвно предшествуют или за ними следуют» [Бахман 2020: 233].

Следствием сказанного стал, по ее мнению, пошатнувшийся статус писателя, и только продуманная программа действий может вернуть делу писателя смысл:

«Сомнителен сегодня сам писательский статус, ибо он лишается опоры для противостояния существующему порядку вещей в самих пространстве и времени. И это происходит впервые. Действительность упорно ждет новых дефиниций, поскольку наука ее полностью переформулировала. Доверительные отношения между «я» и языком, «я» и вещью существенно подорваны» [Бахман 2020: 233].

2.1.5 «Язык поэзии»

Но в начале творческого пути, когда главной болью в лирике Бахман представляется ощущение «вины языка» [Jurgensen 1981: 10–12], ей казалось, что для освобождения от теней прошлого достаточно обновления языка путем очищения от «словесного хлама» (лжи, предрассудков, штампов): освободившись от них, язык впустит в себя новую жизнь и сам окажет на жизнь обновляющее влияние. Так можно интерпретировать некоторые ранние стихотворения – например, «Настал полдень» / *Früher Mittag* (1952), где в переводе Г. Ратгауза, после дождя, пролившегося из «облака слов» на «мрачную землю» под «германским небом», «несказанное тихим сказаньем идет по немецкой земле / в ясный полдень» [Бахман 2000: 28–31]:

> Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt,
> sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen,
> eh sie der Sommer im schütteren Regen vernimmt.
>
> Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land:
> schon ist Mittag. [Bachmann 1993: Bd.1: 45]

или пронизанный верой в могущество слова «Монолог князя Мышкина из балета-пантомимы “Идиот”» – текст, написанный Бахман в 1953 г. для сопровождения балета по роману Ф. М. Достоевского «Идиот» на музыку друга писательницы, композитора Ханса Вернера Хенце [Бахман 2000: 40–69].

В начале 1950-х годов, пребывая еще под воздействием взглядов М. Хайдеггера и Л. Витгенштейна на поэзию, Бахман в целом делает ставку на утопический потенциал, заключенный в языке поэзии – на способность слова поэта преображать мир. Однако вскоре собственный опыт поэтического творчества и участия в общении внутри литературной среды

Германии и Австрии (в частности, в нескольких заседаниях «Группы 47»[112]) убеждает ее в том, что никакого универсального «языка поэзии» не существует – ведь даже большие поэты не могут сами на нем общаться, не нанося друг другу смертельных травм [113], и ее представления о «спасительном» языке подвергаются сдвигу. С одной стороны, они расширяются: теперь Бахман ищет истину в более универсальном как будто *языке любви*, который ведь должен охватывать все сферы жизни, включая поэзию и музыку. С другой, нарастает ее языковой пессимизм: личный опыт показывает, что подлинный *язык любви* недостижим, а примеряя на эту роль различные «языковые игры» в духе поздних работ Л. Витгенштейна[114], она испытывает одно разочарование за другим [O'Regan 1996]. Следы этой драмы личного разочарования можно найти во многих стихотворениях ее второго поэтического сборника «Призыв к Большой медведице» (1956).

К началу 1960-х годов ей уже ясно, что обновление языка невозможно без устойчивого массового стремления к обновлению сознания (которого в современном ей обществе не наблюдалось), и никакие «манипуляции» исключительно на уровне языка к прорыву привести не могут. В лекции «О литературе» Бахман как будто спорит со своими собственными прежними убеждениями:

«Новый язык отзывается на действительность всегда там, где совершается моральный, познавательный рывок. А не там, где пытаются обновить язык как таковой, словно сам язык способен насильно притащить за собой познание и возвестить о наличии несуществующего опыта» [Бахман 2020: 235],

[112] О непростых взаимоотношениях внутри этого литературного объединения и, в частности, о том, как в мае 1952 г. в Ниндорфе членами «Группы» были приняты (точнее, отвергнуты) стихи Пауля Целана, в те годы очень близкого Бахман (не исключено, что главной причиной такого приема Целана стал тогда преимущественно скрытый антисемитизм), см. [Arnold 2004: 73–78, 100–107].

[113] Историю ее взаимоотношений с Паулем Целаном см. [Время сердца 2016].

[114] В 1953 г. были изданы «Философские исследования» Людвига Витгенштейна, где вводится понятие «языковой игры». Бахман, автор двух эссе о круге идей и влиянии этого философа, почти сразу познакомилась с этой работой и тут же включила новые для нее идеи философа в сферу своей писательской практики: [Витгенштейн 1994: 75–319].

а далее почти в точности формулирует идею своего рассказа «Всё» / Alles, из сборника «Тридцатый год», в котором эксперимент по «манипуляции языком» завершился как раз «местью» последнего:

«Где бы ни манипулировали языком ради того, чтобы он воспринимался по-новому, он мстит за себя и разоблачает эту уловку» [Бахман 2020: 235].

Однако утопическое измерение в ее отношении к языку по-прежнему живо: однажды новый дух сделает возможным появление *нового языка*[115], создание которого остается актуальной задачей современной литературы:

«Ибо нам все же остается выполнить одну задачу: постараться выработать на основе нашего убогого языка тот единственный язык, который никогда еще не был правящим, но управляющий теперь нашими представлениями, и которому мы теперь подражаем. … Мне кажется, бывает подражание языку, который мы еще только предчувствуем, которым еще не можем всецело овладеть» [Бахман 2020: 249].

Таким образом, реализацию утопии она связывает не с писательским произволом, а с подражанием писателями некоему «предчувствию языка», связанному с «новым духом», что требует, конечно, вслушивания и предполагает некий «ответ» – иными словами, предписывает писателю изначально диалогическую позицию.

Для того *языка поэзии*, который Ингеборг Бахман создает в своих стихах и от которого, конечно, ожидает прорывов к новой реальности, характерны некоторые яркие особенности. Одной из важнейших представляется опора на «бинарные оппозиции» – контекстуальные дихотомии. Ключевые поэтические образы выстраиваются у Бахман с опорой на *пары контекстуальных антонимов*, описывающих крайние проявления тех или иных свойств воссоздаваемого образа.

«Красота» у нее соседствует с «ужасом» («…в нем отблеск красоты / и ужас весь земной» [Бахман 2000: 40]), «свет» с «тьмой» («…покуда не стемнеет, / и все, что светом было мне / вновь не вернется / во владенья

[115] «Новый язык должен обладать новой поступью, а эта поступь присуща ему, лишь когда в нем живет новый дух» [Бахман 2020: 235].

Тьмы» [там же]), «счастье» с «болью» («наверно, из-за этой самой боли / у вас внутри все то, что вы / для счастья своего творите / не служит счастью…» [там же]), «числа» с «фактами» [там же: 37], «ветви» с «топором» [там же: 23], «уснувшая рыба» с «бурным течением» [там же: 39] и т.д. О такого рода антиномиях (или «антонимических парах») как конструктивной особенности динамики образов в творчестве Бахман мы писали ранее [Соколова 2001]. При таком способе выражения присущая человеческому восприятию амбивалентность не вытесняется, а находит себе место в целостности образа, вбирающего в себя разрывы и противоречия. Практическая реализация этого конструктивного принципа формирует систему языковых приемов, помогающих «ухватывать» и «удерживать» внутри текста даже неосознаваемые «разрывы сознания» – связанные с ключевым образом травмы и болевые точки как самого лирического героя (и автора), так и читателя.

Опора на бинарные оппозиции создает напряжение внутри самого образа. Между противоположными качествами или состояниями по умолчанию как бы выстраиваются все промежуточные нюансы, в совокупности образуя что-то похожее на натянутую струну, представляющую собой непрерывный спектр промежуточных состояний. Такая «струна» постоянно «колеблется», поскольку нюансы значений, выявляемые конкретными контекстами и разными интерпретациями, сдвигают ее в разные стороны, заставляя вибрировать и «задевать» многомерную область невыразимого. Иррациональная природа такого напряжения позволяет смыслам прорывать границы рационального – того, что может быть выражено в языке, – и приближаться к чувственной, этической, не выразимой словами, истине [116] . Вторжение в текст

[116] Так, в книге Сюзанны Ботнер «Ингеборг Бахман: янусоголовая смерть» [Bothner 1986] намечен комплекс перекличек и взаимосвязей в паре «язык – смерть», которая поначалу нередко выступает в ее поэзии как контекстуальная дихотомия, антонимическая пара: язык = жизнь и потому противостоит смерти (но это верно, пока под языком подразумевается язык идеальный), в позднем же творчестве «язык» и «смерть» нередко

иррационального создает эффект удивительной емкости фраз, отмечаемой многими исследователями в поэтическом языке Бахман [Jurgensen 1985]. Отдельные элементы «нового поэтического языка», сложившегося в ее лирике 1950-х годов, позднее, слегка изменяясь, перемещаются в прозу, где поначалу ею интенсивно испытывается еще один вариант «языковой утопии»: поиски «языка любви» (главным образом, в рассказах сборника «Тридцатый год» и первой главе романа «Малина»).

образуют пару синонимов (поскольку язык как он есть приносит в реальность смерть, а не жизнь, в то время как идеальный язык оказывается недостижимым…)

2.1.6 Коммуникативное пространство любви

В своей монографии о языке любви и любви как языке Мехтхильд Оберле к концу 1950-х годов выявляет у Бахман связь между утопическим представлением об *идеальном* языке и проблемой пола [Оберле 1990]. Связь станет крепче во время так называемого «периода молчания» 1960-х годов, отмеченного болезненными переживаниями в личной жизни писательницы, связанными с расставанием с М. Фришем [Albrecht 1989; 1995]. Конечно, Бахман и в своих личных отношениях искала *идеальную коммуникацию* – взаимопонимание, диалог, – и теперь место буберовского вечного «Ты» для нее все чаще занимает сам язык.

В этот период нарастает очевидное разочарование Бахман в мечте об *идеальном языке,* из которой во многом произрастала ее поэзия 1950-х годов. Ее «языковой скепсис» достигает остроты *языкового отчаяния*: *язык* не спасает от насилия, взаимопонимание невозможно, поэзия не имеет смысла, ничего не меняется – язык «виновен», общество «виновно», мы продолжаем убивать друг друга, потому что в языке превалируют дискурсы власти и насилия, на которые опирается «символический порядок» поколения отцов, породивший последнюю войну и чудовищные преступления против человечности (см. также: [Rauch 1985]). (Эти представления в разных вариациях пронизывают ее позднюю прозу, особенно тексты проекта «Виды смерти» [Bachmann 1995]). Бахман ищет не столько идеальный язык, сколько стратегии приносящего удовлетворение общения между людьми – близости, взаимопонимания, диалога,– и постепенно приходит к мысли, что к ее «коммуникативному идеалу» женщина ближе, чем мужчина, поскольку сам «женский принцип» взаимодействия с реальностью – коммуникации – в больше степени ориентирован на «прием», коллективное начало, и лучше согласуется с диалогическим отношением, чем мужской, ориентированный

на индивидуальность, и к тому же менее вовлечен в социокультурные дискурсы насилия и власти.

По Бахман, если бы женщине удалось высказать «свое внутреннее», то взаимопонимание между людьми несомненно улучшилось бы. Однако помимо «вечной» проблемы выражения ранее не выражавшегося, с этим связана, как ей видится, еще и «преходящая» часть проблемы, которая могла бы быть совместными усилиями людей уменьшена. В современном обществе «внутреннее» женской природы приговорено к молчанию в силу подавления доминирующими в коммуникативном пространстве Австрии «мужскими» дискурсами власти и подавления. *Женский голос* представляется Бахман «отсутствующим», исключенным из социальной коммуникации, и его «речевое отсутствие» воспринимается ею в параллелизме с отсутствием в мире Бога и невозможностью идеального языка. Разные преломления этой важной для Бахман корреляции будут впоследствии формировать проблемный центр ее зрелой прозы.

Глубоко ощущая диалогическую природу любви, Бахман в своей поэзии пробует дать ей слово. «Разворот» собеседников друг к другу, который обеспечивает любовь, по ее мнению, способствует достижению взаимопонимания. Конечно, в этих представлениях Ингеборг Бахман не одинока: она мыслит в русле немецкого (да и русского) диалогизма. Ведь и Ю. М. Лотман в качестве «идеальной экспериментальной ячейки» для постижения механизмов диалога предлагал рассматривать отношение «мать –грудной ребенок», предъявляя тем самым модель идеальной (изначальной) коммуникации как безусловной любви.

Правда, М. Бубер, который, хотя и строил свою концепцию «диалогической жизни» во многом на «сообщающемся молчании» [Бубер 1999b: 124], обязательно подразумевающем «взаимную направленность внутреннего действия» [Бубер 1999b: 129], тем не менее, предостерегал от понимания диалогических отношений как особой области эротики, специально подчеркивая, что не знает «ни одной области», где бы так, как в

эротике, «диалогическое и монологическое смешивались бы друг с другом и одновременно противоборствовали бы друг с другом» [Бубер 1999b: 125].

Но и у Бахман все не так просто. Хотя любовь формирует коммуникативную среду и порождает средство коммуникации (*язык любви*), этот язык всегда таков, каков любящий: в каком-то смысле человек любит так, как он говорит, и говорит так, как любит. Неистинный, ложный, лживый язык порождает такую же коммуникативную среду, которая мешает развитию любви, тормозит ее превращение в безусловную, но и обратное тоже верно: искажения любви как отношения между людьми, связанные с разного рода подменами (доминирование, созависимость, отношения палач-жертва и т.д.) мешают глубине и верности речи и, в конечном счете, взаимопониманию между людьми. Все неистинные языки, по Бахман, – это языки разных форм недостаточности любви, ее отсутствия; и они ведут к смерти: те, кто говорит (и даже молчит) на них, окружены мертвецами и сами душевно мертвы:

Ich aber liege allein im Eisverhau voller Wunden. Es hat mir der Schnee noch nicht die Augen verbunden. **Die Toten, an mich gepresst,** **schweigen** in allen Zungen. **Niemand liebt mich** und hat für mich eine Lampe geschwungen! [Bachmann 1993, Bd. 1: 139]	Я тут лежу одна, в ранах, затертая льдом. Снег еще мне глаза не завязал бинтом. Трупы вокруг молчат на всех языках планеты. Никто не любит, никто не ищет меня со светом! *(Пер. А.Исаевой:* [Бахман 2000: 118–121])

В качестве примера процитировано II стихотворение из цикла «Песни на дорогах бегства» / *Lieder auf der Flucht,* который завершает второй стихотворный сборник «Призыв к Большой медведице».

Устанавливая в программных стихотворениях середины 1950-х годов отношение эквивалентности между языком и любовью, Бахман выводит на первый план именно диалогическую – коммуникативную – функцию любви и на этом основании ставит ей в соответствие язык, тем самым совершая переход от *утопии поэтического языка,* понимаемого как обращение / воззвание поэта к высшим – божественным или иным надличностным – силам, к мечте о языке любви – более всеохватном и универсальном, с одной стороны, но и более камерном, обращенном к субъектам одного уровня с лирическим героем, с другой.

Есть у нее, однако, стихотворение, в котором лирический субъект («я») взывает как будто к высшему – к любви как таковой, любви как универсальному языку, – но хочет при этом приобщиться к нему наравне со всеми и всем, кто (и что) уже умеет на нем говорить. Это стихотворение – «Объясни мне, любовь»[117] / *Erklär mir, Liebe* (1956), впервые опубликованное в гамбургской газете «Die Zeit» в июле 1956 г., также входит в «Призыв к Большой медведице» и проясняет понимание Бахман *любви* как коммуникативного феномена – «расширенного» языка, включающего и молчаливую, внесловесную, коммуникацию. Ниже стихотворение приводится параллельно в оригинале и в русском переводе А.В. Карельского.

	Erklär mir, Liebe	***Скажи, любовь…***	
1	Dein Hut lüftet sich leis, grüßt, schwebt im Wind,	Приподними на легком ветре шляпу,	1
2	dein unbedeckter Kopf hat’s Wolken angetan,	ведь непокрытой голове твоей	2
3	dein Herz hat anderswo zu tun,	так рады облака, – но где блуждает	3
4	dein Mund verleibt sich neue Sprachen ein,	твоя душа, *каким реченьям новым*	4
5	das Zittergras im Land nimmt überhand,	твои уста сейчас отворены?	5
6	Sternblumen bläst der Sommer an und aus,	Дом полон трепетом травы змеиной,	6

[117] В приведенном русском переводе заглавие стихотворения – «Скажи, любовь» – на наш взгляд, несколько упрощено.

7	von Flocken blind erhebst du dein Gesicht,	затмения и всполохи ромашек	7
8	du lachst und weinst und gehst an dir zugrund,	слепят глаза, и летние снежинки	8
9	was soll dir noch geschehen –	дрожат на запрокинутом лице	9
		о смех, о плач, о торжество и гибель,	10
		чего еще нам ждать -	11
10	Erklär mir, Liebe!	скажи, любовь моя!	12
		Павлин в торжественном восторге	
11	Der Pfau, in feierlichem Staunen, schlägt sein Rad,	распускает хвост,	13
12	die Taube schlägt den Federkragen hoch,	свой воротник топорщит кроткий голубь,	14
13	vom Gurren überfüllt, dehnt sich die Luft,	и расширяет воздух воркованье,	15
14	der Entrich schreit, vom wilden Honig nimmt	и селезень кричит, и диким медом	16
15	das ganze Land, auch im gesetzten Park	полны луга, и в аккуратном парке	17
16	hat jedes Beet ein goldner Staub umsäumt.	покрыла грядки золотая пыль.	18
17	Der Fisch errötet, überholt den Schwarm	От страсти рдея, устремилась рыба	19
18	und stürzt durch Grotten ins Korallenbett.	сквозь гроты на коралловое ложе.	20
19	Zur Silbersandmusik tanzt scheu der Skorpion.	В песках ревучих пляшет скорпион.	21
20	Der Käfer riecht die Herrlichste von weit;	Жук вожделенную за версты чует;	22
21	hätt ich nur seinen Sinn, ich fühlte auch,	Его бы чуткость мне, чтоб трепет крыльев	23
22	daß Flügel unter ihrem Panzer schimmern,	Прозреть под панцирем ее – и курс	24
23	und nähm den Weg zum fernen Erdbeerstrauch!	Взять на далекий земляничный куст!	25
24	Erklär mir, Liebe!	Скажи, любовь моя!	26
25	Wasser weiß zu reden,	Заговорили воды,	27
26	die Welle nimmt die Welle an der Hand,	и за руку волну берет волна,	28
27	im Weinberg schwillt die Traube, springt und fällt.	и, лопнув, ягода с куста упала.	29
28	So arglos tritt die Schnecke aus dem Haus!	На свет улитка высунула рожки,	30
29	Ein Stein weiß einen andern zu erweichen!	И камень нежностью смягчает камень!	31
30	Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann:	Скажи, любовь моя, как мне понять:	32
31	sollt ich die kurze schauerliche Zeit	ужель весь этот краткий страшный срок	33
32	nur mit Gedanken Umgang haben und allein	мне суждено лишь с мыслями водиться,	34
33	nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?	не знать любви и не дарить любви?	35
34	Muß einer denken? Wird er nicht vermißt?	зачем нам мыслить? Разве нас не ждут?	36
35	Du sagst: es zählt ein andrer Geist auf ihn.	Ты говоришь: но есть ведь ум другой,	37
36	Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander	есть дух, он верит в нас, он ждет ответа…	38
37	durch jedes Feuer gehen.	Молчи. Уж я ль не знаю: саламандра	39
38	Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.	пойдет в любой огонь.	40
	[Bachmann 1993, Bd.1: 109–110]	Ее не гонит страх и ей не больно.	41
		(Перевод А.В. Карельского	

В русском переводе, который вполне хорош – не только достаточно точен, но и динамичен, поэтичен, интонационно верен, – *коммуникативная природа* любви у Бахман все же остается непроясненной (поскольку, вероятно, осталась неясной для самого переводчика, что понятно, учитывая особенности эпохи, когда он был сделан). Как следствие, заглавие расфокусируется многоточием и теряет исходную форму прямого обращения к любви как «Ты», а рефрен, в оригинале повторяющий заглавие, меняет форму, превращаясь в обращение то ли к любимому, то ли к любимой, и тем самым уводит русскую версию в сторону от смыслового ядра стихотворения – коммуникативной сущности любви и ее языковой природы. В итоге адресат стихотворения меняется, а коммуникативная ситуация – приглашение Любви к диалогу с человеком, желающим ее постичь, – остается непонятна читателю.

Смысловой сдвиг усиливается и далее. Так, в переводе существенно меняется смысл действия, ожидаемого от адресата (Любви как феномена): вместо разъяснений, которые помогли бы говорящему глубже проникнуть в непостижимое для него явление (по Бахтину, возможное именно в диалоге), от адресата получившегося русского стихотворения, природа которого и так уже не вполне понятна (см. выше), требуется всего лишь что-нибудь сказать - подать знак, который, в сущности, может быть любым, – а значит, идея диалога с Любовью (как феноменом и языком) в переводе нивелируется и как бы замещается вопросом о существовании.

Между тем, в стихотворении Бахман идея диалога с любовью не просто выражается в форме призыва к диалогу, обращения, но и скрупулезно соотносится с образной расшифровкой диалогической природы любви – через широкую панораму любовных взаимодействий, осуществляемых всем живым за исключением человека. Человек у Бахман из этой всеобщей коммуникации исключен, и лирический субъект ее стихотворения стремится понять, почему.

В русском переводе человек вообще не включен в коммуникативную ситуацию, в которой так ставилась бы проблема. Но тем самым, возможно, осуществлено и попадание в цель – правда, в более отдаленную: действительно, всего через несколько лет Ингеборг Бахман полностью разочаруется в способности человека постичь диалогическое измерение любви и «любовное» измерение коммуникации и закроет для себя *утопию языка любви*. Но это случится позже, а в 1956 г. стихотворение *Erklär mir, Liebe* становится одной из главных опор, на которых возводится здание новой языковой утопии (М. Оберле, М. Юргенсен), предъявившей язык любви как *новый язык*, и не просто в теории, а вполне зримо – по образцу естественной коммуникации, выражающей в природе любовь.

Поток образов, разделенный рефренами «Erklär mir, Liebe!» – «Объясни мне, любовь!» – можно читать и как адресованный любви, и наоборот, как ответ «любви», обращенный к человеку.

Первые же строки (1-2, 5-8 ориг.) вводят «слова» нового языка и утверждают его чувственную природу: ветер и ощущение ветра, облака и радость от их созерцания… Отметим сразу, что «единицы» этого языка (образы), по существу, тройственны: они называют природное явление, дают представление о его движении (жизни) и «ответ» – ощущения от него «внешнего мира». Но поскольку ощущения неотделимы от субъекта, который их испытывает, в «ответ мира» включается человек, обладающий способностью назвать испытываемое ощущение, дать ему имя. В *новом языке* этого стихотворения есть место для человека, но оно остается пустым, потому что внимание человека где-то в другом месте: «но где блуждает / твоя душа, *каким реченьям новым* / твои уста сейчас отворены?» (3–5 пер.). «Знаки» *языка любви* живут своей жизнью в природе – как бы удивляясь, что человек еще не с ними: «Чего тебе еще-то (надобно)?» / *was soll dir noch geschehen* – интересуется у человека природа (любовь) (9 ориг.)

Во второй и третьей строфах вводятся новые знаки языка, намечаются правила «грамматики», утверждается чувственная основа языка. Каждое

предложение – строка – подчеркнуто эмоциональны, но при этом как будто бы пребывают вне этики (полемика с Витгенштейном?). Стихотворение демонстрирует, что этим языком прекрасно владеют все представители минерального, растительного и животного царств: вода, камни, трава, цветы, павлин, голубь, селезень, рыба, жук, улитка, скорпион, виноград. «Павлин в торжественном восторге распускает хвост, /свой воротник топорщит кроткий голубь, /и расширяет воздух воркованье, / и селезень кричит…»; «Заговорили воды, / и за руку волну берет волна, / и, лопнув, ягода с куста упала. / На свет улитка высунула рожки, / И камень нежностью смягчает камень!»

Только человек не понимает смысла сказанного без слов, не видит своего места в молчаливой и доверительной коммуникации, не ощущает своей причастности целому, а только настойчиво просит разъяснений: «*erklär mir, Liebe!*», но хотя бы так обнаруживает свое стремление начать диалог.

2.1.7 Любовь, условная и безусловная: проблема нового языка в рассказе «Всё»

Коммуникативная проблематика занимает центральное место и в рассказах первого сборника прозы Ингеборг Бахман («Тридцатый год», 1961). Наиболее радикальному переосмыслению утопия нового языка подвергается в рассказе «Всё» / *Alles*, где рассказчик описывает свою попытку, начав с самого рождения сына, вырастить из него *нового человека* – носителя *нового языка*, который вырастет и «пересоздаст» мир заново.

Попытка, конечно, проваливается: ребенок, родившийся в отношениях с малоинтересной рассказчику женщиной, «проваливает» возложенную на него отцом героическую миссию. Причины (выведенные в рассказе): отсутствие любви и уважения между родителями, пронизанное агрессией социальное (коммуникативное) пространство.

Рассказчик (отец ребенка) осознает, что и сам, пользуясь языком, транслирует коммуникативные искажения – языковые «следы» насилия, страдания, преступлений, фальши и лжи. Поэтому он и хочет, чтобы хотя бы сын вырос от них свободным. Решением, как ему кажется, мог бы стать некий *новый язык* – который он видит похожим на универсальный язык бессознательного, – освобожденный от отпечатков страданий, глупости, лжи, преступлений прошлого. Если бы его сын мог вырасти, сохранив чистоту и связь своей речи с этим таинственным языком души, а затем, опираясь исключительно на эту внутреннюю речь, сумел бы пересоздать заново язык общения между людьми, то он и сам стал бы другим – *новым* – человеком, и впоследствии от него бы произошел, возможно, новый, «исправленный», род людей.

В начале, наблюдая действительность (по его убеждению, сотворенную Словом[118]), рассказчик констатирует, что мир плох, а значит, никуда не годен язык, в мире действующий.

«<…> Внезапно я понял: все на свете – вопрос языка, не именно этого, нашего, немецкого, – он всего лишь один из созданных в Вавилоне, чтобы все запутать. Под ним вызревает иной язык, включающий все: от взглядов, жестов, до самых сокровенных мыслей и чувств. И именно в нем – корень всех наших бед»[119].

Движимый утопическим стремлением «спасти мир», рассказчик уверен в необходимости нового языка, способного пересоздать мир заново. Эту идею он хочет реализовать на практике, положив в основу воспитания новорожденного сына.

«Все зависело теперь от того, сумею ли я защитить ребенка, уберечь его от нашего языка, пока он не сможет сам создать совершенно иной язык, открывая, тем самым, новое время» [там же].

Но уберечь младенца от воздействия языка невозможно: ребенок слушает речь, постепенно учится говорить, идет в детский сад, узнает все новые слова, активно использует их, чем все сильнее раздражает родителей, потом идет в школу, общается со сверстниками и учителями, при этом день ото дня становится все более грубым, неуправляемым, злобным, – любовь отца нужна ребенку больше, чем его «языковые надежды», показывает Бахман.

Но любви не хватает: грандиозные планы рождают у отца внутреннюю неудовлетворенность и нереалистичные требования к ребенку, и у того вовремя не формируется «иммунитет» против фальши и лжи, несправедливости и преступления, тени которых носит язык. Ведь и в

[118] Вообще, языковая утопия, которую транслирует в этом тексте рассказчик Бахман, сочетает в себе христианские представления с идеями обновления, лежащими в основе разных направлений искусства рубежа веков. Все это переосмыслено через призму психоанализа Фрейда с учетом работ о структуре бессознательного К. Г. Юнга.

[119] [Bachmann 1978, Bd. 2: 143]. Далее рассказ «Всё» цитируется в переводе С. Шлапоберской по [Бахман 1996: 63–67].

родительской семье его окружают фальшь и подмены. Годам к десяти сын превращается в маленькое чудовище – словно воплощая собой тот плохой мир, который видят вокруг родители, оправдывая свою нелюбовь. Тем самым Бахман показывает, что *язык любви* не формируется сам по себе: ребенок, не чувствующий безусловной родительской любви, не научится изъясняться на ее языке, принимать ее и «сообщать» другим, если не будет сначала подражать безусловно любящему его человеку, испытывая его воздействие.

Внимательно и беспристрастно присмотревшись к повзрослевшему сыну, отец расстается со своими надеждами, но вместе с ними теряет последние остатки своей слабой и обусловленной к нему любви. Последствия не заставляют себя ждать: ребенок гибнет. А между родителями, которых и прежде мало что связывало друг с другом, вырастает стена «мертвого» молчания.

Протагонист, несомненно, тестирующий в этом тексте некоторые аспекты языковой утопии, ранее близкой самой Бахман, пытается в своем восприятии языка совместить несовместимое: религиозное измерение (слово, творящее мир) втиснуть в систему знаков, упорядоченную грамматикой, а инструмент социальных взаимодействий «привязать» памятью культуры к «архиву», сохраняющему воздействие всякого опыта. При этом диалогическое измерение, основанное на особой обращенности субъектов друг к другу, от его восприятия ускользает.

Мысленный эксперимент, поставленный в этом рассказе, показывает, что проблема взаимопонимания, в норме остающегося целью *успешной коммуникации*, не решается в границах лингвистического и социального измерений языка, даже если принять во внимание то, что теперь называют «памятью культуры» [Ассман 2015], поскольку в основе взаимопонимания лежит нечто совсем иное. Финал рассказа подводит к мысли, что подходящую среду, не только естественную, но и необходимую для успешной коммуникации, формирует любовь. Проблема, однако, в том, что любовь обусловленная, ожидающая вознаграждения (пусть даже в виде достижения

установленных разумом целей, как в этом рассказе) хорошим решением не является, а для безусловной любви в мире, похоронившем бога, нет места, то есть, в реальности эта задача, похоже, не имеет решения…

Как отмечают исследователи, в начале 1960-х годов период «языковых надежд» у Ингеборг Бахман подходит к концу, и его сменяет период радикализации «языкового скепсиса» – *языковое отчаяние* ([Jurgensen 1981], [Höller 1987], [Weigel 1999]).

2.1.8 *Новый язык* и женское начало: «Ундина уходит»

Однако в завершающем сборник «Тридцатый год» рассказе «Ундина уходит» / *Undine geht* [120] Бахман тестирует еще одно утопическое представление, которое останется с ней надолго – *утопию женского языка*. С одной стороны, эта утопия впитала черты всех рассмотренных вариантов языковой утопии, объединив представления о прекрасном, но недоступном для человека *языке любви,* дарующем блаженство взаимопонимания, и о *языке поэзии* как пути к нему – пути творческого освоения языка, движение по которому сообщает особую ценность человеку (в этом рассказе – мужчине). С другой стороны, это представление содержит уже смиренную констатацию того, что прорыв в диалогическое пространство – пространство любви – в реальности невозможен. Об этом говорит уже сама иноприродность носительницы утопической идеи – Ундины: по форме рассказ представляет собой ее монолог.

Ундина у Бахман олицетворяет собой женское начало, которое подчеркнуто происхождением ее из водной стихии, традиционно олицетворяющей мир эмоций. Как замечает Йохан Фиргес, рассказ может быть прочитан как ответ писательницы на драму Жана Жироду «Ондина»[121] (1939) или как ее продолжение [Firges 2008]. В этой французской пьесе рыцарь Ганс фон Виттенштейн цу Виттенштейн[122] влюбляется в морскую деву Ондину. Ондина – природное существо, наивное, непосредственное, простодушное. Своей естественностью она возбуждает любовь живущего

[120] [Bachmann 1993, Bd. 2: 253–263]; в рус. пер. С. Шлапоберской: [Бахман 1996: 54–59]. Далее цитируется этот перевод.

[121] Драма основана на сказочной повести «Ундина» Ф. де Ла Мотт Фуке (1811).

[122] Немецкое имя во французском тексте не только дает отсылку к Витгенштейну и его философии языка, но и актуализирует широкий ассоциативный пласт, связанный с этим бродячим сюжетом в немецкоязычных культурах – А. ф. Арним, Э. Т. А. Гофман, Г. Гауптман и др.

разумом и зажатого в рамки социальных норм рыцаря – Ганса. Ему она представляется существом, которое поможет ему, отчужденному от природы, высвободить свою индивидуальность. Ганс хочет на ней жениться. Подводный царь позволяет ей покинуть родную стихию при условии, что супруг будет хранить ей верность. Если верность будет нарушена, Ондина вернется в свою стихию, а Ганс умрет.

Морская дева не вписывается в нормы придворной жизни. Ее наивность воспринимается как невоспитанность, непосредственность – как бесстыдство, достоинство – как вызов. Гансу, чей образ мыслей нормируют те же социальные установки, постепенно становится ясно, что для него это было лишь увлечение. Выйти за рамки норм своего окружения он не способен и не готов соответствовать свободной натуре молодой жены. То, что в начале отношений привлекало его в ней, теперь пугает и раздражает, и в конце концов он ее покидает, чтобы вернуться к прежней возлюбленной, графине Берте. Таким образом, договор с подводным царем расторгнут, Ондина должна вернуться в воду, а Ганс – умереть.

Рассказ Бахман начинается в тот момент, когда морская дева расстается с Гансом: Ундина должна уйти и, уходя из мира людей, предпринимает попытку осмыслить и вербализовать пережитое. Пока она еще в этом мире, у нее сохраняется способность говорить, которая будет утрачена безвозвратно, как только она погрузится в родную водную стихию, чуждую слов. Писательница исследует тот уникальный момент, когда «*женское я*» отделено от «своего мужчины», обладающего в обществе правом говорить за обоих, и ненадолго получает возможность «говорить собственным голосом, произнести элегическую прощальную речь, адресованную всем людям вообще и отдельно людям по имени Ганс» [Firges 2008: 50].

В этот момент Ундина определяет себя и свои ценности через призму мира, который ей предстоит покинуть. И делает это «от противного» – называя, чем не является, в чем не нуждается и чем не обладает: «Детей от вас у меня *нет*, ибо мне были *не*ведомы вопросы, требования,

предостережения и преднамеренность, я *не* знала будущего и *не* знала, как занять место в другой жизни. Мне *не* нужны были денежное содержание, клятвы и уверения…» [Бахман 1996: 57]. Единственная ценность, которую она видит в этом чуждом ей мире – воздух, стихия коммуникации, и новые слова: «…воздух ночной, береговой, приграничный, чтобы можно было снова и снова его вдыхать для новых слов, новых поцелуев, для беспрерывного признания: Да, Да» [там же].

У Бахман Ундина, естественным образом причастная «языку любви» в смысле, раскрытом в стихотворении *Erklär mir, Liebe*, напоминает о «вечной женственности», которая в последней строке гётевского Фауста «тянет нас вверх» (*das Ewig-Weibliche zieht uns heran*): не случайно ей так необходим «воздух» [123] . И подобно сущностям любви и «вечной женственности», относящимся к сфере «невысказываемого», чужеродная для человека сущность Ундины не подлежит позитивной языковой рационализации, и потому приведенная выше попытка словесного самоопределения основывается на отрицании, превращая его, по сути, в апофатическое. Через последовательность отрицаний формируется образ, во многом противоположный образу человеческой женщины, принадлежащей этому миру.

Словесное определение «иной» среды, пригодной для обитания Ундины как сущности иноприродной у Бахман также построено на отрицании свойств обычной для человека среды (земной):

«...Я должна была возвратиться в воду, в ту стихию, в которой *никто не строит* себе гнездо**,** *не наводит* над собой крышу, *не натягивает* тент. *Не быть нигде, нигде не оставаться*» [Бахман 1996: 57].

Вода – прежде всего среда, лишенная определенности качеств земной реальности. Она предполагает *без*домность (неимение дома), и эта принципиальная *без*домность сообщает образу Ундины дополнительное

[123] О значении этого топоса см. также: [Махов 2020].

измерение, освобождая от пространственной укорененности. Два главных качества Ундины вводятся у Бахман через отрицание: Ундина – *не* «человеческая женщина» и она *без*домна (ибо в доме не нуждается).

Критический взгляд Ундины на человеческую реальность, которую ей предстоит покинуть, затрагивает и ее коммуникативное измерение. Интересно, что фразы, содержащие критику, утвердительны, а те, что построены на отрицании определенных качеств или свойств[124], нацелены на выявление слабых мест реального мира: бессилия в столкновении с *иным* (бессознательным, чувственным, женственным, водным и др.):

«Мой *смех* долго колыхал воду, гортанный *смех*, которому вы порой *с ужасом* подражали в ночи. Ибо вы (люди – *Е.С.*) всегда знали, что все это и *смешно* и *страшно* и что вы сами себе хозяева, но *никогда не были* в ладу с собой. Так что лучше вам *не* вставать среди ночи**,** *не* вслушиваться во тьму двора, сада, ведь это было бы не чем иным, как признанием в том, что вас легче всего на свете соблазнить жалобным стоном, манящим звуком и что вы только этого и жаждете – великого предательства. Вы *никогда не были* в ладу с собой. Со своими домами, со всем, что установлено» [Бахман 1996: 58].

«Установленные» отношения человека с его миром характеризуются через отрицание (а значит, отрицательно): *никогда не* быть в ладу с собой – таково их главное содержание. Коммуникация человека с окружающим его миром показана ограниченной, поскольку контакт со всем, что имеет иную природу, опасен и потому исключен. Постигнув суть конфликта (отказ от коммуникации с иным) и ощутив, какую угрозу она для этих «установлений» представляет, Ундина сама отговаривает людей от контакта с подобными ей: «**не** вставать среди ночи, **не** вслушиваться во тьму двора, сада...» [Бахман 1996: 58][125], хотя при этом через саму форму высказывания сообщает о

[124] Ранее мы назвали такое устройство фразы «отрицательным синтаксисом». [Соколова 2001: 109–123].

[125] «Darum ist es besser, nicht aufzustehen in der Nacht, nicht den Gang hinunterzugehen, nicht zu lauschen im Hof, nicht im Garten, denn es wäre nichts als das Eingeständnis, daß man noch mehr als durch alles andere verführbar ist durch einen Schmerzton, den Klang, die Lockung ...» [Bachmann 1993, Bd. 2: 256].

наличии альтернативы, о том, как это все-таки можно было бы *при желании* осуществить – имеющий уши да услышит.

Особую роль играет контекстуальная антиномия «смех» – «страх». Со стороны человека ею определяется непреодолимая граница во взаимодействии с иной, невысказываемой и непостижимой, сущностью. Однако в контексте монолога противопоставление выводится за рамки частного и предстает «одним из ликов» главной дихотомии человеческого существования: «жизнь» – «смерть». Складывается впечатление, что извне, со стороны *иного* (и только оттуда) противостояние «смех» – «страх» видится как одна из «осей истины».

Определения от противного (апофатические) служат в речи Ундины также и для описания неудовлетворенности человека своим миром, его сомнений, вопросов. Но так же от противного определяется *индивидуальная сущность человека*, его *субъектность*: вместо позитивной, действующей, субъектности человек по умолчанию наделен лишь «отрицательной», пассивной – он просто всегда «не такой, как все другие» [126]:

«Я знала одного человека, его звали Ганс, и он был *не такой, как все* другие. Знала и еще одного, он тоже был *не такой, как все* другие. Потом одного, кто был *совсем не такой, как все* другие, его звали Ганс, я любила его» [Бахман 1996: 59].

Вторая важная для Ундины особенность человека – его *невечность*, *не*избежность конца:

«Я *не махала* ему, только сделала знак рукой, смысл коего – *конец*. *Конец, которому нет конца*. Конец *не наступал* никогда. Можно спокойно делать этот знак. Этот знак *не печальный*, он *не окутывает* траурным флером вокзалы и шоссейные дороги, он менее печален, чем обманчивое маханье рукой, с которым столь многое подходит к концу. Уходи, Смерть, а ты, Время, остановись. *Не прибегать* к ворожбе, *не лить* слезы, *не сплетать* руки, *никаких* клятв и просьб. *Ничего* похожего» [Бахман 1996: 59].

[126] Курсив мой – *Е.С.* Во всех выделенных в этой цитате курсивом местах немецкий текст, хотя и не содержит прямого грамматического отрицания, содержит, однако, скрытое (которое и проявляется в переводе): используется конструкция «anders als», что означает «иной, чем... не такой, как».

Через вербализацию Ундина пытается постичь, что означает «быть смертным»: не смерть, а именно *смертность* как свойство человека. Как следует из приведенного отрывка, смерть сама по себе для нее не маркирована печалью или трагедией: с ней не стоит бороться. *Смертность* же понимается, скорее, как непостижимость для человека тайны *единства жизни и смерти* как двух противоположных начал, образующих главную струну бытия...

Далее в рассказе предметом осмысления становится *третья* сторона человеческой сущности – *язык.* В том числе, как средство языковой рефлексии, в которую погружена сама произносящая монолог Ундина. Язык состоит из противоречий, но она готова видеть в этом, скорее, достоинство, чем недостаток: такой язык оставляет место для «тайны», не поддающейся рационализации и анализу, и хотя бы отчасти снимающей напряжение между противоположными друг другу качествами, позициями, состояниями.

«Хороши все-таки были ваши речи... Вы ратовали против собственности и за собственность, за ненасилие и за оружие, за новое и за старое, за реки и за регулирование рек, за клятву и против того, чтобы клясться» [Бахман 1996: 60].

Примечательно, что и язык в рассказе выступает в «женской» ипостаси – как речь (die Rede). Проводя различие между «письменностью» и «устной речью», Генрих фон Клейст (чье творчество Бахман хорошо знала и ценила[127]) соотносил первую с «мужским» началом, а вторую – с «женским»: это проявлено, в частности, в пьесе «Принц Гомбургский» и соответствует современной ему европейской традиции. [128] Бахман принимает это разграничение и тоже признает в устной речи черты женского начала, а в письменной – мужского («проблема пишущей женщины» у Бахман как

[127] Книги Клейста с многочисленными пометами на полях после смерти Ингеборг Бахман были обнаружены в ее личной библиотеке: см. [Pichl 1993].

[128] Со ссылкой на историка Ф. Киттлера исследователь Клейста Дж. Лайон утверждает, что в Германии во времена Клейста «половые различия почти математически точно корреспондируют с дихотомией авторского, письменного, с одной стороны, и голосового, материнского – с другой» [Lyon 2008: 170].

содержащая непреодолимое внутреннее противоречие будет заострена ею в романе «Малина», 1971). Не письмо, одна из функций которого – увековечивать сказанное, но именно устная речь в своей мимолетности оставляет место для сосуществования в дискурсе противоположных точек зрения, не требуя (и не осуществляя) их непременного синтеза, – то есть, в форме диалога[129]. Иными словами, устная речь остается «местом встречи» противоположных воззрений и свойств, однако встреча эта ничем не заканчивается и не приносит удовлетворения собеседникам, если между ними не начинается диалог: не происходит разворота друг к другу, движения навстречу. В речи противоположности как встретились, так и разошлись, столкнулись и разбежались, не породив ничего нового.

Для поэтики И. Бахман вообще характерно столкновение образов и смысловых полей, связанных сложными контекстуальными взаимоотношениями (от синонимии до антонимии в разных контекстах), как будто она видит в подобных «встречах» некий универсальный коммуникативный потенциал, условие прорыва – движения навстречу, или, структурный принцип, позволяющий столкновению (как элементу *нового языка*) вместить и донести какую-то часть «невысказываемой тайны», недоступной для человека, кроме как через крайности – границы.[130]

В рассказе «Ундина уходит» разрешающего соединения противоположностей не происходит, ироническая дистанция не оставляет в этом сомнений, а значит, та часть человеческой сущности, которая отражается в языке, остается не более чем противоречивостью и непоследовательностью.

Итак, в глазах Ундины человек – *не такой как другие*, *не бессмертный*, *непоследовательный.* Эти три составляющие «человечности» порождают

[129] Как понимает его М. М. Бахтин в «Проблеме поэтики Достоевского» [Бахтин 1994].

[130] На этот феномен обращают внимание и М. Оберле в исследовании любви как языка [Oberle 1990] и Г. Вебер в книге о религиозных истоках поэтического языка Ингеборг Бахман [Weber 1986].

далее в тексте свои лейтмотивы, включаются по отдельности, дуэтом и трио, и в итоге рассказ напоминает музыкальное произведение, в котором параллельно ведутся несколько тем – лейтмотивов, формирующих пространство полифонии (диалогизма) по М. М. Бахтину [131] . Как в музыкальном тексте, тональность каждой «темы» в монологе временами меняется, но «громкость» языка неуклонно нарастает от начала к концу. В кульминации рассказа вербализуется (и вновь от противного) смерть, как ее видит иноприродное существо, зачарованное человеческой речью:

«Никто больше не будет так говорить о токах и силах, о магнитах и механизмах и о сущности всех вещей.

Никто больше не будет так говорить о стихиях, о мироздании и светилах.

Никто никогда не говорил так о Земле, о ее облике, о периодах ее существования. В твоих рассказах все было так четко: кристаллы, вулканы и пепел, лед и пламя в недрах.

Никто никогда не говорил так о людях, об условиях, в каких они живут, об их зависимости, их имениях, идеях, о людях на этой Земле, на Земле прошедших и будущих времен. И было справедливо так говорить и в столь многом сомневаться.

Никогда не окутывало предметы столько волшебства, как в твоих речах, никогда не звучали слова так высокомерно. Благодаря тебе язык мог даже взбунтоваться, и сбиться с пути, и обрести мощь. Со словами и фразами ты делал все что угодно – объяснялся с их помощью или преображал их, называл что-то по-новому, и предметы, которые не понимают ни прямых, ни косвенных слов, от этих названий начинали прямо-таки шевелиться.

Ах, чудовища, никто ведь не умел так хорошо играть! Это вы изобрели все игры – цифровые лото и каламбуры, фантасмагории и любовные игры.

Никто и никогда не говорил так о себе. *Почти* правдиво. *Почти* убийственно правдиво. Склонившись над водой, *почти* отрекшись от всего. Мир уже во тьме, и я не

[131] Полифония у Бахтина — концепция, описывающая литературное произведение как составленное из множества равноправных и независимых голосов или сознаний, каждое из которых обладает своей собственной перспективой и не подчиняется единому авторскому голосу [Бахтин 1994].

могу надеть ожерелье из ракушек. Не будет больше прогалины. Ты не такой, как другие...» [Бахман 1996: 60–61].

То есть, в понимании Ундины *конец всему* – не смерть как таковая, а связанное с ней прекращение человеческой речи, поэтичной и в высшей степени ценной, с ее точки зрения. Ундина произносит своего рода гимн языку и человеку говорящему, показывая, насколько ценен язык в глазах природного существа – особенно поэтический, воспринимаемый как инструмент воздействия на реальность. Но, как и сам человек, язык – это живой инструмент, а значит, и он может как «сбиться с пути», так и «обрести мощь». Находясь на границе «тайны» перед переходом в иное пространство и оглядываясь на человеческий мир, она ставит человеку в заслугу и то, что он умеет говорить о себе «почти правдиво. Почти убийственно правдиво». Но все-таки «почти».

Анализируя повествовательную перспективу в этом рассказе, профессор университета г. Калгари (Канада) Лоррен Маркотик видит ее уникальность в том, что говорящий субъект (Ундина) сочетает в себе черты субъекта (желания и речи) и объекта (проекции мужского желания) [Markotic 2008]. Соотнося такую «невозможную позицию говорящего» с представлениями о женщине и ее миметической стратегии из работ французского теоретика феминизма и психоаналитика Люс Иригарей [Irigaray 1985a; 1985b], Маркотик констатирует, что многое из намеченного той в работах 1970-х годов, было, по сути, воплощено Ингеборг Бахман гораздо раньше – в изданной в 1961 г. «невозможной истории» [Markotic 2008: 231] про Ундину (см. также [Weigel 1999], [Aspetsberger 2007]). Наделив голосом немое по природе создание, находящееся в выраженной оппозиции к социальному устройству, Бахман актуализировала ту «невозможную возможность», которая осмысливается Иригарей в «Зеркале “другой” женщины» / *Speculum of the Other Woman*: «Что было бы, если бы объект заговорил?» [Irigaray 1985a : 135].

В процессе речи Ундина И. Бахман «наращивает» свою субъектность, но продолжает и оставаться, и мыслить себя также и объектом, находящимся в позиции «идеального “другого”» для мужчины. Из этой позиции она говорит ему: «Не забывай, что в этот мир меня позвали вы, вы обо мне мечтали, о другом, другой, с вашим разумом, но совсем в ином облике…» [Бахман 1996: 58]. Происходя из водной стихии, представляя невыразимую тайну природы, сущностно противоположную обществу (с его законами и языком), Ундина использует дар речи, чтобы объяснить, почему она из человеческого общества уходит.

В работах Люс Иригарей анализируется женская субъектность и женское желание в историческом контексте, представляющем женщину как объект желания мужчины, и содержится критика концептуализации как «мужчины», так и «женщины как “другого” мужчины». Иригарей утверждает, что женщина, вынуждаемая социумом занимать одну из двух крайних позиций – либо полной тождественности мужчине, либо полной его противоположности, – никогда не является ни тем, ни другим. В работе «Пол, который не единичен» / *Ce sexe qui n'en est pas un* она пишет: «Теоретически такой сущности как «женщина», не бывает. Ее не существует. И самое оптимистичное, что можно утверждать: ее не существует *пока*» [Irigaray 1985a: 166]. В «Зеркале “другой” женщины» Люс Иригарей подвергает критическому осмыслению понимание женщины в психоанализе, концептуализирующем ее с точки зрения мужчины как противоположность ему и предлагающем поэтому лишь «отрицательные» определение (подобно тому, как Ундина у Бахман определяет человека – Ганса – мужчину «от противного»). В свою очередь, Л. Иригарей исследует расхождения между женщиной и различными представлениями о ней, будто пытаясь «извлечь» ее из способов ее концептуализации.

Аналогичным образом Ундина у Бахман одновременно воплощает собой и разрушает концептуальное представление о себе. Будучи изначально лишь объектом проекции, она начинает говорить, сообщая о своем видении,

и тем самым обретает определенную часть контроля над дискурсом, «наращивая» свою субъектность. Парадокс в том, что, продолжая принимать на себя проекцию мужского желания, она разрушает ее, и воплощая в себе принцип женственности, провозглашает, что сыта по горло его воплощением. Иными словами, говоря изнутри навязанной роли, она показывает, что не хочет и не может ей соответствовать, поскольку либо разрушает себя, продолжая поддерживать собой устоявшуюся концептуализацию, либо эту концептуализацию разрушает.

По убеждению Лоррен Маркотик, Бахман намеренно выбрала для своей цели «клишированный образ», хорошо освоенный немецким романтизмом – Ундину – водный дух, который влюбляется в смертного мужчину и жертвует вечной жизнью в воде, чтобы быть с ним вместе. Сказка де Ла Мотт Фуке вышла в 1811 г., была переведена на многие языки, по ее мотивам были созданы оперы и балеты, неоднократно ставившиеся на сцене, включая и до сих пор не сошедшую со сцены пьесу Ж. Жироду.

В исходной истории Фуке Ундина, хотя и с трудом, постепенно адаптировалась к человеческому обществу и утратила изначальную сущность. В рассказе И. Бахман она, напротив, в какой-то момент бросает все и уходит. В отличие от традиционных версий, в которых Ундина больше всего на свете хочет стать человеком и «получить душу» – стать как «мужчина», у И. Бахман, едва получив голос, Ундина вдруг обнаруживает, что стать человеком и получить душу вовсе не является ее главным желанием. Она продолжает любить воду, категорически отвергает человеческую субъективность и идентичность как они есть: она не становится человеком и не хочет им стать, хотя способность выражать себя через речь и наделяет ее определенной формой субъектности.

Л. Маркотик видит в Ундине «мысленный эксперимент», поставленный И. Бахман: как могло бы выглядеть диалогическое совмещение субъекта и объекта. В хайдеггеровском смысле Ундина имеет «бытие» (Sein), но не имеет «конкретного существования» (Dasein). Вводя свое учение о бытии,

М. Хайдеггер подчеркивал, что оно включает память, фантазии, ангелов, числа, драконов и т.д. – иными словами, то, чего физически не существует, но что оказывает воздействие на индивидуальную и культурную жизнь [Хайдеггер 1997]. Ундина воплощает в себе природу и свободу: то и другое остается за пределами привычного мира. Заговорив, она выражает собственную точку зрения, но постоянно подчеркивает свое положение как «другого» для истинного субъекта языка, и ее монолог не столько высказывает подавленное желание, сколько демонстрирует, насколько трудна эта задача – высказать его имеющимися средствами (текущее состояние языка) в имеющихся условиях (текущее состояние коммуникативного пространства – общества).

Несмотря на то, что перед нами по жанру монолог, Ундина как будто бы занимает диалогическую позицию – она обращается к мужчине; совершая поступок, стремится к пониманию с его стороны. Но диалог не складывается, в том числе потому, что Ундина «устала»: у нет больше сил оставаться в этой позиции в одиночку. Она устала лишь воплощать мужские желания и фантазии, предоставлять возможности и расширять способности. Ее стихия – свобода, но также и анархия, и просто своим «бытием собой» она делает зримой тайную тягу мужчины к тому и к другому. Подобно тому, как в лотмановском «диалоге культур» позиция «приема» (принимающей культуры) после периода «насыщения» сменяется позицией «передачи» (передающей культуры, транслирующей новые смыслов), сам факт обретения голоса стороной, сущность которой ассоциируется с молчанием, сообщает о необходимости смены фразы, чтобы диалог продолжался. Поэтично и одновременно очень конкретно она объясняет, что значит «быть Другим для мужчины», и почему ее это не устраивает настолько, что она по собственной воле уходит.

В «Зеркале “другой” женщины» Л. Иригарей остроумно усматривает в женщине подавленный элемент философской мысли: то, о чем философия молчит (или «умалчивает»), как и то, что философскую мысль вызывает.

Ундина у Бахман констатирует, что не может быть для мужчины обычным партнером, ибо пока мужчина нуждается в смертной женщине, чтобы дополнить себя (ищет в ней своего дополнения), «иная» (Ундина) вынуждена воплощать одновременно и его желание, и, следовательно, угрозу – вследствие неизбежного психологического эффекта Тени, которая фокусирует и отражает имеющиеся, но не находящие выражения содержания.

Помимо критики в адрес человека (мужчины) и индуцированного им социального устройства, в котором слишком многое не осознается и вытесняется в «тень», Ундина у Бахман стремится выразить и свое собственное желание. В процессе речи она, вербализуя, осознает и то, что привлекает в мужчине ее саму. Оказывается, ей нравится его готовность откликнуться на зов «тайны»; его «раздвоенность», постоянное несогласие с самим собой (предполагающее готовность к развитию); а главное – его умение пользоваться языком.

Получив возможность изъясняться словами, Ундина открывает для себя иронию. И здесь Л. Маркотик проводит параллель с рассуждениями Люс Иригарей о «миметической стратегии» женщины. Поскольку мимикрия подразумевает конструктивную адаптацию, конструирование (пусть вынужденное) чего-то, то в ней содержится идея создания нового. Намеренное подражание, способность подстраиваться под ожидания – то есть, к «мимикрии», – присущая женщинам, демонстрирует, что женщина могла бы творчески формировать собственную судьбу в соответствии со своим желанием. Но поскольку она все время вынуждена подстраиваться под плоско-зеркальное отражение мужчины или, как минимум, это изображать, она начинает стремиться к тому, чтобы изображать так, чтобы было ясно, что она только изображает; она вообще может только «изображать», но никогда не «быть» тем, что изображает. «Игра с мимесисом» дает женщине возможность выявлять те аспекты, в которых она эксплуатируется дискурсом, не позволяя при этом всю себя целиком свести к набору таких

аспектов» [Irigaray 1985b: 76]. Так рождается ироническая дистанция к «изображаемому». И женщина «настолько сильна в мимикрии» именно благодаря тому, что «никогда не поглощена полностью своей ролью, одновременно пребывая *где-то еще*» [Irigaray 1985b: 76]. Это «*где-то еще*», по Иригарей, и есть область мистического: ощущение перетекания собственного «я», стирание границ между «я» и другими, стремление к единению с высшими планами, превосходящими человека (мужчину) и разрушающими его попытки свести женщину к отражению собственного желания.

Подобное «перетекание» присутствует и в рассказе И. Бахман: оно составляет основу водной природы. Образ Ундины, изображающей то, чему она подражает, не менее убедительно, чем теоретические построения Люс Иригарей с ее экстатическим мистицизмом, утверждает пребывание женщины «*где-то еще*», но только не внутри воображаемого мужчиной “другого”. Вслед за Хайдеггером и Витгенштейном признавая язык «домом» бытия, Бахман, тем не менее, не соглашается с некоторыми направлениями современного феминизма в том, что «инструмент хозяина никогда не разрушит хозяйский дом» [Lorde 1984]. Ее подход к языку не только требует глубокого анализа, каким именно образом «инструмент» соорудил такой «дом», но и предполагает принципиальную возможность «другого дома» – *нового языка* – связанного с тем самым «*где-то еще*» женской субъективности.

Рассказ «Ундина уходит» показывает, насколько сложной представляется писательнице эта задача. Язык невозможно использовать для присвоения себе субъектности, не будучи субъектом по отношению к языку, полагает Бахман. Подобно людям, Ундина – одновременно и субъект языка, и субъект по отношению к нему: язык выражает ее желание, сообщая ей субъективность. Но когда она хочет высказать что-то новое, ранее не говорившееся, слова и фразы не работают так, как она хочет, поскольку не свободны от груза «памяти» – груза традиционных значений. Таким образом,

рассказ «Ундина уходит» вскрывает иллюзорность феминистских представлений о том, что женщина может обрести автономную субъективность лишь через выражение себя в языке. «Отчет Ундины – вовсе не об обретении женским персонажем собственного голоса, а о том, насколько это трудно» [Markotic 2008: 240].

Важно подчеркнуть, что рассказ о покидающей мир Ундине – едва ли не единственный текст И. Бахман, в котором осознанно и последовательно выражается женская «речевая позиция» и делается попытка выявления коммуникативной специфичности женского начала. Исследования женской субъектности продолжаются в рассказах сборника «Синхронно» / *Simultan* (1972), но не достигают такой четкости постановки задачи именно в поле языка и коммуникации. В других прозаических текстах Бахман как автор в той или иной степени принимает на себя мужскую позицию, полностью или частично: в большинстве рассказов сборника «Тридцатый год» рассказчик – мужчина; в романе «Малина» в фокусе осмысления попытка «разложить» свое авторство на «мужскую» и «женскую» составляющие.

Как отмечает Йохан Фиргес, именно рассказ «Ундина уходит» «фиксирует важный “поворотный пункт” в формировании ее авторского стиля, помещая в центр проблематики трудности, связанные с женским авторством. И хотя в поздней прозе авторство опять передается мужской инстанции, это не уменьшает значимости рассказа» [Firges 2008: 62].

2.2 Конец утопии: виды смерти

2.2.1. Тени прошлого: язык разделяет

Публикаторы и исследователи литературного наследия Ингеборг Бахман – в первую очередь, Моника Альбрехт, Дирк Гёттше, Зигрид Вайгель, – объединили прозаические тексты, написанные ею после 1967 г., в романный проект «Виды смерти» / *Todesarten*, четырехтомное критическое издание которого увидело свет в 1995 г. [Bachmann 1995]. Помимо опубликованных при жизни писательницы романа «Малина» (1971) и рассказов сборника «Синхронно» / *Simultan* (1972), в этот корпус текстов включают обнаруженные после смерти писательницы незаконченные романы «Книга Франзы» / *Das Buch Franza* и «Реквием по Фанни Гольдман» / *Requiem für Fanny Goldmann*, неизвестные рассказы и наброски [Albrecht, Göttsche 1998]. На русский язык переведены роман «Малина» [Бахман 1998], рассказы «Всё», «Среди убийц и безумцев», «Ундина уходит» (из сборника «Тридцатый год») и «Синхронно», «Проблемы, проблемы», «О вы, счастливые глаза», «Лай», «Три дороги к озеру» (из сборника «Синхронно») [Бахман 1981b; 1996], а также наброски к роману «Реквием по Фанни Гольдман», в переводе Л. Лунгиной вошедшие в антологию «Повести австрийских писателей» [Бахман 1988].

На фоне тестирования в ранней лирике *языка любви* и других вариантов «спасительного» *нового языка* к концу 1950-х годов у Ингеборг Бахман постепенно намечается «разворот к прозе», который в начале 1960-х годов превращается в радикальный и окончательный.

В личной жизни этому развороту соответствовало осознание невозможности создать и поддерживать стабильные доверительные отношения с единомышленником и главным, наверное, возлюбленным всей

ее жизни – Паулем Целаном (1920–1970), одним из самых известных на сегодняшний день немецкоязычным поэтом. Еврей по происхождению, он оказался лично затронут трагедией холокоста: в немецком концлагере потерял обоих родителей, прошел через румынский трудовой лагерь и вынужден был бежать из оккупированной нацистами Западной Украины, где родился и вырос, через Венгрию и Австрию во Францию, где в Париже обосновался [Weigel 1995].

Отношения с Целаном завязываются в 1948 г. (когда он на несколько недель поселился в Вене на пути в Париж) и затем включают несколько периодов сближения и отдаления. После очередного острого периода взаимного непонимания в 1959 г. характер отношений (и интонация переписки) меняется – дистанция между корреспондентами увеличивается, и в коммуникацию на постоянной основе включается Макс Фриш, тогдашний гражданский муж Бахман[132]. В таком формате переписка продолжается до конца 1961 г., а затем почти сходит на нет. Последнее письмо Бахман Целану датировано декабрем 1961 г. Пауль Целан позднее писал ей еще дважды – в 1963 г. спрашивал о ее состоянии, узнав о ее длительном пребывании в клинике нервных болезней[133], и в 1967 г. благодарил за то, что она рекомендовала его издательству «Piper» как подходящего переводчика для стихов Анны Ахматовой (рекомендация ни к чему не привела: издательство выбрало другого переводчика, запятнанного нацистским прошлым, и Бахман разорвала отношения с этим издательством, перешла в «Suhrkamp»).

[132] Жена (а затем и вдова) Пауля Целана художница Жизель Целан-Лестранж поначалу присутствует в переписке, в основном, приветами и просьбами – например, передает через Пауля просьбу прислать ей книгу стихов с автографом Бахман, и лишь позднее, когда психическое здоровье Целана начинает представлять серьезную угрозу, и затем после его смерти она вступает в прямую переписку с Бахман.

[133] Поразительно, что пребывание Бахман в Цюрихской клинике нервных болезней после тяжелого расставания с Максом Фришем совпало по времени с первым стационарным пребыванием в психиатрической клинике Пауля Целана. В последующие годы – вплоть до самоубийства Целана в 1970 г. – обострения в его психическом состоянии, дважды сопровождавшиеся нападениями на жену, вновь совпадают по времени с периодами пребывания Бахман в клиниках нервных болезней [Время сердца 2016: 388–389].

В целом, переписка представляет собой не только «грандиозное, драматичное и волнующее свидетельство о жизни двух людей» [Видеман, Бадью 2016: 219], но и фундамент для осмысления отзвуков этих отношений, насквозь пронизанных рефлексией о языке и взаимопонимании, в произведениях обоих авторов, объединенных одним языком, но разделенных личной и исторической травмой. Весь корпус писем естественным образом распадается на несколько периодов переписки – каждый со своими коммуникативными особенностями, – которые обсуждаются в статье Барбары Видеман и Бертрана Бадью, предваряющей долгожданную немецкую публикацию [Bachmann, Celan 2008] и включенной в русское издание [Время сердца 2016: 218–229].

На рубеже 1950-х и 1960-х годов в творческой биографии Бахман происходит отдаление от поэзии, ставшее следствием личного разочарования в утопии *нового языка* – и как *языка поэзии*, и как *языка любви*: ведь даже два любящих друг друга поэта в нынешнем «разорванном» мире не способны сохранять взаимопонимание, и изначальный коммуникативный разрыв между ними постепенно превращается в пропасть, которая неумолимо заполняет собой все, затягивая обоих. В «поэтологическом послесловии» к этой переписке Ханс Хёллер и Андреа Штоль в переводе Л. Лунгиной справедливо подчеркивают, что оба участника почти в каждом своем письме бьются над сформулированной Т. Адорно проблемой возможности поэзии после Освенцима.

Понимание непреодолимой взаимной чужести между влюбленными, в которой никто из участников не виноват, показал в своем романе «Незавершенная симфония» / *Unvollendete Symphonie* (1951) и предыдущий спутник жизни Бахман – писатель Ханс Вайгель (1908–1991), еврей, вернувшийся в Вену после войны. Прообразом главной героини его романа, художницы, стала юная И. Бахман, а причину отчуждения между своими влюбленными персонажами он видит «в изгнанных и убитых»: «Это, это отличает нас друг от друга. Наш страх – это не ваш страх. Наше спасение –

это не ваше спасение» [Хёллер, Штоль 2016: 236]. Но если у Вайгеля героиня говорит *его* голосом, то в переписке с Целаном звучит собственный голос Бахман, и возникает «особый драматизм», когда то самое, «что воздвигает барьеры для коммуникации, имеющие глубинные причины, обусловливает говорение со сдавленным горлом, рождает потаенные и открытые обвинения, недоразумения, приводит к тому, что партнер по диалогу “неожиданно замолкает надолго”» [Хёллер, Штоль 2016: 236].

Как считают издатели переписки, в этой битве со словами рождается «проблема женского авторства», которая станет одной из главных в позднем творчестве Ингеборг Бахман.

2.2.2 Тени прошлого: язык убивает

Подобно тому, как отдаление от поэта обернулось у Бахман отдалением от поэзии, поворот к прозе воплотился в ее жизни в союз с прозаиком: с 1958 по 1963 год продолжались близкие отношения с швейцарским писателем Максом Фришем (1911–1991), которые нередко называют гражданским браком. В опубликованном вскоре после их разрыва романе Фриша «Назову себя Гантенбайн» (1964) содержится, как полагают критики, психологическая «проработка» его отношений с Ингеборг Бахман, образ которой в этом тексте далек от идеализации. Рассказчик Фриша «изображает свою жену, блестящую знаменитую актрису Лилю, которая без конца ему изменяет. Нашлись люди, увидевшие в Лиле Ингеборг Бахман»[134].

Позднее, уже после смерти Бахман, вышла повесть «Монток» (1975), где автобиографический рассказчик Фриша предлагает взгляд на события прошлого из обстоятельств нынешнего мимолетного романа с молодой американкой. И там история отношений с Ингеборг Бахман занимает важное место: звучит и граничащее с ужасом сожаление о ее преждевременном уходе («Рим… Он не рассказывает о самом страшном из всех видов смерти» [Фриш 1992: 100][135]), и признание собственной не вполне здоровой любви-зависимости к ней в те времена («Я расплачиваюсь ревностью; расплачиваюсь в полную меру» [Фриш 1992: 138]), и восхищение ее свободолюбием и талантом («…я услышал, что В. выражал удивление, как это Фриш выискал такую женщину» [Фриш 1992: 62]; «Ее свобода – составная часть ее величия» [Фриш 1992: 138]), и понимание корней ее претензий к нему как постоянному партнеру (в официальном браке они, по ее решению, не состояли).

---

[134] Шлапоберская С. «От переводчика»: [Бахман 1998: 10].

[135] Имеется в виду гибель Ингеборг Бахман от ожогов, полученных при пожаре в римской квартире в 1973г. Содержится здесь и аллюзия на ее прозаический проект «Виды смерти».

«…Ее жалобы на меня были иного рода, и они справедливы. Мне понадобился год, чтобы это понять. Сперва ее вывод показался мне нелепым: будто за десять лет я ничего не сделал, чтобы она осуществила себя как личность. Она говорила очень спокойно. Я носил ее на руках – самый удобный способ обращения с женщиной и самый скверный. С этим я согласен. Ее упрек задевает меня по-другому, не в том смысле, какой она в него вкладывает. Очевидно, я с самого начала повел себя так, словно я бог-отец или по крайней мере Адам, из ребра которого сотворена жена…» [Фриш 1992: 96].

Известно, что Бахман тяжело переживала разрыв, еще тяжелее – ту несправедливость, каковой сочла сближение реальной себя с образом Лили из «Назову себя Гантенбайн» [Albrecht 1989; 1995]. Несколько раз в середине 1960-х годов она попадала в клиники с нервными срывами (ноябрь 1962–февраль1963 гг., февраль–март, ноябрь 1965 г.; май, август 1966 г.; февраль 1967 г.) [Время сердца 2016: 388–389], и в периоды длительного лечения у нее складывался замысел масштабной социально-критической эпопеи в прозе о том, как современное общество выталкивает, вытесняет из жизни и даже изощренно умерщвляет людей, которые пытаются в нем оставаться собой – жить, чувствовать, любить так, как это свойственно им, выражать собственную сущность.

Эпический проект получил впоследствии название «Виды смерти» / *Todesarten-Projekt* [Bachmann 1995]. «То явление, которое Бахман хотела представить читателю, вывести на свет осознания в “Видах смерти”, “болезнь нашего времени”, как она выразилась в одном из интервью после выхода романа “Малина”, несомненно, имеет самое широкое распространение»[136], и прежде всего речь идет о повсеместном присутствии в коммуникативном пространстве как социальной, так и частной жизни дискурса подавления и насилия, исключающего диалог, и в конечном счете несовместимого с жизнью. В поздних текстах Бахман выявляет его не только в жизненных практиках, но и в мышлении, убеждениях, способах реагировать на обстоятельства и у отдельного человека, и у общества в целом.

[136] Albrecht M., Göttsche D. Nachwort: [Bachmann 1998: 261].

Первый роман проекта – «Книга Франзы» (*Das Buch Franza*), – работа над которым продолжалась в 1965–1966 гг., так и остался незавершенным. Но из его двойной перспективы – соположенных восприятий брата и сестры, – выросла впоследствии внешне разведенная по двум несовместимым (если не враждебным друг другу) полюсам, но при этом единая на глубоких психологических уровнях повествовательная перспектива романа «Малина», не раз в последнее время становившаяся предметом исследования, в том числе как рефлексия о самоактуализации творческой личности [Schmaus 2000].

Язык как важнейшее средство такой самоактуализации по-прежнему остается в центре внимания в текстах этого цикла. Исследуется и «пригодность» его как инструмента, и связанный с ним коммуникативный потенциал (благоприятствующее или препятствующее диалогу коммуникативное пространство), и те черты самого субъекта, которые стимулируют его обращение к языку или такому обращению мешают. При этом название проекта («Виды смерти» / *Todesarten* – это авторское наименование), конечно, дает основания полагать, что писательница в нем сосредоточена, главным образом, на тех аспектах, которые разрушают коммуникацию – препятствиях для «бытия вместе посреди семантического пространства, фиксирующего уничтожение» [Хёллер, Штоль 2016: 244].

Во-первых, «ловушки» и барьеры для взаимопонимания содержатся в языке как таковом: объективна недостаточность языка, понимаемого как продукт разума, для выражения чувственных впечатлений и вообще всего, относящегося к сферам этики, эстетики, религии. Это неопровержимо показал Л. Витгенштейн еще в 1921 г. в «Логико-философском трактате», за что его так высоко ценила И. Бахман, которая, работая на радио, не только сама написала эссе о его философии [Bachmann 1993, Bd. 4: 12–23], но и ради популяризации его языковых воззрений подготовила радио-интервью, которое назвала «Высказываемое и невысказываемое» / *Sagbares und Unsagbares* и в котором сконструированный ею «Витгенштейн» голосом

диктора «отвечает» выдержками из работ на вопросы интервьюера [Bachmann 1993, Bd. 4: 103–127].

Во-вторых, для взаимопонимания в языке есть препятствия, привнесенные в него всеми говорившими на нем людьми и сохранившиеся в нем благодаря «памяти языка», дающей «накопительный эффект». В результате лжи, насилия, злодеяний, практикуемых носителями языка, язык переполняется «скомпрометированными» понятиями, утратившими камертонные значения и связи. Постепенно в употреблении они приобретают другие, смещенные значения, иногда изменяя смысл на противоположный, но продолжая «прикрываться» исходными, чистыми в прошлом, значениями: подобным метаморфозам особенно подвержены слова из области чувства, этики, религии, которые с самого начала «неуверенно» чувствуют себя в *языке разума* и плохо поддаются проверке. В результате язык постепенно теряет ясность, чистоту и авторитет, а обычный человек, на нем говорящий, утрачивает эстетические, этические, религиозные ориентиры. Писатель же, как человек, вынужденный ежедневно подвергать язык проверке и тонко чувствующий ту фальшь, которая в нем со временем накопилась, сталкивается с невозможностью выражать нюансированные, тонкие смыслы при помощи утративших точность и емкость «затасканных» слов общеупотребительного языка.

В случае немецкого языка, на котором говорили преступники, ответственные за массовое уничтожение людей, проблема стоит особенно остро и принимает форму «вины языка», отчуждающее воздействие которой на говорящих на нем Бахман познает на собственном опыте (в отношениях с Х. Вайгелем и особенно – с П. Целаном) и параллельно исследует в стихах. Как считают Х. Хёллер и А. Штоль, сцена смерти любимой в стихотворении «Отсроченное время» (именно оно дало название ее первому поэтическому сборнику, изданному в 1953 г.) представляет собой реплику в поэтическом диалоге с Паулем Целаном и утверждает «проницательный взгляд на другой лик авторства после 1945 г.» [Хёллер, Штоль 2016: 240], включающий

феномен «“онемения” любимой, принуждаемой к молчанию» [там же: 239]: «А в пучине песка на той стороне – / твоя любимая. / Ей волосы запорошил песок, / перебивает ее, / велит замолчать. // Она же приемлет смерть / и готова проститься с жизнью / после каждого объятия» [Бахман 2000: 26–27] (Перевод К. Богатырёва). Слово «Drüben» (в рус. пер.: «на той стороне») в самом начале процитированной строфы стихотворения Бахман «Отсроченное время» не случайно: так называется стихотворение, открывающее первый немецкоязычный сборник стихов Целана «Песок из урн» / *Der Sand aus den Urnen* [Celan 1948][137] (в него входит и самое известное его стихотворение «Фуга смерти» / *Todesfuga*). Получается, что стихотворение «Отсроченное время», написанное Бахман в период затишья в переписке, обращено к Целану и является репликой в их напряженном экзистенциальном диалоге: впервые опубликованное в августе 1952 г. оно как бы продолжает мысль, так и не высказанную Бахман до конца в письме к Целану от 27 июня 1951 г.: «До меня постепенно начинает доходить, почему я так сильно защищалась от тебя, почему я, возможно, никогда не перестану от тебя защищаться» [Время сердца 2016: 24].

И хотя Х. Хёллер и А. Штоль видят в этом молчании у Бахман «и возражение, и обвинение» [Хёллер, Штоль 2016: 239], не менее отчетливо за ним просматривается «желание самоуничтожения» [там же: 240] женского лирического «я» – вследствие «травмы любви к поэту, болезненно уязвленному холокостом и его последствиями», и «возникающей из этого ответственности в писательской работе и мышлении» [Хёллер, Штоль 2016: 242]. И если в раннем, поэтическом творчестве Бахман сильны еще «языковые надежды», пульсирует вера в то, что, зная и понимая все это, человек (она) в силах «справиться» и взрастить в себе и вокруг себя новый, чистый, язык, на котором получится диалог с потерявшим родных любимым,

[137] Вообще, «урны», «песок», как и «снег», «пепел», «зола» – повторяющиеся образы поэзии Пауля Целана, – к концу XX в. воспринимаются уже как «канонические» образы поэзии о холокосте. В. Г. Зебальд, в частности, постоянно использует их как «знаки» особого языка смерти и ее пространства.

то в 1960-е годы надежды вытесняются скепсисом и растворяются в *языковом отчаянии*, которое достигает экзистенциальной глубины, распространяется на социум и историю, и в наложении на иные аспекты личного и творческого кризиса превращается из вызова, прежде стимулировавшего личное и творческое развитие Бахман, в фактор ее (само)разрушения (см.: [Göttsche 1998], [Соколова 2012]).

2.2.3 Дискурсы насилия и власти: «мужское» и «женское»

Почти во всех текстах проекта «Виды смерти» главные героини – женщины. Поначалу это как будто не имеет особого значения, но в ходе «работы воспоминаний» [Firges 2008: 63] погружаясь в бессознательное, поначалу в индивидуальное, затем – коллективное, протагонистка-женщина неизменно «натыкается» в глубине на некое специфически женское бессознательное, представление о котором в культуре отсутствует. Как у Люси Иригарей [Irigaray 1985a], погружения протагонисток Бахман в память культуры выявляют лишь разветвленную систему зеркал и проекций, с которыми связан либо чудовищный страх непознанного, порождающий не всегда осознаваемую ненависть и агрессию (стремление уничтожить), либо разного рода идеализации, превращающие *женское* в объект поклонения (идол), так же отнимая их жизненность. Чем-то похожие поиски представлений о женском в анналах мировой культуры, предпринятые в конце 1940-х годов Симоной де Бовуар в книге «Второй пол» (1949), выявили пять типических для западной культуры представлений о женщине: «Монтерлан, или Хлеб отвращения; Д. Г. Лоуренс, или Фаллическая гордость; Клодель и служанка Господня; Бретон, или Поэзия; Стендаль, или Романтика истинного» [Бовуар 1997: 240–293], – т.е. тоже набор определенных проекций и отражений.

Как в частной жизни, так и в жизни общества, Бахман остро чувствует разрушающее влияние прошлого и ощущает потребность выявить и назвать его «тени». В попытках отследить симптомы болезни в собственной психике ее протагонистки производят психоаналитическую «работу воспоминаний» по поиску истоков своих страданий в собственном и коллективном прошлом.

К этой работе она призывает любого, кто чувствует себя жертвой, и особенно – любимого. В одном из своих последних (неотправленных) писем к Паулю Целану она, призывая его не реагировать чрезмерно остро на

проявления антисемитизма или на то, что кажется ему таковыми, формулирует это так:

«Ты хочешь быть жертвой, но в твоей власти – не быть ею <…> Несомненно, несчастье придет, оно уже идет, оно придет сейчас извне, но ты санкционируешь его приход. И вопрос именно в том, санкционируешь ли ты, принимаешь ли ты его. Однако в таком случае это касается тебя, а меня это не будет касаться – если ты ему поддашься. Если ты с ним согласишься. А ты с ним соглашаешься. Вот в чем я тебя упрекаю. Ты с ним соглашаешься, и тем открываешь ему дорогу. Ты хочешь, чтобы оно тебя уничтожило, но я этого никак не могу одобрить, ибо ты сам в состоянии все изменить. Ты хочешь, чтобы на этих людях лежала вина за тебя, и я не смогу воспрепятствовать твоему желанию» [Время сердца 2016: 162] (Неотправленное письмо от 27.09.1961).

Поскольку убедить любимого в необходимости внутренней работы (по перенастройке мировосприятия) не удается, приходится браться за нее самой – через своих героинь, для которых «работа воспоминаний» превращается в болезненную необходимость находить следы прошлого, которые не могут проникнуть в сознание, и лишь в результате долгой психоаналитической работы по распознаванию и расшифровке поддаются осмыслению. Такая «работа воспоминаний» становится основной техникой и одновременно темой в «Малине» и обоих незавершенных романах цикла «Виды смерти».

Ингеборг Бахман была хорошо знакома с разными направлениями психоанализа, изучала работы Зигмунда Фрейда, Отто Ранка, Карла Густава Юнга и др. (что подтверждается наличием их книг, часто с пометами, в ее личной библиотеке [Pichl 1993]), и ее собственные тексты тоже можно читать как художественное исследование сложных конфигураций «проекций» и «архетипов» в психике человека (главным образом, *женщины-автора*), взаимодействия индивидуального слоя бессознательного (связанного с личным опытом и являющегося «вместилищем всяческих психопатологических “комплексов”» [Мелетинский 2000: 62]) с более глубоким, коллективным слоем, передаваемым по наследству и содержащем главные «архетипы» человеческой психики [Юнг 2020: 93–94].

Все поздние тексты Бахман – о работе «жертвы», воплощаемой женщиной-протагонисткой, над мировосприятием и самоощущением и о поисках путей это самоощущение (и его отражение / фиксацию в языке) изменить. В качестве главной травмирующей фигуры в трех больших текстах проекта выступает символическая фигура отца, которая «разрушает *женское я* и толкает его к смерти» [Firges 2008: 64].

В «Реквиеме по Фанни Гольдман» отцовская фигура не оставляет героине возможности разрешить главный внутренний конфликт – между любовью, женственностью и творческой продуктивностью. Йохан Фиргес видит в этой фигуре собирательный образ, наделенный определенными чертами двух возлюбленных Бахман – писателей Ханса Вайгеля и Макса Фриша. Йордан, аналогичная фигура в «Книге Франзы», по его мнению, больше похож на Макса Фриша. Примечательно, что оба текста, в которых за разрушающими *женское я* образами представителей мужского властного дискурса по многим биографическим деталям угадываются конкретные мужчины из жизни Ингеборг Бахман, так и остались незавершенными.

Довести до конца ей удалось только один роман – «Малина», – в котором, во-первых, разрушающая функция распределяется между «четырьмя убийцами» [Firges 2008: 68], а во-вторых, ни один из мужских образов не соотносится однозначно с реальными людьми из жизни писательницы. «Если прочесть оба незаконченных романа раньше, чем “Малину”, складывается впечатление, что хотя тематика остается той же, следы реальных людей становятся все менее различимы» [там же]. Иными словами, психоаналитическая работа постепенно дала эффект: «работа воспоминаний» перешла на другой уровень обобщения, за счет чего могла быть достигнута некая стадия завершенности.

Общим для всех трех текстов является то, что протагонистка предстает в них жертвой поведения мужчин по отношению к ней и построенного ими социума. Немецкие исследователи, не делая принципиального различия между фрагментами и завершенным текстом, часто говорят о едином тексте

проекта, соединенном общностью темы. Такой подход имеет основания, хотя неизвестно, конечно, как составляла бы свою эпопею сама И. Бахман – в частности, стала бы она вообще включать в него незавершенные романы или нет. Моника Альбрехт считает, что роман «Малина» задумывался как увертюра к многотомному циклу романов, который должен был стать ответом «повествовательной концепции Макса Фриша» [Albrecht 1989: 221].

Похожей точки зрения придерживается и Ханс Хёллер, отдельную главу своей книги «Ингеборг Бахман» посвятивший ее сложным взаимоотношениям с Максом Фришем [Höller 1999]. По его мнению, весь проект «Виды смерти» и «Малина» как одна из составных частей, представляют собой ответ писательницы М. Фришу на опубликованный им в 1964 г., через год после их окончательного разрыва, роман «Назову себя Гантенбайн». Отождествив себя с главной героиней (актрисой по имени Лила), Бахман почувствовала себя оскорбленной и, желая ответить на «фиктивную» историю Лилы своей собственной, один за другим начала писать рассказы о насилии и жертве, об обезличивании одного человека другим, превращении его в медицинский «случай», о подавлении «женского» «мужским» – о том, чего «мы обычно просто не замечаем», о «видах смерти» [там же].

При этом невозможно отрицать, считает Йохан Фиргес, что в художественный мир М. Фриша женщина вписана как «знак “другого”», хотя «в случае Бахман и Фриша область воображения пересекается с реальностью, и писательница становится не только “материалом литературы”, но и “другой стороной”, необходимой для становления авторства Фриша» [Brüns 1998: 188]. Тем самым Е. Брюнс как бы предлагает еще одну интерпретацию двойственности авторской позиции, начавшей формироваться в незавершенных «случаях» Францы и Фанни Гольдман и виртуозно реализованной позднее в романе «Малина». Как писал Б. Брехт:

«Много есть способов убить. Можно воткнуть нож человеку в живот, можно лишить его хлеба, оставить тяжелобольного без медицинской помощи, поселить в

неблагополучном доме, послать на смерть “по работе”, довести до самоубийства, вовлечь в войну и т.д. Лишь немногое из этого считается у нас запрещенным» [Brecht 1969: 54].

В основе мыслимых «видов смерти» у Бахман на индивидуальном уровне обнаруживается личное предательство, на социальном – его полная неизъяснимость: человек, чувствующий себя преданным, не имеет шансов как-то изъяснить свое чувство окружающим – к этому абсолютно не приспособлен пропитанный ложью язык, этому сопротивляется среда – социум и порождаемое им коммуникативное пространство. При взгляде снаружи ничего как будто не происходит, никто ничего плохого не делает: но сама невозможность высказать это, найти понимание во внешнем мире, будто вкладывает в руки «жертвы» снотворное, провоцирует болезнь – рано или поздно наступит срыв, и тогда конец неминуем.

Языковое содержание проблемы прошлого неизбежно получает социальное проявление – так действует власть дискурса (М. Фуко), и подавленная вина поколения отцов, современников и прямых участников преступлений проявляется через социальные взаимодействия. Эти взаимосвязи Ингеборг Бахман выявляет во второй главе «Малины», надеясь вынести на публичное обсуждение тему коллективной вины, неразрывно связанную для нее с темой «вины языка», ведущей к разрушению коммуникативного пространства и, в конечном счете, субъектности [Firges 2008: 8].

В текстах Бахман нацистское прошлое символизируется фигурой отца, которая представляет также и символический порядок, реализуемый господствующим дискурсом – дискурсом, который скомпрометировал себя в период власти нацизма. Поэтому от «отцовской» проблематики в ее текстах неотделимо критическое переосмысление символической системы, которая определяется мужчинами в общественном (ролевом) сознании мужчины и женщины.

Женское в своей сущности представляется Бахман исключенным из культурного дискурса: не имеющим в нем собственного голоса, и,

следовательно, отсутствующим. Однако, сама будучи женщиной, Бахман знает, что как феномен оно существует, и значит, речь идет о чем-то таком, что, хотя и не проявляет себя в дискурсе, пребывает в мире. Но, поскольку это нечто не выражает себя через слово, его воздействие на реальность не может быть помыслено и осознано, и оказывается автоматически вытеснено в область бессознательного (как индивидуального, так и коллективного), где и пребывает, оказывая неизъяснимое и потому пугающее (а значит, разрушительное) воздействие на реальность, ее коммуникативное пространство и составляющих его субъектов.

Продолжая исследовать процесс погружения в глубины коллективной памяти, героини Бахман вновь и вновь наталкиваются на вопрос о месте *женского* в культурной парадигме символической текстуальности. И будучи женщиной-автором, то есть, участвуя в сотворении дискурса художественной литературы, она вынуждена ставить вопрос о соотношении в себе самой «пишущего» и «женского»: они, очевидно, не совпадают, но глубина разрыва требует исследования и осмысления.

2.2.4 Роман о языке: проблема «пишущей женщины» в романе «Малина»

Как роман о языке критики интерпретируют и единственный завершенный роман проекта – роман «Малина» ([Summerfield 1976], [Rauch 1985]). В нем продолжается художественное исследование всех уровней намеченной выше критики языка, включая и глубинный, психоаналитический.

Рецепция романа «Малина» современниками была неоднозначной. Многие авторитетные критики, прочитав его, «ничего не поняли», другие (в частности, Марсель Райх-Раницки, чье влияние в «Группе 47» к тому времени существенно выросло [Arnold 2004: 102–103]), увидели в нем свидетельство «падения» с пьедестала высокой поэзии и глубокую личную боль [Bachmann-Handbuch 2013: 22]. Так оно отчасти и было: во всяком случае, не вызывает сомнений радикальный поворот, произошедший тогда в творчестве Ингеборг Бахман – разворот от *языковой утопии* к *языковому отчаянию*, от поэзии к прозе, от активного присутствия в публичном поле немецкоязычного культурного пространства в 1950-е и на рубеже 1960-х годов к полному исчезновению из него в начале 1960-х годов и почти полному умолканию.

Повторяя слова, сказанные самой Бахман в одном из интервью, критики часто называют роман «Малина» ее «мнимой духовной автобиографией» (С. Шлапоберская: [Бахман 1998: 10]), тем самым акцентируя в нем структурный и смысловой пласт «романа о художнике» – конкретно о женщине-авторе, которая выносит на авансцену и подвергает глубокой рефлексии философские и эстетические основы женского литературного творчества. В этом смысле роман во многом представляет собой разработку комплекса идей о языке и возможности диалога, впервые

отчетливо прозвучавших в стихотворении «Отсроченное время» и получивших затем серьезное развитие в рассказе «Ундина уходит».

Вслед за Г. фон Клейстом, который «в дополнение к традиционному противопоставлению мужского и женского начал привнес в культуру XIX в. оппозицию письменного (понимаемого как мужское) и речевого, устного (понимаемого как женское)» [Lyon 2008: 170], Бахман склонна воспринимать и свое «пишущее» начало именно как «мужское». Соответственно, вопрос, который занимает ее сильнее всего, можно было бы сформулировать так: «Что есть женщина, когда она пишет? Кто она в этот момент – *пишущая женщина* или *автор женского пола*, временно принимающий на себя мужскую авторскую позицию?» [138]. В романе «Малина», считает Йохан Фиргес, Бахман «превращает саму эту проблематику в материал критической рефлексии, разделяя собственное творческое “я” на *мужскую* и *женскую* части и оставляя за *мужской* частью доминирующее положение, в то время как *женская* часть по-вампирски опустошается и подвергается разрушению» [Firges 2008: 8–9].

Проблематизации указанного соотношения служит система персонажей романа. Центральную пару, которая поначалу воспринимается читателем как пара супругов или партнеров, живущих вместе, составляют *безымянная* женщина[139], от лица которой ведется повествование (рассказчица «я»), и некий мужчина по фамилии Малина, связанный с этой женщиной не до конца понятными, но несомненно тесными отношениями: они живут в одной квартире, часто ведут друг с другом напряженные, иногда странные, разговоры. В этих разговорах мужчина (Малина) предстает то кем-то вроде психоаналитика, помогающего чрезмерно эмоциональной рассказчице

[138] См., например: Brüns E. Außenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich: [Brüns 1998: 11].

[139] Имя женщины остается «за кадром»: ее не называют по имени, и сама она имя свое не использует – подписывается «Неизвестная» («Unbekannte»). Фамилия у нее «говорящая» – Шлаубергер (Schlauberger): Умникова или Хитрецова, например, по-русски, – но оставляет ощущение неподлинности: ярлыка, прозвища, маски. К тому же эта фамилия названа в тексте всего дважды, и оба раза в контексте обезличивающей офисной жизни [Bachmann 1993: Bd.3: 40, 41].

разобраться с внутренними проблемами, то ее давнишним супругом, другом или коллегой, а то и подстрекателем, провоцирующим на странные действия, неуместность которых сам же ей позднее и разъясняет.

Перед нами «модель» повествовательной перспективы, предъявляющая принципиальную гендерную двойственность творческой личности, женщины-писательницы, которой для продуктивной самореализации необходимо владеть обоими принципами взаимодействия с реальностью – транслирующим «мужским» и принимающим «женским». При этом трагическое самоощущение рассказчицы, *пишущей женщины*, таково, как будто общество, окружающие люди, любимые мужчины, все время подталкивают, даже принуждают ее к тому, чтобы она отказалась от части себя – причем, как ей кажется, в первую очередь, именно от «женской» (чувствующей, воспринимающей, любящей) своей части.

Помимо Малины, к центральным персонажам относятся еще двое мужчин – некий Иван, возлюбленный рассказчицы, который принадлежит к «действительному плану» романной реальности, и Отец – образ, скорее, символический, наделяемый фантазийными чертами. Сюжетный план романа формируется проживанием «я» «действительных» отношений внутри странного треугольника (Иван – «я» – Малина) и ее «работой воспоминаний», осуществляемой в основном в пространствах сновидений и психоанализа (последующая «проработка» снов с участием Малины).

Первые читатели романа увидели в фигуре Малины художественное воплощение Макса Фриша. Персонаж поначалу и вправду кажется мужем «я», однако по мере развертывания повествования он, словно окутываясь несколькими слоями важных для рассказчицы смыслов (по принципу психических проекций), превращается, с одной стороны, во внешнее по отношению к ней воплощение ее собственных «теневых» сторон, с другой – перемещается куда-то в глубины внутреннего мира и сливается с «анимусом» – мужским архетипом, который, по Юнгу, имеется внутри каждой женской

души (как и женский архетип – «анима» – внутри каждой мужской)[140]. Иными словами, одну из сторон фабульного треугольника формируют отношения женского «я» и Малины (то ли мужа, то ли собственного мужского начала рассказчицы), и эти отношения представлены напряженными.

«Вершина» треугольника – Иван. Представляя его уроженцем Венгрии, имеющим славянские корни, или описывая его гибель в черной воде в одном из кошмарных снов своей героини, Бахман, конечно, дает основания соотносить этот персонаж с Паулем Целаном, родившимся, как известно, на территории Западной Украины, знавшим славянские языки и переводившим русскую поэзию на немецкий. Тем более, что как раз в то время, когда Бахман писала свой роман, Целан покончил с собой, бросившись с моста в Сену. [141]

На обоснованность подобного соотнесения указывает и Йохан Фиргес, лично знавший Целана автор первого диссертационного исследования о его поэзии, опубликованного еще при жизни поэта в 1959 г. [Firges 2008: 8]. Отношение «я» к Ивану – любовь-одержимость, страсть и зависимость, в которой, правда, долгое время сохраняется и культивируется возможность диалога: ее попытки строить взаимопонимание с ним не прекращаются, хотя редко (с течением времени все реже) приводят к успеху, и в целом очень напоминают те отношения, которые открывает нам переписка Бахман и Целана [Время сердца 2016]. О многолетней взаимной привязанности и творческой дружбе двух поэтов современникам было известно, но о том, что за ними стояла болезненная и страстная любовь дочери этнического немца,

[140] Само слово «Малина» представляет собой анаграмму слова «Анима» с добавлением «л», указывающим то ли на определенный артикль на французский манер – l'anima (*фр.* «душа»), то ли на внечеловеческое, природное или животное, начало – animal (*англ.*, «животное»), то ли иллюстрирует базовый для человеческого существа конфликт первого и второго.

[141] Впрочем, учитывая, что типизированного мужчину-немца у Бахман зовут Ганс – как это было в рассказе «Ундина уходит» из восприятия *иной* сущности, – можно предположить, что как раз Иваном она могла бы назвать типизированного «не-немца», «анти-немца» (славянина).

воевавшего на стороне Гитлера, и еврея, потерявшего в холокосте обоих родителей и родных, – то есть, любовь, серьезно отягощенная комплексом «жертвы» и «палача»,– до публикации переписки можно было только догадываться («И подумай немного о том, какая тень коснулась меня, когда я с тобой заговорил» [Время сердца 2016: 20]).

Кризисы взаимопонимания, разрывы и тупики коммуникации, с которыми сталкиваются Бахман и Целан, пытаясь выстраивать важный для обоих диалог, повергают обоих в отчаяние. Они по очереди погружаются в молчание, но затем снова пытаются прояснить мотивы тех или иных своих слов или поступков в глазах собеседника, – чаще всего напрасно, но все-таки не всегда.

«Любимый мой! …я только теперь поняла, сколь много недоразумений накопилось между нами… Кроме того, я полагала – еще одно недоразумение из многих, – что мне не следует писать тебе» [Время сердца 2016: 17].

Вероятно, из этого личного опыта в реальность романа «Малина» пришло страстное стремление «я» к преодолению коммуникативных барьеров и достижению взаимопонимания с не понимающим ее, «наивным», возлюбленным несмотря ни на что (Ivan – это еще и анаграмма «naiv», наивный).

Создание общего языка – языка двоих, в идеале, *языка любви,* – вот главная надежда рассказчицы. «Особый язык двоих» пестуется и взращивается ею в первой главе романа, которая называется «Счастлива с Иваном». Даже малые достижения на этой ниве, как и подстерегающие опасности, отмечаются и подчеркиваются ею:

«Так или иначе мы отвоевали себе первые немногие группы фраз, дурацкие зачины фраз, полуфразы…» [Бахман 1998: 43],

или:

«В нашу первую фразу мог встрять клаксон автомобиля, полицейский, который стал бы записывать номер неправильно припаркованного мотороллера, какой-нибудь прохожий, который, горланя песню и пошатываясь, протиснулся бы между нами,

водитель доставочного фургона, который заслонил бы нам вид, – Господи, не перечислить, сколько всего могло бы нам помешать!» [Бахман 1998: 42],

– причитает рассказчица. Интерпретируя романные отношения в соотнесенности с реальным опытом Бахман в отношениях с Фришем и Целаном (а в конце 1950-х годов был короткий период, когда они имели характер треугольника), интересно по аналогии сопоставить связь между Малиной и Иваном с отношениями Фриша и Целана. В романе они не вступают в прямую коммуникацию: место действительных отношений занимает критика (аналитическое препарирование) Малиной фигуры Ивана, адресованное рассказчице, с одной стороны, и «аккуратное» молчание Ивана в адрес и по поводу Малины – с другой. Несколько писем Целана Фришу и Фриша Целану включены в опубликованную переписку [142] и позволяют предположить, что и такая параллель между реальными и романными отношениями не полностью лишена оснований.

В отношениях с Иваном «я»-рассказчица как будто еще раз пытается осуществить утопию *языка любви* – подобную той, что ранее прорывалась в ее поэзии. Только теперь это уже не действующая система знаков единства живой природы, из которой по разным причинам исключен человек (как в стихотворении *Erklär mir, Liebe*), а скорее, куда более абстрактный язык всеобщей любви, проповедуемый, например, христианством.

При этом чаемый *новый язык* для «я» – не просто система знаков, а вся коммуникативная ситуация в целом, которая может либо благоприятствовать, либо препятствовать диалогу, который в понимании Бахман (близком и Бахтину, и Буберу) предполагает прежде всего «разворот» участников друг к другу, «поступок», иную форму внимания. В первой главе

[142] В основном, это открытки, поздравления, приглашения, датированные 1959–1961 гг. и выдержанные в жанровых конвенциях «дружбы семьями», хотя в 1960 и 1961 гг. со стороны Фриша раздаются также увещевания (если не наставления) по поводу чрезмерно острой реакции Целана на антисемитские нападки критики. Не все эти письма были в действительности отосланы адресатам, но и отправленные не упрощали, а лишь усложняли диалог между Бахман и Целаном [Время сердца 2016].

романа «я» как будто бы верит, что такой язык – *язык любви,* который она мечтает построить с Иваном, – возможен, что он приоткроет путь к пониманию и остановит спираль насилия вокруг, которая продолжает раскручиваться именно вследствие всеобщего «непрощения» друг друга и/или практической недостижимости взаимопонимания.

Итак, «я» живет с Малиной, но любит Ивана, с которым сознательно строит идеальные отношения в надежде однажды создать спасительный *язык любви*. В разговорах с Малиной она анализирует все, с чем при этом сталкивается – препятствия, ощущения, чувства, сны. Разговоры с Малиной временами напоминают сеансы с психоаналитиком, но иногда похожи на разговоры с самим собой утратившего целостность человека – его уязвленной души с холодным разумом, которому в любой ситуации принадлежат управление и контроль.

Последняя центральная мужская фигура романного пространства – Отец. Он олицетворяет иерархию и власть, отчужденную и от души, и от разума, иными словами, закрытую как для рационального осмысления, так и для мистического воссоединения. Отец – главный персонаж кошмарных снов героини, преследующих ее и составляющих содержание второй главы романа («Третий мужчина»). Фрейдистская идея «комплекса Электры» здесь перевернута и доведена до абсурда (некоторые критики считывают в этих страницах ироническую деконструкцию соответствующих представлений отца психоанализа [Bachmann-Handbuch 2013]), но при этом писательнице удается достигнуть такой глубины и универсальности, которые позволяют ей вывести на свет скрытые искажения массового сознания, чреватые насилием и грозящие разрушением всему живому, прежде всего – женской природе как таковой. Отцовская фигура, обладающая чертами юнговской «тени», проецируется на романную реальность как обобщенное зло коллективной и индивидуальной истории. Ему без всякой надежды на успех противостоит душа с ее бессильной любовью, способная лишь раз за разом безропотно принимать мученическую смерть в конце каждого кошмара. Меняется лик

«отца», меняется «вид смерти», но итог противостояния во всех кошмарах один и тот же – ужасный конец [Соколова 2012: 58].

Как и в случае Кафки, радикализация межпоколенческого конфликта коррелирует с утратой Бога. Для поколения Кафки фигура отца впервые за столетия всерьез пошатнулась вследствие «смерти Бога». Продолжая традицию, отец по-прежнему занимал в семейной иерархии привычное место – непосредственно после Бога. Но так как Бога за ним больше не было (а значит, не было возможности «проводить» Благодать), он превращался в проводника пустоты, «злого бога», переставшего указывать путь. Разрушение бога (и смысла) во многом и породило утопические представления начала XX в., включая и экспрессионистские проекты нового человека и нового языка.

У поколения Бахман радикализация межпоколенческого конфликта еще более очевидна. На занимавшемся ранее «отцом» месте Бога, ныне отсутствующего, поселилось «Ничто», по Хайдеггеру, равное экзистенциальному ужасу, и переживание ужаса соединилось с фигурой отца. Эти хайдеггеровские прозрения Бахман разворачивает художественными средствами во второй главе романа «Малина» (вероятно отслеживая созвучия).

Действительно, обобщенный «отец» поколения Бахман не просто воспринимается как «злой бог» (как это было у Кафки), он убедительно исполняет эту роль. Отцы австрийцев и немцев, родившихся в конце 1920–начале 1930-х годов, в массе своей оказались участниками нацистских преступлений. Их дети чувствовали себя «жертвами» поневоле – в той мере, в какой оставались преступниками в глазах окружающих, продолжая нести на себе несмываемый отпечаток вины за деяния, в которых сами в силу возраста участия не принимали. В проекте «Виды смерти» этот проблемный узел сохраняет актуальность: художественными средствами исследуется его влияние на состояние языка и коммуникации.

Проживая во второй главе серию кошмарных видений, свидетельствующих о травме прошлого, которая неразрывно связана с фигурой Отца, рассказчица «я» пытается затем переосмысливать их в разговорах с Малиной, чтобы интегрировать поднимающиеся тяжелые переживания в «дневную» картину мира – иными словами, она ищет спасения в вербализации, в Слове. Так проявляется в ее тексте генетическая связь между «освоением травмы», проблемой художественного письма (литературы) и проблемой женщины-автора.

С этой точки зрения важно отметить, что в большинстве рассказов сборника «Тридцатый год» рассказчики – мужчины. Стремление разобраться, почему в прозе ей проще вести повествование от лица персонажа-мужчины, стало для Бахман одним из стимулов осознанно «писать роман, не отрекаясь от своей женской части» [Firges 2008: 71], чтобы, пребывая в мужской авторской позиции, дать безопасную возможность проявиться своему женскому «я»[143]. На этом основании формируется «двойная перспектива» повествования в романе – двойственная фигура, объединяющая мужское (Малину) и женское («я») начала утратившей цельность личности: так «выражается диссоциированность – или лучше сказать альтерирование от одного полюса к другому? – авторской позиции самой Ингеборг Бахман» [Firges 2008: 71], причем между полюсами, мужским и женским, сохраняется постоянное напряжение.

В Третьей главе романа есть эпизод, в котором астролог, госпожа Новак, построив гороскоп рассказчицы, указывает на «невероятное напряжение» в нем: она видит «образ не одного человека, а двух, составляющих крайнюю противоположность друг другу», так что обладатель подобного гороскопа не может, по ее словам, не «подвергаться постоянному

[143] Из интервью Бахман: «Когда я это придумала, мне показалось, будто я нашла персонаж, позволяющий, не отрекаясь от *женского «я»*, все же переложить вес на *мужское*» (цит. по: [Firges 2008: 71]).

испытанию на разрыв»; конфликт в том числе наблюдается между «мужскими» и «женскими» планетами.

«Врозь, сказала г-жа Новак, можно было бы выжить, но вот так, вместе, – навряд ли, кроме того, здесь поразительным образом проявляются мужское и женское начала, разум и чувство, продуктивность и саморазрушение» [Бахман 1998: 267–268].

Исследователи сходятся в том, что мужской части «диссоциированной личности» автора атрибутируются рациональность и творчество, женской – эмоциональная жизнь и тяга к саморазрушению ([Firges 2008: 72], [Bachmann-Handbuch 2013: 132]). Первая репрезентируется в романе Малиной, вторая – рассказчицей «я». Малина как будто очень положителен:

«То, что Малина рассматривает все бесстрастно, и людей, и вещи, характеризует его наилучшим образом, вот почему он принадлежит к тем редким людям, которые не имеют ни друзей, ни врагов, однако не замыкаются в себе» [Бахман 1998: 268],

– иронизирует рассказчица «я». Действительно, он разумен и выдержан, что часто считывается «ею» как равнодушие, и, хотя это как будто единственное, в чем его можно упрекнуть, ощущение недовольства «я» со временем лишь нарастает:

«Это равновесие, хладнокровие, которые ему присущи, рано или поздно доведут меня до отчаянья, я-то ведь реагирую во всех ситуациях, участвую в каждом смятении чувств и несу потери, которые Малина безучастно принимает к сведению» [Бахман 1998: 268].

Еще он как будто ни к чему не стремится, его все устраивает, и, будь его воля, – он бы ничего не менял: консервативная сила мертвого, застывшего знания, без цели и смысла.

«Я думаю, перемены и превращения в любом смысле Малину совершенно не трогают, ибо он вообще ни в чем не видит ни хорошего, ни плохого и уж тем более ничего выдающегося. Мир для него просто такой, какой есть, каким он его застал» [Бахман 1998: 269],

– констатирует рассказчица. К переменам у Бахман стремится женское «я», полная противоположность Малины:

«Я – первый пример безоглядного расточительства, существо восторженное и неспособное разумно использовать окружающий мир» [Бахман 1998: 271].

Как считает Й. Фиргес, описанная структура в системе персонажей показывает, что мужская часть центрального тандема, Малина, «принимает на себя роль рассудка, а также – авторство», в то время как женская «ставит перед ним задачу записать историю саморазрушения *женского я*» [Firges 2008: 73]. Психосексуальное напряжение внутри единой двуполой конструкции, воздействует на женскую ипостась «я» не только на умственном и эмоциональном, но и на телесном уровне, подавляя желания и жизнелюбие, делает нежизнеспособной, что и приводит в финале к «ее» разрушению.

Что именно хочет показать этим Бахман – то ли то, что лишь во взаимодействии обоих начал возможно творчество (и распределение «ролей» при этом такое), то ли, что творческая продуктивность как таковая требует мужского авторства, – ясно не до конца, но в любом случае, «ценой продуктивности становится разрушение (или саморазрушение) женского “я”, и роман “Малина” представляет собой историю такого разрушения» [Firges 2008: 74]. Бахман показывает, что процесс овладения женщиной «мужской привилегией» творчества ведет не к снятию гендерной поляризации существующей системы разделения труда, а лишь к осознанию того, что «мужской двойник “я”, alter ego, Малина, представляет собой творческое “другое” внутри самого женского “я”» [Brüns 1998: 200–201]. Но он же, как указывает Йохан Фиргес, является и пожирающим его вампиром [Firges 2008: 74].

Интерпретируя «Малину» прежде всего как роман о языке ([Jurgensen 1981], [Rauch 1985]), с каждым из четырех главных персонажей ассоциируют определенный дискурс (или «язык»). Как уже было показано, *язык разума* (рациональный, мужской) реализуется через фигуру Малины. Фигуре Отца атрибутируется *язык насилия*. Возлюбленный Иван говорит на *«обыденном языке»* (который приближен к «повседневному языку» из «Философских

исследований» Л. Витгенштейна[144]). В то время как «я», выстраивая диалог с Иваном, надеется привнести в реальность *язык любви*.

Эти четыре персонажа иногда рассматриваются через призму представлений о языке как наборе *языковых игр*, введенных в «Философских исследованиях». И хотя прямо идею языковой игры писательница в своих текстах о Витгенштейне не комментировала [Bachmann 1993, Bd.4: 12–23], более чем вероятно, что именно это его представление повлияло на структуру системы ее персонажей как «адептов» разных «языковых игр». Явным образом как игру язык воспринимают Малина (отчасти) и Иван (в большей степени). Иван как носитель «обыденного языка», представляющего собой смесь *языка разума* и *языка насилия* с добавлением некоторого количества «головных» и «шахматных» фраз, пустословия и лжи, далек от *языка любви,* но зато легко видит в языке набор игр и как игру понимает коммуникацию[145]. Так что, эту сюжетную линию можно читать отчасти как диалог с витгенштейновской мыслью, включая его представление о достаточности обыденного, повседневного языка для всех целей философии.

Такое отношение к языку не свойственно самой рассказчице:

«Для меня невозможно что-то рассказать про себя Ивану. Но продолжать, не включаясь и самой в игру – почему я говорю ‘в игру’, правда, почему, это не мое слово, это слово Ивана, – невозможно тоже» [Бахман 1998: 55].

То, что она хочет положить в основу *нового языка*, *языка любви*, дающего надежду на примирение с миром, представляется ее партнеру *игрой*, и ей приходится с этим мириться:

«С помощью Ивана, который жаждет игры, и ради него я тоже освоила целый набор ругательных фраз» [Бахман 1998: 93].

---

[144] [Витгенштейн 1994: 75–258]: «реальный язык» и «повседневное мышление»: [Витгенштейн 1994: 126], «языковая игра»: [Витгенштейн 1994: 83–118; 248–264]. Связь образа Ивана с Витгенштейном акцентируется, в частности, особым отношением Ивана к игре – именно ему в романе передано построение разных «языковых игр».

[145] «Привязать можно, только придерживая что-то про запас, временами чуть отступая, меняя тактику, – словом, тем, что Иван называет игрой» [Бахман 1998: 92].

Свое чувство к Ивану рассказчица с самого начала соотносит с рождением *нового языка*, который поначалу активно расширяется за счет новых фраз (предложений)[146]: «Так или иначе мы отвоевали себе первые немногие группы фраз, дурацкие зачины фраз, полуфразы...» [Бахман 1998: 43]. Вскоре, правда, ей приходится констатировать: «“Головных” фраз у нас полно, выше головы, так же как телефонных фраз, как шахматных фраз, как фраз касательно всей жизни. Многих фраз нам еще не достает, не было еще ни одной фразы о чувствах, потому что Иван такой фразы не произносит, потому что я не решаюсь построить фразу такого рода, хоть и думаю об этой далекой недостающей нам группе фраз, несмотря на все хорошие фразы, которые мы уже способны построить» [Бахман 1998: 54].

Пестуя зарождающийся новый язык, «я» боится столкновений с внешней реальностью, ожидая только помех («Господи, не перечислить, сколько всего могло бы нам помешать!» [Бахман 1998: 42]), потом, по мере того как чувства Ивана остывают, особый язык, едва возникнув, начинает разваливаться, и с середины третьей главы (когда разрыв с Иваном предощущается как неизбежный) все его «фразы» бесповоротно вытесняет молчание, а сама «я» утрачивает способность к словесному самовыражению. (Описанная динамика по своему характеру вновь дает основания для аллюзий на опубликованную переписку Бахман с Целаном).

Последнее слово в романе оставлено за *языком насилия*: «Это было убийство», – заканчивается роман. «А ведь я была так уверена, что эта прекрасная книга существует и что я найду ее для Ивана. День не настанет, люди не смогут никогда, поэзия не сможет никогда и люди тоже, у них сделаются черные, мрачные глаза, их руками сотворится разрушение, придет чума, та чума, что есть во всех, та чума, которой поражены они все, она скоро унесет их, и это будет конец» [Бахман 1998: 326].

---

[146] Бахман использует здесь слово Satz (предложение, фраза) – то же, что и Витгенштейн в «Логико-философском трактате» [Wittgenstein 1979: 12 и далее], в переводе которого на русский выбран перевод «предложение». [Витгенштейн 1994: 6 и далее].

Если верить рассказчице, убийц любви и ее языка было четверо[147]. Во-первых, Иван (хотя его вклад рассказчица истерически отрицает), отвергнувший самозабвенную любовь женского «я», не захотевший или не сумевший ответить на ее всепоглощающее стремление к нему. Во-вторых, Отец как «социальная функция»: проводник общественного уклада, порождающего преступления, осуществляющий властную функцию в семье таким образом, что это приводит если не к буквальному уничтожению дочери, то к формированию у нее стойкой тяги к саморазрушению и лишает ее способности обрести женскую зрелость, «замораживая» на стадии «неразумной дочери». В-третьих, Отец (на более высоком уровне) как олицетворение господствующего символического порядка, виновного в истреблении народов, но несмотря на это продолжающего «привычно» осуществлять функцию подавления в отношении всякого неудобного «другого», в том числе, женского.

И, наконец, четвертый убийца – это Малина, собственное внутреннее мужское начало рассказчицы (присущая ей самой рациональность), которое для нее является «внутренним» представителем господствующего дискурса, его проводником извне вовнутрь. Последнюю (суммарную) ответственность за собственное вытеснение из мира женское «я» возлагает именно на «него» – то есть, на себя: ту часть себя, своей творческой личности, которая, стремясь преуспеть, добровольно вписывается в невыносимый символический порядок, молча соглашаясь с его требованиями. Малина отказывается от любви добровольно – выбрав бесстрастность разума: он просчитывает ходы, держит все под контролем, и излишне эмоциональная женская составляющая с ее нереалистичной потребностью любить ему только мешает. Не то, чтобы он специально стремился уничтожить ее: такой цели нет, все происходит само собой. Но когда в очередном состоянии

[147] «Поэтому я больше ничего не говорю Малине про трех убийц, еще меньше я хотела бы говорить о четвертом, о ком мне ему рассказывать незачем, ибо у меня своя манера выражения, и я мало искусна в описаниях» [Бахман 1998: 270].

аффекта – неконтролируемого взрыва эмоций – «я» выбирает исчезнуть, Малина (воплощение логики и спокойствия) не видит причин ее останавливать.

Вот их последний их разговор, который хотя и строится по принципу полифонии, в итоге приводит к умолканию одного из голосов. Эмоциональный накал (эффект аффекта) достигается при помощи итальянских слов-комментариев в скобках (количество которых заметно нарастает к концу разговора), подобных тем, какие в музыкальных партитурах передают рекомендуемые темпоральные, акустические, стилевые или иные характеристики исполнения. Они также актуализируют музыкальную тему, указывают на полифонию.

«*Я*: Что-то, видимо, не задалось у приматов, самое позднее – у гоминидов. Мужчина, женщина… странные слова, странная химера! Кто из нас двоих выдержит испытание с оценкой summa cum laude? Я – это было моим заблуждением. Может быть «я» – это предмет?

Малина: Нет.

Я: Но ведь оно есть – здесь и сегодня?

Малина: Да.

Я: У него есть история?

Малина: Уже нет.

Я: Можешь до него дотронуться?

Малина: Никогда.

Я: Но ты должен меня сохранить! <…>

Я: *(con fuoco)* Я тебя ненавижу.

Малина: Ты со мной разговариваешь, ты что-то сказала?

Я: (*forte*) Господин фон Малина, Ваша милость, ваше высокоблагородие! (*crescendo*) Ваше великолепие и всемогущество, я Вас ненавижу! (*fortissimo*) Обменяй меня, я не против, давайте меняться, ваша честь! (*tutto il clavicembalo*) Я тебя ненавижу! (*perdendo le forze, dolente*) Пожалуйста, сбереги меня все-таки! Я никогда не питала к тебе ненависти.

Малина: Я не верю ни единому твоему слову, я верю только всем твоим словам в совокупности.

Я: (*dolente*) Не оставляй меня! (*cantabile assai*) Разве ты меня оставишь! (*senza pedale*) Я собиралась рассказывать, но не буду. (*mesto*) Ты один мешаешь мне в моем Воспоминании. (*tempo giusto*) Возьми себе все эти истории, из которых сделали большую историю. Забери у меня их все» [Бахман 1998: 356–357].

В этом разговоре по мере нарастания напряженности (которое, впрочем, ощущает только *женское «я»*) становится ясно, что собеседники говорят на двух разных языках, устроенных совершенно по-разному. Для языка *Малины* характерны предельная лаконичность, точность формулировок, сухость, линейность, «диахронность» – последовательное развертывание логики высказывания во времени. *Женское «я»* выражается нелинейно, «синхронно»: многословно, путано, интонационно разнообразно и эмоционально (последнее как раз и подчеркивают итальянские слова в скобках). Функции слова в их высказываниях различны: если его реплики не покидают поля информации (сообщают, фиксируют, констатируют), то ее высказывания, прежде всего «заряжены» энергией – в данном случае, разрушительной.

Синхронное сталкивается здесь с диахронным, одновременность чувства – с последовательностью речи. Бахман художественно заостряет и обнажает сущностное противоречие – известное и Витгенштейну, и Буберу – до такой степени, что становится очевидно: взаимопонимание как (гарантированный) процесс невозможно в принципе (в силу фундаментального различия между речью и мыслью в их отношениях со временем).

При этом нельзя сказать, что Малина не понимает «ее». Он прекрасно осознает свой способ восприятия «ее» речи: «Я не верю ни одному твоему слову, я верю только всем твоим словам в совокупности», фиксируя как раз сущностное различие между «образом» и «процессом» [148]. То есть, он

[148] Это хорошо согласуется с принятым в современной психолингвистике тезисом А. Н. Леонтьева о том, что «действительной противоположностью» является не противоположность друг другу сознания (как внутреннего) и предметного мира (как

воспринимает «ее» синхронное высказывание вполне адекватно – как единый и цельный образ, не разворачивая во времени – в речь (процесс). Оставаясь глух к эмоциональной составляющей сообщения, он пытается компенсировать глухоту восприятием сказанного не по отдельности, а в целом.

Однако для достижения взаимопонимания этого недостаточно, потому что «целое» – динамично, и в текущем своем состоянии не является целым: оно повреждено, травмировано, ущербно, и не может «исправить себя» само, поскольку не сознает, что необходимо исправить, и нуждается для этого во внешней помощи – в отражении и понимании «с другой стороны».

Спроецировав непреодолимый внутренний разрыв на стену жилища («*Я*: С каких пор у нас трещина в стене? *Малина*: Я не помню, должно быть, давно» [Бахман 1998: 355]), *женское я* принимает решение исчезнуть и входит в стену, которую не сумело пробить:

> «Надо было мне еще написать записку: “Это не Малина”. Но стена расступается, я – в стене, а Малине может быть видна только трещина, которую мы заметили уже давно. Он будет думать, что я вышла из комнаты» [Бахман 1998: 361].

Малина остается невозмутим, он бесстрастно заполняет собой все освободившееся пространство: разбивает ее солнечные очки, играет ее кубиком, отодвигает ее подсвечник. И отвечает по телефону Ивану:

> «Здесь никакой женщины нет.
> Я же говорю, здесь никогда не было
> женщины с таким именем.
> Больше здесь никого нет.
> Мой номер? 72 31 44.
> Мое имя?
> Малина» [Бахман 1998: 362].

внешнего) а противоположность «образа» и «процесса» [Журавлев 2025: 49–59]. Приведенный эпизод романа «Малина» можно читать как иллюстрацию этого тезиса.

Сделав шаг в открывшуюся в стене трещину, которой вчера еще никто не замечал, «я» добровольно выходит из романной реальности, а оставшийся в ней в одиночестве Малина невозмутимо отвечает по телефону: «Здесь никогда не было женщины с таким именем», констатируя бесследное растворение *женского* и подтверждая тезис Э. Бронфен о том, что авторство «как продукт символической текстуальности заранее предполагает смерть *женского* и всех ценностей, принадлежащих этой парадигме» [Bronfen 1994: 578].

Однако в отсутствие *женского* личность не может достичь совершенной субъектности. Победив неудобного «внутреннего ребенка» (Э. Берн), рациональный «взрослый» перекрывает источник, ранее питавший неуемное творчество странного тандема в романе – тысячи писем, ворох безумных проектов, шквал хаотических перемещений, ненужных движений и слов. Фонтан иссяк. А новое рождение, надежду на которое, свидетельствуя о надлежащем избытке жизненной силы, обеспечивает «шут», «смеховой двойник» [Бахтин 1990] (то есть, тот же «внутренний ребенок»), состояться не может: нет силы, источник иссяк.

Перечитывая концовку романа, можно предположить, что Бахман показывает и это: уничтожение *женского* – это еще не конец. Оставшийся в одиночестве Малина, проводник искаженного символического порядка во внутренний мир души, тоже приговорен: он превращается в тень. В финале его шаги становятся все тише и тише, пока не замирают вовсе, и лишь после того, как все снова замерло, следует завершающая фраза романа – «Это было убийство», которая констатирует исчезновение «обоих».

То есть, примерно на полвека раньше, чем современная наука (психолингвистика), Ингеборг Бахман в своем романе убедительно показала, что «оставляя психику один на один с мозгом, невозможно объяснить ни мозг, ни психику» [Журавлев 2025: 103]

Глава 3. Изображенная коммуникация в немецком романе 1990-х годов в свете проблемы «непреодоленного прошлого»

3.1 «Непреодоленное прошлое» и его воздействие на коммуникацию (через призму теории поколений)

Проблему «непреодоленного прошлого» без преувеличения можно назвать центральной в немецкой литературе после 1945 г. Преступления нацистов против человечности создали «водораздел» между поколениями «участников» событий и их «детей». Одна из границ проходит по 1927 году рождения – родившиеся в этот год достигли 18-летия в 1945 г. и по возрасту не могли принимать непосредственного участия в преступлениях нацизма: и те, кто младше, получили своеобразное «алиби» по возрасту, вместе с ним присвоили себе право судить поколение родителей.

Отголоском понятного в данном контексте стремления к четким межпоколенческим границам можно считать характерное для немецкой критики вплоть до настоящего времени стремление к градации литературных «поколений» и осмыслению этических, эстетических и тематических предпочтений каждого «поколенческого слоя». Поколение «Берлин», поколение «Гольф», «поколение @» – вот лишь некоторые из распространенных обозначений для родившихся в Германии в 1960–1970-е годы. И если изначальное разделение было связано прежде всего с возможностью непосредственного участия в преступлениях против человечества, обеспечивая одним нечто вроде алиби, другим – пожизненные пристальное внимание к каждой строчке, – то нынешние писательские поколения мало чем отличаются друг от друга и представляют собой, по сути, разные срезы одной и той же генерации – в широком смысле, «поколения внуков» – третьего послевоенного

поколения, называемого так по аналогии с «поколением детей» участников нацистских преступлений.

После объединения двух Германий в 1989 г. немецкие критики и культурологи неоднократно провозглашали приход «нового литературного поколения». Сначала было заявлено «поколение 89-го», объединившее писателей, которые формировались как личности в годы распада соцлагеря (яркий представитель – ГДР-овский по происхождению поэт Дурс Грюнбайн, р. 1962). В середине 1990-х годов на страницах немецких литературных журналов появилось «поколение Берлин», искусственным образом привязанное к обратному переносу столицы страны из Бонна в Берлин (к нему причислили Инго Шульце, р. 1962; Томаса Бруссига, р. 1965; восточно-берлинский литературный андеграунд). Во второй половине 1990-х годов в рамках того же поколения «внуков» заговорили о «поколении @», ощутившем Интернет неотъемлемой частью культуры, и «поколении “Гольф”», изобретенном журналистом Флорианом Иллиесом для писателей, в ранней молодости впервые увидевших по телевизору новую войну – «войну в Персидском Заливе» (1990–1991) против Ирака объединенными военными силами многих западных стран под эгидой США. «Поколение “Гольф”» как наиболее разработанное поколенческое наименование (см.: [Illies 2001; 2003]) довольно широко использовалось в немецкой литературной критике и публицистике 1990-х годов, отчасти благодаря тому, что были определены его четкие временные рамки – автор этого поколенческого наименования Ф. Иллиес причислил к нему рожденных в 1965–1975 гг.

Томас Анц (Магдебург) в статье «Современная немецкая литература: поколения, темы и формы» [Anz 2004] высказал предположение, что в такой множественности поколенческих наименований проявляет себя живущее в современной немецкой культуре стремление «покончить» с предыдущим бунтарским поколением – «поколением 1968-го» (объединившим младших из «детей»), а вместе с

ним – со всей «обвинительной» послевоенной литературой. Адекватной замены – весомой группы относительных ровесников, объединенных общими принципами и стремлениями, в ситуации рубежа тысячелетий выявить не удается, и потому отсчет от преступлений нацизма продолжается, а «поколение внуков» остается распространенным обозначением (См. также [Kämmerlings 2011], [Ernst 2001]). На наш взгляд, разделение немецких писателей на литературные поколения действительно имеет смысл в контекстах, связанных с разработкой проблемы «непреодоленного прошлого» и соответствующими изменениями парадигм коммуникативности.

После 1945 г. тема вины Германии надолго захватила центральное место в литературе. Часто она принимала формы «вины языка», в некоторых вариантах нами уже рассмотренные. Облечь в слова нацистские преступления невозможно, но и молчать о них, говоря о чем-то другом, нисколько не лучше, поскольку такое «замалчивание» представляет собой если не разновидность лжи (разного рода «умолчания»), то в любом случае бегство от главного – «ужасного», которое теперь заняло место бога. Для тех, кто выжил, в сравнении с пережитыми страданиями все обесценилось: потеряв дорогих людей, они как бы замерли между мирами живых и мертвых. Те, кто умерли, остались «на той стороне» («Drüben»), говоря словами И. Бахман и П. Целана, но оттуда молча взывают к живым, требуя дать им «голос» (Этот ракурс будет исследован далее через призму коммуникативных стратегий В. Г. Зебальда).

Итальянская германистка Е. Агацци в книге «История, вспоминаемая и реконструируемая: Три поколения немецких писателей и проблема прошлого» [Agazzi 2005] анализирует тексты писателей трех поколений («участники» – «дети» – «внуки») и выявляет различия в стратегиях художественной реконструкции прошлого. Систематизируя воплощенные в литературе Германии, в основном, 1990-х годов, представления о болевых точках недавнего исторического опыта

Германии в зависимости от принадлежности писателя к тому или иному поколению, она показывает, что нарративный опыт писателя формируется в зависимости от восприятия им прошлого, обусловленного, в частности, «личным отношением» к событиям прошлого, связанным с возрастом писателя; от понимания им «своего» и «чужого» и, соответственно, выбираемого способа интеграции в текст собственных и чужих воспоминаний.

Исследуя стратегии разработки темы воспоминаний в романе «Прыгающий фонтан» / *Ein springender Brunnen* [Walser 1998] Мартина Вальзера (1927–2023), которого, зная его биографию, Е. Агацци причисляет к поколению «участников» и в «вытеснении истории», в котором не без оснований упрекают писателя некоторые критики (Ф. Хаге [Hage 1995], Х.А. Доане [Doane 2000]), видит прежде всего «упущенную возможность вспоминания». Возможность остается упущенной в силу того, что интерпретация исторических лакун и умолчаний как разрывов между пространством опыта и горизонтом ожиданий представляется возможной лишь с точки зрения коллективной памяти и проваливается, если последняя не может оформиться как более или менее единое целое.

В трилогии представителя следующего поколения Дитера Форте (1935–2019) «Дом на моих плечах» / *Das Haus auf meinen Schultern* [Forte 1999] лейтмотивом проходят воспоминания тех, кто давно мертв. При этом показано, как их восприятие истории по-прежнему определяет жизнь живых и будущее детей. Повествователь рассказывает историю двух семей – Фонтана и Лукаш, – представляя разные концепции памяти и углубляясь в прошлое вплоть до XVI столетия. И хотя трилогия дает широкую историческую панораму, ее кульминацией оказывается период власти нацистов в Германии. В противоположность роману М. Вальзера, считает Е. Агацци, у Д. Форте повествование структурирует память

поколений, которая с течением десятилетий и столетий стабилизируется все более отчетливо.

Ханс-Ульрих Трайхель (р. 1952) не имеет личных воспоминаний о войне, и чтобы вплести соответствующие «воспоминания» в ткань своей прозы, ему приходится обращаться к рассказам очевидцев и документам. Роман «Потерянный» / *Der Verlorene* [Treichel 1998] предваряется фотографией: она сделана во время войны, и рассказчик расположился на снимке где-то у самого края. На других фотографиях он вообще не попадает в кадр целиком, только частями – будто ему «отказано в праве проследить события своего детства по семейным фотографиям» [Agazzi 2005: 104]. Центром повествования становится «опыт отсутствия»: Х.-У. Трайхель воплощает в тексте убеждение, что всякая автобиография представляет собой «зеркало воспоминаний и воображения» [Agazzi 2005: 106].

Михаэль Клееберг (р. 1959), автор романа «Сад на севере» / *Ein Garten im Norden* [Kleeberg 1998], по возрасту приближается к поколению «внуков», но все-таки не принадлежит к ним. Его главный герой Альберт Кляйн получил в подарок от антиквара книгу с пустыми страницами, которые должен заполнить: ему позволено переписать историю Германии. Он волен определять, как надлежит передвигаться в паутине событий прошлого, но должен взять на себя всю ответственность за последствия. Однако ему так и не удается отделить собственные предпочтения от исторической необходимости, и он скатывается обратно – в ту самую, уже написанную ужасную историю. «Вымысел в этой книге весьма далек от сказочного, освобождающего, который заставляет нас верить, что мы способны существовать вне истории» [Agazzi 2005: 128].

Через тексты авторов, причисляемых к «поколению внуков», – таких как Таня Лангер (р. 1962), Марсель Байер (р. 1965) и др. – проявляется воздействие национал-социализма на коллективное бессознательное, считает Е. Агацци. Писатели этого поколения, не имея

своих воспоминаний, «чувствуют себя обязанными активно опираться на архивные документы» [Agazzi 2005: 134]. И такая «обязательность» оправдывает себя не полностью: повествование лишается живой эмоции «воспоминания». Однако, в целом, более молодые авторы, как правило, обладают бóльшим публицистическим опытом, чем их старшие коллеги, лучше умеют работать с архивными документами, используя интернет: основываясь на документах, они не только успешно выстраивают семейные истории для своих романов, но параллельно подвергают эти документы научному осмыслению, сообщая своим текстам дополнительное измерение. Вывод Е. Агацци: хотя четкой зависимости между стратегией реконструкции прошлого и принадлежностью писателя к определенному поколению выявить не удается, в произведениях авторов-«ровесников» вырисовываются похожие тематические предпочтения, доминируют сходные повествовательные стратегии и способы обработки фактического материала.

Таким образом, актуализация «поколенческого подхода» в немецкой литературной критике 1990-х годов представляется вполне обоснованной с учетом того нового звучания, которое тема прошлого вновь обрела в Германии после объединения. Д. А. Чугунов полагает даже, что *тема холокоста* по-настоящему зазвучала лишь в самом конце века: именно в 1990-е годы, когда стали ощутимы отдаленные последствия прошлых событий в их влиянии на личные судьбы двух-трех поколений. «Э. Нольте, А. Хильгрубер, К. Хильдебранд помещали холокост в один ряд с другими известными национальными катастрофами XX в. (как, например, армянский геноцид 1915–1916 гг. и др.). “Леволиберальное направление” под руководством Ю. Хабермаса связывало специфику холокоста с особым антисемитским укладом германской истории. Размышления, созвучные “спору историков”, отразились и в художественной литературе (К.-Ф. Делиус, Т. Дюккерс, Г. Грасс, Б. Шлинк и др.)» [Чугунов 2006: 9].

В качестве еще одной причины «возвращения» военной темы в литературу в 1990-е годы называют формирование достаточной временно́й дистанции, повлекшее за собой личное отдаление от событий прошлого, облегчающее процессе его изучения. В ходе наблюдаемого переноса «фокуса внимания с историчности происхождения текста на историчность его восприятия и понимания» [Венедиктова 2003: 12] «проблема исторической памяти в “литературе внуков” превращается из этической уже в собственно психологическую» [Чугунов 2006: 9]. Действительно, в литературе конца XX в. проявилась и заметная усталость немецкого общества от дискуссий о «коллективной вине» немцев, которую ярко выразил, например, Мартин Вальзер в своей «Франкфуртской речи» (1998). Повторив доводы историка Э. Нольте, он высказался категорически против того, «что современные немцы вменяют себе в вину преступления предыдущих поколений» [там же].

Следствием такой усталости Д. А. Чугунов видит и актуализацию темы страданий самого немецкого народа в годы нацизма. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1999) Гюнтер Грасс (1927–2015) в книге «Траектория краба» / *Im Krebsgang* ([Grass 2002], в рус. пер: [Грасс 2004]) показал, что отсутствие этой темы в публичном дискурсе вытеснило ее в «серую зону», отдав «“на откуп правым и реваншистам”, ибо многие современные немцы, уже не имеющие личного опыта прошлого, воспринимают недавнюю историю своей страны как неоправданно взваленный на них груз. Они испытывают психологическое давление со стороны остального мира, ибо им слишком часто напоминают о пресловутом “чувстве вины” и необходимости “преодоления прошлого”» [Чугунов 2006: 11].

На этом фоне закономерной представляется дискуссия на страницах журнала «Шпигель» после публикации эссе В. Г. Зебальда «Воздушная война и литература» / *Luftkrieg und Literatur* [Sebald 1999] – о том, была ли в должной мере проработана в немецкоязычной литературе тема

«воздушной войны» (Luftkrieg)[149] и ее травмирующего воздействия на немцев. Итоги дискуссии подвел литературный редактор журнала «Шпигель» Фолькер Хаге в книге «Свидетели разрушения: Литераторы и Воздушная война» [Hage 2003].

Известно, что наиболее травматические для немцев события «воздушной войны» были связаны с британскими бомбардировками. Обычный их сценарий был таков: больше тысячи бомбардировщиков за час-полтора уничтожали целый город – не столько бомбами, сколько спровоцированными ими пожарами (бомбы содержали специальный горючий состав, который, попав на кожу человека, прожигал тело до костей). В одной такой «операции» погибали от 20 до 70 тыс. (Гамбург) жителей. Примечательно, что тезис о недостаточной проработанности травмы «воздушной войны» выдвинул именно Зебальд, с конца 1960-х годов живший и работавший в Великобритании. Он заметил, что бомбовые атаки союзников и их последствия ни разу на протяжении послевоенных лет не становились предметом открытого обсуждения. Вероятно потому, предположил он, что, по негласным этическим представлениям, народ, уничтоживший в лагерях смерти миллионы людей, не вправе требовать от победителей человеческого к себе отношения, а логика войны как будто бы требовала, чтобы немецкие города были разрушены до основания. Он показал, однако, что непроработанные травматические переживания, связанные с жестокими бомбардировками, стали одной из причин избегающего «молчания» о войне, широко распространившегося в послевоенной литературе: «Это молчание, “немота замкнутости и отверженности” стали причиной того, что развалины, под которыми оказались тогда немцы и на которых они

[149] Такое название в Германии получили разрушительные ковровые бомбардировки в 1942–1945 гг. силами союзников, в результате которых были стерты с лица земли целые города вместе с десятками тысяч жителей. Наиболее известны ковровые бомбардировки Дрездена и Гамбурга.

поразительно быстро построили новую страну, так и остались “terra incognita” прошедшей войны» [Schulte 2003: 103].

Противники Зебальда (К. Харпрехт [Harprecht 1999], К. Хитхен [Hitchen 2003]) возражали, в основном, по трем пунктам. Во-первых, опровергая утверждение, что в немецкой литературе тема «воздушной войны» совсем не прозвучала: по их мнению, травматический опыт был осмыслен послевоенной литературой (в том числе и в ярких художественных текстах Вольфганга Борхерта, Вольфганга Кёппена, Эриха Кестнера, Ганса Эриха Носсака, Герта Ледига). Во-вторых, молчание тех, кто непосредственно участвовал в событиях военных лет (включая писателей «Группы-47»), оправданно, или, говоря словами К. Харпрехта, в данном случае «молчание, возможно, скрывало стыд, который ценнее всякой литературы» [Harprecht 1999]. В-третьих, никакого табу на данную тему не существовало: писать о «воздушной войне» не запрещалось, и значит, книг появилось столько, сколько могло появиться.

Проблема отражения трагедий Второй мировой войны в послевоенной литературе Германии обсуждалась немецкой критикой неоднократно. В конце 1950-х годов, например, развернулась знаменитая дискуссия, порожденная двумя (нередко смешиваемыми) высказываниями Теодора Адорно: в 1949 г. – о том, что писать стихи после Освенцима – «настоящее варварство» [Adorno 1969: 31], и в 1954 г. – о невозможности после Освенцима «романной формы вообще, пока романная форма требует рассказывания» [Adorno 1958: 61]. Обмен мнениями продолжался до конца 1960-х годов, в нем приняли участие практически все известные писатели «поколения (старших) детей», которые и провозгласили тогда эру «новой немецкой литературы» и ее начало в 1959–1960 гг. [Kämmerlings 2011: 27], когда увидели свет сразу три значительных произведения: «Догадки насчет Якоба» / *Mutmaßungen über Jakob* Уве Йонсона (1934–1984), «Первый тайм» / *Halbzeit* Мартина

Вальзера (1927–2023) и «Жестяной барабан» / *Die Blechtrommel* Гюнтера Грасса (1927–2015), ставший бестселлером в международном масштабе.

В качестве примера того, как отражалась тема немецкой вины в творчестве писателей военного поколения («поколение участников»), Фолькер Хаге приводит высказывание Генриха Бёлля, моделирующее и обобщающее позицию его ровесников: «Мы вернулись домой с этой войны, увидели развалины и стали о них писать… И хотя нас вроде не обвиняли в том, что произошло, в том, что повсюду развалины, всех, очевидно, раздражало, что мы это видели и видим, только ведь глаза у нас не были завязаны: острый глаз – профессиональная черта писателя» (Цит. по: [Hage 2003: 53]).

В литературе 1950–1960-х годов тему «воздушной войны» временами затрагивали писатели как в ФРГ, так и в ГДР, хотя и нередко в «фоновом режиме» – их персонажи время от времени спускались в бомбоубежища или бежали по улицам под градом сыплющихся с неба бомб. Большинство этих произведений оказались однодневками, но встречались и удачи, к которым Хаге причисляет роман Герда Гайзера (1908–1976) «Умирающая охота» / *Die sterbende Jagd* (1953), отчетливо поэтизирующий трагедию; роман «Облако-ураган – и пепел» / *Wolke – Orkan- und Staub* (1955) Гюнтера Биркенфельда (1901–1966) и новеллу Гертруд фон Лефорт (1876–1971) «У врат небесных» / *Am Tor des Himmels* (1954). В «поколении детей» никто из писателей (даже переживших бомбардировки) не касался событий «воздушной войны» в своих первых романах, хотя позднее некоторые к ней обратились. Так, уроженец Гамбурга Хуберт Фихте (1935–1986) отвел разрушению Гамбурга отдельную главу в третьем своем романе – «Детлев имитирует “Грюнспан”» / *Detlevs Imitationen “Grünspan”* (1971); а Александр Клюге (1932–2026) написал «Воздушную атаку на Хальберштадт 8-го апреля 1945 года» / *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* (1977) о пережитом им в тринадцатилетнем возрасте разрушении города, где

родился, лишь по достижении 45 лет. Из наиболее известных писателей «поколения детей», к которым Фолькер Хаге причисляет Кристу Вольф (1929–2011), Петера Рюмкорфа (1929–2008), Петера Хандке (р. 1942), никто так и не решился позволить теме «воздушной войны» полновесно прозвучать в своем творчестве.

Объединение Германии в 1989 г. не только породило новую волну переосмысления военной тематики, но и само проживалось многими как травматический опыт, оказавший серьезное влияние на коммуникативное пространство Германии и на немецкий язык [Потёмина 2008; 2019]. Напряжение усиливалось необходимостью свести воедино опыт «поколения детей», проживших жизнь в Восточном блоке (которые, с одной стороны, не имели полной информации ни о зверствах холокоста, ни о жестокости ответных бомбардировок союзников, а с другой, – самим фактом проживания в ГДР были «автоматически» причислены к антифашистам), и тех, кто, живя на Западе, на протяжении многих десятилетий вынуждены были с детства слушать про «все эти ужасы», постепенно проникаясь ненавистью к виновным в них «отцам». После объединения оказалось, что данная тема волнует не только представителей «поколения детей» (в той или иной мере лично затронутых войной), но и «поколение внуков», отделенных от тех событий несколькими десятилетиями.

Писатели первых двух поколений, обращаясь к травматическому опыту истории, жалеют себя. Это, как отметила Н. С. Павлова в докладе «Сострадание в немецкой литературе послевоенных лет»[150], проявляется в том числе через доминирующую в этой тематике художественную форму: лирический монолог, который не приглашает к диалогу и не предполагает ответных реплик. Взгляд «поколения внуков» более

[150] Павлова Н. С. Доклад на конференции «Опыт Второй мировой войны в литературе и искусстве: Россия и Европа» 17.05.2005 в Российском государственном гуманитарном университете (РГГУ) в Москве.

отстранен, как будто шире и объективнее: для них Вторая мировая война – уже история, но история пугающая и необъяснимая, которая по этой причине нуждается в реконструкции с целью последующего осмысления.

«Внуки», как кажется, не жалеют ни себя, ни родителей, ни дедов и стараются анализировать прошлое. В фокусе их внимания оказываются в равной степени и печи Освенцима, и разрушенные союзниками немецкие города, и медицинские эксперименты нацистов, и «частные» истории конкретных участников событий. Как и у писателей первых двух поколений, в произведениях «внуков» темы преступлений нацизма и второй мировой войны переплетены с молчанием – по-прежнему, чаще не диалогическим, зовущим к расширению и взаимопониманию (то есть, мотивирующим к жизни), а, скорее, с молчанием, которое жизни мешает, «убивает»: не дает говорить, затыкает рот, обрывает речь на полуслове.

И все же по сравнению с текстами более старших писателей, характер молчания в этом поколении несколько меняется. В текстах «участников» молчание, главным образом, отчетливо «посттравматическое» – это избегающее «молчание палачей» или шоковое «молчание жертв»: замалчивание вины, либо боль, о которой говорить невозможно. У «поколения детей», в массе своей выступающих против всякого рода «замалчиваний» и «умолчаний», молчание предстает, главным образом, маркером языкового отчаяния вследствие ощущения метафизической вины (часто в форме «вины языка»). В произведениях «поколения внуков» палитра молчания расширяется, но его актуальные смысловые нюансы – «неуместное», «протестное», «избегающее», оторопелое, оскорбленное и т.д., – ведут не к расширению сферы обмена смыслами, а к ее сужению (исключая из нее некоторые области), и, как следствие, – к уклонению от общения, формированию все новых коммуникативных разрывов и пустот: между поколениями, между полами, между «осси» (в прошлом жители ГДР) и «весси» (в прошлом жители ФРГ).

3.2 Повреждения и разрывы коммуникации в немецком романе 1990-х годов (Б. Шлинк, М. Байер, К. Рансмайр, К. Хакер)

По аналогии с «годом чудес» 1959/1960 г. («Jahr der Wunder» [Kämmerlings 2011: 27]), когда один за другим были изданы пять выдающихся романов послевоенной немецкой литературы [151], исследователи выделяют как совершенно особенный также и 1995 год, который называют «годом разворота» [Kämmerlings 2011: 27].

В 1995 г. вышли четыре ярких романа писателей второго и третьего поколений [152], которые обеспечили громкое возвращение темы «непреодоленного прошлого» в немецкоязычную литературу и одновременно прочно связали ее с проблемой «поврежденной коммуникации» («verhinderte Kommunikation» [Sebald 1994c: 117]). Далее через призму коммуникативности будут рассмотрены «Чтец» Б. Шлинка ([Schlink 1995], в рус. пер.: [Шлинк 1997]) «Летучие собаки» М. Байера ([Beyer 1995], в рус. пер.: [Байер 2004]) – в сопоставлении с романом австрийца К. Рансмайра «Болезнь Китахары» ([Ransmayr 1995], в рус. пер.: [Рансмайр 2002]), а также вышедший несколько позднее роман К. Хакер (р. 1967) «Смотритель бассейна» / *Der Bademeister* ([Hacker 2000], в рус. пер: [Хакер 2005]), где в проблему прошлого привносится новый слой: разрыв в послевоенном ее осмыслении в Западной и Восточной Германиях.

Бернхард Шлинк (р. 1944, Билефельд, ФРГ) по возрасту «замыкает» «поколение детей», Марсель Байер (р. 1965, Тайльфинген, ФРГ) и Катарина Хакер (р. 1967, Франкфурт-на-Майне) принадлежат «поколению внуков».

---

[151] «Бильярд в половине десятого» Г. Бёлля (1917–1985), «Жестяной барабан» Г. Грасса (1927–2015), «Первый тайм» Мартина Вальзера (1927–2023), «Тени тела кучера» Петера Вайса (1916–1982), «Измышления про Якоба» Уве Йонсона (1934–1984).

[152] «Чтец» / *Der Vorleser* БернхардаШлинка (р. 1944); «Дети мертвых» / *Kinder der Toten* Эльфриды Елинек (р. 1946); «Болезнь Китахары» / *Morbus Kitahara* Кристофа Рансмайра (р. 1958), «Летучие собаки» / *Flughunde* (1995) Марселя Байера (р. 1965).

А австрийский писатель Кристоф Рансмайр (р. 1954, Вельс) занимает между ними промежуточное положение.

3.2.1. «Молчание – знак согласия»? «Чтец» Бернхарда Шлинка

Западногерманский юрист и писатель Бернхард Шлинк вырос в Гейдельберге. В знаменитом университете этого города начал изучать юридические науки, докторскую степень получил в Свободном университете Западного Берлина и до 1990 г. работал профессором Боннского университета со специализацией по конституционному праву. После объединения Германии почти сразу переехал в Берлин, приняв профессуру в бывшем восточногерманском Университете имени В. ф. Гумбольдта.

Как писатель он дебютировал в жанре детектива романом о Гебхарде Зельбе – «Правосудие Зельба» / *Selbs Justiz* (1987), написанном в соавторстве с приятелем Вальтером Поппом. Впоследствии первый роман вырос в трилогию о Гебхарде Зельбе – в нее вошли также «Обман Зельба» / *Selbs Betrug* (1992) и «Прощание Зельба» / *Selbs Mord* (2001), написанные уже без соавторов. Через своего героя Шлинк неизменно показывал, как корни нынешних преступлений вплетены в проблему «непреодоленного прошлого». Собственно говоря, призыв «самостоятельно» осмысливать историю в поисках истоков актуальных проблем современности отражает само имя протагониста: немецкое имя Selb в форме генитива превращается в Selbs, почти омонимичное усилительному местоимению selbst, акцентирующему самостоятельность совершения действия или направленность на себя, тем самым привнося в заглавия трех его детективных романов дополнительные смысловые обертона: «бдительность» («Правосудие Зельба»), «самообман» («Обман Зельба»), «самоубийство» («Прощание Зельба»).

Широко прославивший этого писателя роман «Чтец» (1995) вырос из проблемного узла, сформулированного Б. Шлинком еще в 1988 г. в эссе «Право – вина – будущее» / *Recht – Schuld – Zukunft*, где он

попытался осмыслить конфликт «поколения детей» с предыдущим поколением («участников») как разрыв между желанием узнать о прошлом все – а значит, так или иначе стать рядом с «участниками», – и желанием «слепо», не разбираясь, обвинить их и отмежеваться. Как это свойственно в целом представителям «поколения детей», требующих ответа от преступников-«родителей», Шлинк и сам стремится «не умолчать ни о чем»: назвать все вещи своими именами (из-за чего его проза нередко сближается с публицистикой). Он включает в текст рассуждения рассказчика о «проблеме нацистского прошлого», перекликающиеся с названным выше эссе. Его рассказчик то и дело натыкается на недоговоренности и умолчания, на невозможность услышать и понять друг друга, едва речь заходит о нацистском прошлом Германии.

«Чтец» почти сразу стал знаковым текстом и открыл «новую» волну интереса к событиям и историческим последствиям нацистского периода в литературе теперь уже объединенной Германии. Читательская популярность была очень высока: роман многократно переиздавался огромными по тогдашним меркам тиражами, был быстро переведен на многие иностранные языки, в том числе, уже в 1997 г., на русский [Шлинк 1997]. Отечественные исследователи обращали внимание на этот роман и в 2000-е ([Чугунов 2006], [Соколова 2006; 2008]), и в 2010-е годы [Платицына 2015], интерес к нему сохраняется и поныне – не только у литературоведов [Чугунов 2020], но и у историков [Сухорукова 2024].

Несмотря на то, что Бернхард Шлинк принадлежит ко второму послевоенному поколению, «поколению детей», и размышляет о проблеме прошлого через призму восприятия своих ровесников, Д. А. Чугунов полагает, что в романе «Чтец» проявило себя новое, более дистанцированное, чем раньше, восприятие немцами нацистского периода своей истории, в целом характерное для людей более молодых: «современные молодые люди его (прошлое – *Е.С.*) изучают, искренне

пытаются разобраться в хитросплетениях минувшего, извлечь необходимые уроки, но при этом они, безусловно, отделяют свою жизнь от тех событий» [Чугунов 2006: 9].

На наш взгляд, в случае Шлинка это не вполне верно. Так, личные отношения рассказчика с отцом, которые имеют биографические параллели с собственными отношениями писателя и его отца Эдмунда Шлинка, профессора теологии (ср. [Шлинк 1997: 54–55]), играют важную роль в повествовании, влияют на сюжетные повороты, тем самым свидетельствуя о личной вовлеченности писателя в материал. Рассказчик Шлинка чувствует невозможность простить отца, хотя тот лично ни в каких злодеяниях не замешан. Однако это упорное «непрощение» оборачивается его собственными ошибками: вследствие утраты контакта с отцом невозможно с ним посоветоваться, когда необходимо, не получается с уважением отнестись ни к какому его жизненному опыту, а без этого рассказчик вынужден сам совершать ошибки, которых, поговорив с отцом, мог бы избежать, и которые влияют на ход событий уже «новой» истории – истории, которую рассказывает он сам. Поэтому в данном случае говорить об отделении писателем «своей жизни от тех событий» все-таки преждевременно.

Фабула романа в общих чертах такова. Будучи подростком, рассказчик (биографически близкий автору) знакомится с женщиной, которая проявляет к нему сострадание и приходит на помощь в трудной (и стыдной) для него ситуации, вызванной началом тяжелой болезни. После его выздоровления между ними завязываются любовные отношения: Ханна Шмиц становится его первой женщиной, и он испытывает к ней по-юношески искреннее чувство, ничего, по сути, о ней не зная. Ханна не любит говорить о себе, избегает прямых вопросов, зато очень любит, когда рассказчик читает ей вслух. Что он регулярно и делает, пока продолжаются их отношения, знакомя ее со всеми авторами, которых ему нужно читать по программе или хочется читать самому. Он читает ей

вслух Хемингуэя, Гомера, Рильке, Айхендорфа, книги своего отца о Канте и Гегеле и много чего еще. Ханне все интересно, она благодарна за любую книгу. Но однажды она вдруг исчезает из города, и все попытки рассказчика ее разыскать остаются безрезультатными.

В следующий раз рассказчик видит Ханну несколько лет спустя в зале суда: идет процесс над нацистскими преступниками, она среди обвиняемых. Будучи уже студентом-юристом, рассказчик присутствует на процессе. Как и большинство его ровесников, он испытывает ненависть и презрение к нацистским преступникам (с легкостью распространяемые ими на все «родительское» поколение) и все же он замечает, что процесс идет как-то «неправильно», а Ханна ведет себя странно: с чрезмерной готовностью она принимает на себя любую вину, никогда не оправдывается, предпочитает молчать, и в результате приговор в ее отношении оказывается более суровым, чем в отношении других преступниц, более, с его точки зрения, виновных. Сопоставив опыт прошлых встреч с нынешним поведением Ханны на процессе, рассказчик разгадывает ее тайну: она не умеет читать и потому не может самостоятельно прочесть материалы дела, чтобы разобраться, в чем именно ее обвиняют. При этом она настолько стыдится этого своего изъяна, что готова пойти на все ради сохранения тайны.

Наблюдая процесс через призму конкретной судьбы, к которой неравнодушен, рассказчик размышляет о «проблеме прошлого», о вине и невиновности, о человеческой судьбе, привнося в текст публицистические интонации и мысли из опубликованного ранее Б. Шлинком эссе «Право – вина – будущее» (1988). Призывая к «осмыслению прошлого», протагонист размышляет об исторической роли поколений, своего и родительского, констатирует размежевание:

«Мы, студенты, участники семинара, считали себя авангардом тех, кто взялся за осмысление прошлого. <…> Мы хотели ясности. Мы тоже не слишком полагались на правоведческие премудрости. Осуждение необходимо, это не подлежало для нас

сомнению. <…> Суд шел над целым поколением, которое востребовало этих охранников, палачей или, по крайней мере, не предотвратило их преступлений и уж во всяком случае не покарало их после 1945 года; мы судим это поколение и приговариваем его к тому, чтобы оно хотя бы устыдилось своего прошлого» [Шлинк 1997: 54].

В его монологе родительское поколение характеризуется интенцией к умолчаниям: «Мой отец не любил рассказывать о себе»; «…если бы они согласились отвечать на наши вопросы» [Шлинк 1997: 55], – в то время как его собственное поколение показано как «принуждаемое к молчанию». В результате, парализующее молчание от столкновения с невысказываемым ужасом утрачивает для них экзистенциальную остроту, отчасти сливаясь с вынужденным «молчанием жертвы», и это замечает рассказчик:

«Я до сих пор задаю себе вопрос, который начал мучить меня еще тогда: что делать нам, новому поколению с ужасными фактами массового истребления евреев? Нам нельзя претендовать на понимание того, чего нельзя понять; нельзя пытаться с чем-то сравнивать то, что не поддается никаким сравнениям, нельзя задавать лишних вопросов, потому что спрашивающий, даже если он не подвергает пережитые ужасы сомнению, заставляет говорить о них вместо того, чтобы, содрогнувшись перед ними, оцепенеть в стыде, сознании вины и немоте. Стало быть, мы должны цепенеть в стыде, сознании вины и немоте? До каких пор?» [Шлинк 1997: 62].

Психологи, после войны работавшие с пациентами из Германии, отмечали у них отождествление «немоты» со «стыдом» и «сознанием вины», характерное для проживания тяжелой психологической травмы [Травма прошлого 2010]. При этом «немота» сигнализирует о кризисе не только межпоколенческого взаимодействия, но и вообще общения между людьми.[153]

[153] Так, рассуждая в романе «Гордиев узел» (1988) о восприятии искусства, рассказчик Б. Шлинка приходит к мысли о том, что невозможность воспринимать изображенное (на картине) тепло в отношениях между людьми отчасти обусловлено его собственной неспособностью к общению: «А может, это я человек, для которого одиночество стало неизбежным, а общение невозможным – и даже само восприятие общения?» [Шлинк 2013: 241].

О кризисе доверия, которое лежит в основе человеческого общения, Б. Шлинк размышлял и ранее, вне прямой связи с «проблемой прошлого». В его «шпионском романе» «Гордиев узел» / *Die Gordische Schleife* (1988), главный герой, Георг Польгер, сначала констатирует, что истосковался по доверию («Не по тому доверию, с которым делаются серьезные признания и открываются тайны, а по элементарному буднично-житейскому доверию, на котором основано человеческое общение» [Шлинк 2013: 126]), а позднее осознает, что невозможность рассказать о себе всю правду – по любым причинам, – неизбежно привносит в общение «дипломатическое молчание» [Шлинк 2013: 133], и что он сам, с тех пор как оказался скован тайной, постепенно «разучился говорить» и «напрочь утратил социальные навыки» [Шлинк 2013: 234].

Рассказчик романа «Чтец» тоже изначально испытывает немалые трудности в общении – с отцом, братьями и сестрами, с женщинами. Ему, тоже утратившему способность верить и доверять (см., например: [Schmitz 2002]), как правило, не удается выстраивать и поддерживать разговор. Хотя он продолжает считать диалог единственным способом разрешения проблем во взаимоотношениях как между людьми, так и между поколениями, он не верит в возможность искренности и, соответственно, развернуться к собеседнику не может.

В романе «Чтец» рассказчику потребовалась помощь отца – философа и теолога (как и у самого писателя), – для того, чтобы разобраться, имеет ли он моральное право вмешаться в ход судебного процесса, сообщив судье о неграмотности Ханны, тщательно скрываемой ею самой. Это обстоятельство было важно для ее дальнейшей судьбы, поскольку установленная неграмотность давала бы ей определенного рода «алиби» во многих эпизодах обвинения. Но даже испытывая потребность обратиться к отцу за советом, он не может решиться на искренность, о чем впоследствии сожалеет.

«Я решил поговорить с отцом. Нет, особенной близости между нами не было.

Мой отец был человеком замкнутым. Он не мог поделиться с нами, детьми, своими чувствами, как не мог разделить и наших чувств» [Шлинк 1997: 82].

Разговор не получился, но показал, что, помимо отца, «замкнутого по натуре», в этом повинен и сам рассказчик, выбравший «умолчания» и «выдуманные» примеры, вместо того чтобы прямо описать породившую вопрос ситуацию:

«Отец выслушал изложение моей проблемы в абстрактном варианте, проиллюстрированном выдуманными примерами» [Шлинк 1997: 83].

Несмотря на неискренность сына отец дает ему совет, этически безупречный:

«Если знаешь, что для другого человека есть благо, а он не видит этого, надо попытаться открыть ему глаза. Последнее слово должно остаться за ним, но надо с ним говорить, с ним самим, а не за его спиной с кем-то другим» [Шлинк 1997: 85].

Но оказалось, что такому совету рассказчик сам не в силах последовать:

«Поговорить с Ханной? Но что ей сказать? <...> Я не знал, с чем прийти к ней, как вообще я сумею ей что-то сказать» [там же].

Совет отца оказался для сына бесполезен. И тот это почувствовал. Итог разговора – осознание разделяющего их разрыва:

«“Я не сумел тебе помочь”. Отец встал, я тоже…. Так или иначе, сказать мне ему было нечего» [там же].

Этот эпизод проецирует «конфликт поколений» (причем в «мягком» варианте: когда на индивидуальном уровне в реальных преступлениях никто не замешан) на парадигму коммуникативности и показывает, что диалог как свободный обмен опытом между представителями разных поколений, в силу возраста имеющих разное отношения к историческим преступлениям, в послевоенной Германии едва ли возможен в принципе.

Что же тогда говорить о конфликте, в центр которого в романе поставлена Ханна Шмиц – «маленький человек», вовлеченный в

масштабные преступления, пусть и в силу собственного недомыслия и определенной ущербности. В этом контексте особенно важно отметить, что неполноценность Ханны – ее неграмотность – имеет коммуникативную природу. Речь идет именно о «языковой ущербности», и не евангельских ли «нищих духом» метафоризирует отчасти ее образ? Не умеющая читать Ханна ограничена в возможности пребывать в развивающем диалоге с духовным опытом человечества, ей неоткуда получить инструментарий для критического осмысления навязываемых извне интерпретаций происходящего, и потому она всегда будет втягиваться во все мощные массовые движения своего времени – даже если это преступные движения, – поскольку не имеет инструментов оценки ситуации и защиты.

Через этот образ Шлинк констатирует коммуникативный разрыв между «маленьким человеком» и мудростью человечества, индивидуумом и культурой – разрыв, который во все времена восполнялся неподвластной времени коммуникацией через религиозные институты и через текст. То обстоятельство, что именно своей неграмотности Ханна стыдится сильнее всего, с одной стороны, кажется чудовищным – действительно, какое значение может иметь чья-то личная неграмотность, когда речь идет об ужасных злодеяниях, в которых она оказалась замешана[154]? С другой стороны, в этом ощущении есть своя правда: Ханна испытывает горячий стыд именно за свой собственный разрыв с культурой, за то, что сама вовремя не сделала необходимый шаг, который точно был в ее власти – не научилась читать, то есть, поддерживать связь с опытом человечества, с памятью культуры, которая, как она чувствует, могла бы уберечь ее от многих фатальных ошибок.

В свое время именно неграмотность подтолкнула ее к решению о

[154] Тут надо подчеркнуть, что прямого участия ни в убийствах, ни в пытках заключенных концлагеря она, по сюжету, не принимала.

службе в концлагере: если бы она осталась на старой работе, в компании «Сименс», где была на хорошем счету, ей «угрожало» повышение, и на более высокой должности скрыть неумение читать было бы уже невозможно. Неграмотность заставляет ее и теперь брать на себя вину за преступления других надзирательниц, поскольку она не может признаться, что не способна сама изучить материалы обвинения, и предпочитает подписывать показания не глядя.

«Ход процесса складывался для Ханны самым неблагоприятным образом. Она произвела плохое впечатление на суд уже при установлении личности. После зачтения обвинительного заключения она попросила слóва, чтобы указать на неточность; председательствующий выразил недоумение и сделал ей замечание, которое сводилось к тому, что до начала судебного процесса у нее имелось достаточно времени для изучения обвинительного заключения и высказывания возражений <…> В начале судебного следствия председательствующий предложил не зачитывать немецкого перевода той книги, которую написала дочь [одна из двух выживших узниц того концлагеря– *Е.С.*], так как эта книга готовится к публикации немецким издательством, а потому была представлена в рукописи для ознакомления всем участникам процесса <…> Ханна долго не соглашалась. Она отказывалась и от зафиксированных протоколом допроса собственных показаний, что ключ от церкви находился именно у нее <…> Однако в прочитанном и подписанном ею протоколе допроса значилось иное, а ее вопрос, почему ей хотят приписать то, чего на самом деле не было, скорее ухудшил ее положение, нежели улучшил» [Шлинк 1997: 64–65].

Ханна не может прочесть материалы дела, но из-за чувства стыда предпочитает об этом молчать. Показано, как утрата важной составляющей коммуникативной компетенции распространяется на другие, оказывая влияние на избираемые коммуникативные стратегии, и постепенно приводит к почти полной утрате способности к общению. Рассказик вспоминает, что и в те времена, когда он был ее возлюбленным, Ханна вела себя замкнуто:

«Я так и не узнал, чем занималась Ханна, когда она не работала, а я не приходил. Если я ее об этом спрашивал, она уходила от ответа… Когда мы были

особенно счастливы, и мне казалось, что все возможно и все позволено, я пытался ее расспрашивать, но и тогда она, если не отмалчивалась, то уклонялась от моих вопросов» [Шлинк 1997: 48].

Замкнутость свойственна ей и теперь, на процессе:

«…Ханна никогда не разговаривала с другими подсудимыми и почти не общалась со своим адвокатом» [Шлинк 1997: 59].

Вместо самой Ханны, которая упорно молчит, «говорит» ее тело. Но понять этот молчаливый язык может только неравнодушный зритель, тот, кого мотивирует не стремление осудить, а желание понять:

«Я смотрел на нее сзади. Видел голову, затылок, плечи. Угадывал, что говорят ее голова, затылок, плечи. Когда речь заходила о ней, Ханна вскидывала голову. Когда в ее адрес говорилось что-нибудь несправедливое, ложное обвинение или агрессивный выпад, она пыталась возразить – плечи при этом подавались вперед, затылок напрягался, на шее проступали жилы. Но возразить не получалось, и плечи каждый раз вновь опадали. Она никогда не пожимала плечами, никогда не качала головой. Была слишком напряжена, чтобы позволить себе подобный небрежный жест. Она не позволяла себе наклонять голову, опускать ее или подпирать рукой. Сидела как замороженная. Так сидеть, наверное, больно» [Шлинк 1997: 60].

В сложных ситуациях Ханна всегда выбирает промолчать, будто испытывая крайнее недоверие к слову. Однако природа ее молчания не такова, какую обычно ассоциируют с «проблемой непреодоленного прошлого» немецкие исследователи ([Bernsmeier 1994], [Bielik-Robson 2019], [Eggert, Golec 1999]): это и не «молчание жертвы» (о пережитом ужасе, невыразимом словами), и не «молчание палача» (не желающего говорить о «досадной» ошибке прошлого или боящегося разоблачения). Ее молчание вызвано, главным образом, недоумением: она не может понять, как могло произойти то, что произошло, – с миром, Германией, с ней самой; не понимает, как вышло, что она оказалась втянута в столь ужасные события. Не понимает и молчит, поскольку возможностей ее разума не хватает, чтобы выразить это непонимание словами. Ее

одолевают вопросы, а ответов она не знает, и не знает, как их получить. Те вопросы, которые она все-таки решает задать вслух на суде, повергают в молчание всех присутствующих, включая судью:

«Ханна не поняла, что имел в виду председательствующий…

– Но я… видите ли… А что вы сделали бы на моем месте? – Ханна задала свой вопрос вполне серьезно. Она действительно не знала, как должна была или как могла поступить тогда иначе, и потому хотела услышать от председательствующего, как бы он поступил на ее месте.

Воцарилась тишина…» [Шлинк 1997: 66].

Рассказчик дает этой тишине весьма обыденное объяснение, будто намеренно уводя читателя от опасной метафизической глубины: «…Воцарилась тишина. В немецком суде не принято, чтобы обвиняемый в ходе разбирательства задавал судье вопросы» [Шлинк 1997: 66]. Но, снизив значимость, все же разворачивает некоторые общезначимые смыслы:

«…Но вопрос был задан, и теперь все ждали ответа. Судья должен был ответить на этот вопрос, от него нельзя было отмахнуться, отделаться выговором или встречным вопросом. Всем это было ясно, было ясно и ему самому, поэтому я вдруг догадался, почему он так часто изображал недоумение на лице. Недоумение было его маской. Скрывшись за нею, он выгадывал время для ответа. Однако времени у него было немного; чем дольше тянулась пауза, тем больше росло напряжение и тем лучше должен был быть ответ…» [Шлинк 1997: 66–67].

Рассказчик тратит целый абзац на расшифровку воцарившейся тишины, абзац, в котором исподволь, через «недоумение», выявляет сущностное сходство отношения к событиям нацистского прошлого Ханны и судьи, Ханны – и всех немцев поколения «участников».

Наконец, судья отвечает:

«Есть дела, в которых просто нельзя участвовать и от которых надо устраняться, если, конечно, от этого не зависит собственная жизнь» [Шлинк 1997: 67].

Ответ «правилен», но не убедителен, и рассказчик вновь пускается

в разъяснения:

«Возможно, подобный ответ мог бы показаться удовлетворительным, если бы судья говорил не вообще, а лично о себе или же о Ханне. Ее вопрос был слишком серьезным, чтобы можно было ограничиться абстрактными рассуждениями о том, что надо или чего не надо делать и чем можно или нельзя при этом рисковать. Ведь Ханна хотела услышать, что следовало делать именно на ее месте, а не то, что есть дела, от которых лучше держаться подальше. Ответ судьи вышел беспомощным, жалким. Так его все и восприняли. Послышались разочарованные вздохи, многие с уважением глядели на Ханну, пожалуй, одержавшую победу в этой словесной дуэли. Сама же она оставалась погруженной в собственные мысли…» [Шлинк 1997: 67].

Последняя фраза даже несколько приподнимает Ханну над судьей, представляющим в данном эпизоде некоего «усредненного немца»: ведь ее мучит этот вопрос, она ищет решение, а «усредненный немец» остается внутренне равнодушен, предпочитая отделываться штампами.

Вот завершение эпизода:

«Значит… Выходит, не следовало мне тогда на “Сименсе” давать согласие?

Но это был уже вопрос не к судье. Она разговаривала сама с собой, спрашивала себя, еще нерешительно, еще сомневаясь, правильный ли вопрос она себе задала и какой может быть на него ответ» [Шлинк 1997: 67].

Упорное молчание не приносит Ханне на процессе никакой пользы, напротив, вредит ей. Она не протестует, когда другие обвиняемые, пользуясь ее молчанием, перекладывают общую вину на нее одну. Она не пытается оправдываться и нарушает молчание лишь для того, чтобы попытаться прояснить ситуацию для себя самой, понять что-то такое, что в одиночестве, наедине с собой, понять не получается.

Рассказчик, начинающий юрист, хорошо сознает, чем чревато для Ханны молчание. Но тоже позволяет себе лишь молчаливое обращение к ней и к ее адвокату:

«Спроси же ее, пронеслось у меня в голове. Спроси, не потому ли она отбирала самых слабых, что они все равно не выдержали бы работы на стройке, и не потому ли,

что их все равно возвратили бы в ближайшем же эшелоне в Аушвиц, и не потому ли, что ей хотелось хоть немного облегчить им жизнь в этот последний месяц. Ответь, Ханна. Скажи, что ты хотела облегчить им жизнь в этот последний месяц. Скажи, что именно поэтому ты отбирала самых нежных и слабых. Что другой причины не было и быть не могло.

Но адвокат ни о чем не спросил, а сама Ханна ничего не сказала» [Шлинк 1997: 70].

Австрийский филолог В. Штадлер, исследуя сущность и функции молчания в новелле Кафки «Превращение» [Stadler 2005], обращает внимание на разницу между молчанием «немецким» и «русским». По его мнению, в немецком тексте «молчание» (Schweigen) обладает преимущественно негативными коннотациями: воспринимаемое как «отсутствие речи», оно противостоит «покою» (Ruhe) и «тишине» (Stille): то и другое – слова, соответствующие в немецком языке молчанию в позитивных проявлениях. В то же время немецкое «Schweigen» предполагает «невозможность разговора», его «запрещенность» или «неспособность» к нему. Эти негативные коннотации находят в немецком языке отражение в устойчивых выражениях: «остальное – молчание» (der Rest ist Schweigen), «заставить замолчать» (jmd. zu Schweigen bringen), «молчать как могила» (schweigen wie ein Grab). Напротив, как полагает Штадлер, «русское молчание» наряду с отрицательными несет в себе и отчетливые «положительные» смыслы: «слово – серебро, а молчание – золото», «доброе молчание лучше худого ворчания», «и за молчание гостинцы дают» и т.д.

С учетом предложенной В. Штадлером классификации молчание Ханны можно, скорее, назвать отчасти «русским», поскольку оно имеет характер «молчаливого согласия»: «Молчание – знак согласия» – русская поговорка, аналога которой в немецком языке нет. В этом смысле молчание Ханны – это признание вины, хотя и не конкретной, а, скорее, метафизической. Даже если она не понимает, какие именно из ее

поступков стали роковыми и что ей следовало делать, чтобы этого не случилось, свою причастность к чему-то немыслимому, преступному, она ощущает ясно и, подобно Раскольникову, испытывает стремление понести наказание.

Что же касается смысла метафизической вины целого поколения, то в этом романе Шлинк раскрывает в ее основе неспособность каждого отдельного человека поддерживать связь – коммуникацию – с областью высших смыслов, непонимание важности этой связи и неумение сделать в этом направлении шаг, который всегда зависит только от самого человека.

3.2.2 Звуки, оторванные от смысла: «Летучие собаки» Марселя Байера

Марсель Байер родился в 1965 г. в местечке Тайльфинген в земле Баден-Вюрттемберг; в университете г. Зигена изучал английскую литературу, германистику и литературоведение, в 1992 г. защитил магистерскую диссертацию об австрийской поэтессе Фридерике Майрёкер. Работал журналистом, редактором; с начала 1990-х годов пишет стихи и прозу; живет в Кёльне.

Вышедший в 1995 г. и сразу причисленный к главным литературным удачам «поворотного года» роман «Летучие собаки» / Flughunde [Beyer 1995] принес писателю широкую известность, был не раз переиздан и переведен на многие языки. Но и спустя почти 20 лет именно с него Р. Кэммерлингс начинает свою «топовую десятку» произведений немецкой прозы 1990–2000-х годов, которые надолго «останутся» в литературе [Kämmerlings 2011: 198, 203]. Если Р. Кэммерлингс полагает при этом, что роман Байера «завершает эпоху» [Kämmerlings 2011: 203], то Б. Кюнциг видит заслугу писателя в стремлении отыскать новую форму правды – такую, «в которой были бы учтены уровни восприятия и оценок двух предыдущих поколений» [Künzig 1998: 123].

Этот роман «о слепоте немецких интеллектуалов, об индивидуальной и общей вине» и «о состоянии коллективного духа, позволившем Гитлеру так долго торжествовать» [Kämmerlings 2011: 203–204] был переведен на русский язык в 2004 г. А. Г. Кацурой [Байер 2004]. Естественно неизменное внимание к нему отечественных исследователей: помимо обзорной статьи Д. А. Чугунова [Чугунов 2009], нашего анализа через призму коммуникативной проблематики [Соколова 2008: 42–54; 2010], работ Г. В. Кучумовой [Кучумова 2009; 2016], осмысливающей его в русле «теории травмы» и убедительно помещающей главного героя, звукооператора

Германа Карнау, в ряд современных «коллекционеров» (подобных зюскиндовскому Гренуйю), об этом романе недавно вышла отдельная монография А. Э. Воротниковой и М. В. Саратовой [Воротникова, Саратова 2025], где, как и в статье М. В. Саратовой [Саратова 2025], акцентируется проблематика исторической памяти.

Если Бернхард Шлинк по возрасту принадлежит «поколению детей», то Марселя Байера с полным основанием относят уже к «поколению внуков». Поэтому и к нацистскому прошлому своей страны он подходит иначе: временная дистанция, отделяющая его от событий, послуживших историческим материалом романа, в большой мере освобождает его от сквозящей в текстах более старших писателей «жалости к себе», открывая возможность художественного переосмысления, предполагающего остранение (по Б. В. Шкловскому), которое во многом ему удается.

М. Байер изобретает свою историю, вглядываясь в исторический материал остраняющим взглядом художника. В соответствии с наблюдениями Е. Агацци о различиях в подходах к работе с документами писателей первого, второго и третьего послевоенных поколений, за его текстом видна серьезная работа с архивами [Agazzi 2005: 134]. Немецкие критики ([Karasek 1995], [Köhler 1995]) подчеркивают дистанцию автора по отношению к описываемым событиям, которую он, впрочем, преодолевает посредством «вчувствования» [Роганова 2007а: 121]. Роман продолжает и одновременно преобразует традицию послевоенной литературы о «преодолении прошлого» [Künzig 1998: 124] и имеет не много общего с «постмодернистским письмом», использованным в первом романе М. Байера «Во плоти» / *Das Menschenfleisch* [Beyer 1991], где элементы текстового материала были «перетасованы», а затем собраны заново, подобно паззлу, в новое целое. Первый свой роман М. Байер сам позднее охарактеризовал как «паразитарное повествование» [Strebin 1995], от которого в «Летучих собаках» старался отказаться

[Künzig 1998: 130–131].

В самом деле, о «жалости к себе» речи нет, «Летучие собаки» – книга безжалостная. В романе два рассказчика, каждому из которых отведен собственный пласт повествования: звукооператор Герман Карнау и старшая дочь Геббельса Хельга. Герман Карнау родствен зюскиндовскому Гренуйю из романа «Парфюмер» / *Das Parfum* (1985), и идея, которой он служит, не менее безумна: составить атлас всех возможных звуков, которые способен издавать человек, включая предсмертные хрипы, и ему безразлично, каким путем эта цель будет достигнута. Человек для Карнау – просто материал для исследования. Поэтому он добровольно работает на нацистов, пока те снабжают его «расходным материалом» в достаточном количестве.

Рассматривая нацизм через призму (псевдо)научного эксперимента над человеком, Байер помещает свой текст в традицию отражения научно-технической тематики (на фоне быстрого научного прогресса середины XX в.) в немецкоязычной литературе, например, как в «Жизни Галилея» Б. Брехта (1943) или «Физиках» Ф. Дюрренматта (1962). Но только здесь «биологическим мышлением» общества человек превращен в объект, в материал, а сама наука утрачивает «героическое» измерение (связанное с прорывом, открытием новых горизонтов развития человечества) и соответствует, скорее, представлениям М. Фуко о современной технической науке как безнадежно оторванной от жалости, сострадания, морали [Foucault 1975].

Наряду с чертами традиционного повествования, которые отмечаются в [Künzig 1998], [Stiegler 1996], [Schmitz 2002], этот роман обладает и выраженными постмодернистскими чертами: например, повествование постепенно «становится ложью, скрывающей правду» [Роганова 2007а: 119], а оба рассказчика – и Карнау, и Хельга – лишаются автором сперва сюжетных линий, затем своих историй, а потом и присутствия в тексте: «Карнау присутствует в романе только в качестве

теоретического дискурса. Хельга Геббельс представлена в ткани повествования лишь одной из многочисленных носительниц голосов», и, хотя за ее голосом временами угадывается подлинная личность, чаще это лишь «силуэт, существующий в коллекции как объект обладания» [Роганова 2007а: 119].

Дереализация главных персонажей (сведение к бесплотным голосам) подталкивает к соотнесению нацистского периода в Германии с постмодернистской концепцией массмедиа Жана Бодрийара, согласно которому то, что фиксируется и транслируется СМИ, обретает в восприятии бóльшую реальность, чем происходящее в действительности [Ewald, Farge, Perrot 1987: 13]. Как считает Г. Винкельс [Winkels 1995], образ Каранау настолько хорошо иллюстрирует постмодернистские теории медиа, что появляются веские основания интерпретировать роман как попытку деконструкции писателем теории дискурса [Halter 1995].

Отношение Карнау к науке предполагает «допущение “темных мест”, иррациональностей, “художественности”, ибо без этих элементов наука не способна описывать мир» [Курицын 2000: 196]. Критики определяют это отношение как «ночное» [Künzig 1998: 130], на что указывает и название романа: «летучие собаки» в русском языке, как и «Flughunde» в немецком, обозначают род летучих мышей. В потребности «слиться с ночью» считывается тяга к утраченному некогда миру материнской утробы, где «были слышны лишь отзвуки внешних событий» [Künzig 1998: 131]. Среди обитателей «ночного мира» наиболее известны как раз летучие мыши (и их ближайшие родственники *летучие собаки*), которые воспринимают внешний мир исключительно через звук.

Авторский голос намеренно исключается из повествования. Благодаря этому приему написанное «становится неким фальшивым документом, у которого нет автора и который не имеет субъекта», и рассказанное остается странной игрой «воображения, одновременно отвергающего, осуждающего и заигрывающего с миром массмедиа, в

котором машины с помощью людей записывают и разыгрывают свои собственные истории» [Роганова 2007а: 124]. В основе этого «ночного», неопределенного, не знающего субъектности мира лежит коммуникативный разрыв: невозможность взаимопонимания. Даже если сам Карнау не догадывается об этом, читателю ясно, что понять другого для него невозможно, но и его тоже невозможно понять. Центральная метафора, вынесенная в заглавие романа, редуцирует возможную в таком мире коммуникацию к обмену звуковыми сигналами – подобно роботизированным устройствам или летучим мышам. И хотя все повествование вращается вокруг очевидного центра – звуков (шумов, голосов), производимых человеком и в норме неразрывно связанных с речью и обменом смыслами (коммуникацией между людьми), в байеровском тексте можно констатировать полный разрыв между звучанием речи и ее смыслом. Иными словами, можно говорить о здесь о поэтике *глухонемого слова*, которое, как указывает В. И. Тюпа, свидетельствует об «автореферентности коммуникативной стратегии» персонажей – «стратегии отнесения высказывания не к общезначимому миру всеобщего бытия, а к индивидуально значимой, субъективной картине мира» [Тюпа 2009: 69]. *Коммуникативную пустоту* звуков речи в отрыве от смыслов М. Байер в своем романе извлекает на свет и предъявляет как основу «ночного мира» нацистской идеологии.

По какой-то причине *коммуникативные компетенции* Карнау основательно деформированы изначально: человеческая речь для него существует исключительно как фонетический феномен, отдельно от смысловой составляющей. Как следствие, коммуникативная функция речи ему либо недоступна, либо по каким-то причинам не важна. В то время как «животная» (эмоционально-аффективная) составляющая речи ему понятна, более того, имеет для него особую ценность: ему интересна способность голоса (вне зависимости от смысла произносимых слов) самим своим звучанием сообщать о ситуациях крайней нужды, бедствия,

радости, экстаза, в которых находится источник звуков – будь то человек или животное.

Характеризуя себя самого как субъекта коммуникации, Карнау дает самоописание, свидетельствующее об отсутствии субъектности: подчеркивает отсутствие у себя внутреннего голоса и способности интересоваться живыми людьми или жизнью вокруг:

«Я человек, о котором нечего сказать. Я ничего не слышу, сколько бы ни обращал свой слух внутрь, – только глухое эхо пустоты где-то внизу, кажется в животе, нервную дрожь, урчание внутренностей. Нет, это совсем не означает, что я человек невпечатлительный, что чувства мои притупились, что я не желаю ничего вокруг видеть и слышать; напротив, я очень бдителен, даже сверхбдителен и чуток: в любое время дня и ночи я, как мой пес, подмечаю малейшее изменение света и звука; да, пожалуй, я чересчур бдителен и в яркой погоне за новым не в силах ничего удержать. Я вроде небольшой белой ленточки, которая приклеивается в начале магнитофонной пленки: на ней не записать даже самый ничтожный звук, хоть ты из кожи вон лезь» [Байер 2004: 15–16]

«К себе самому я отношусь как к *глухонемому*: тут (в нашем мире. – *Е.С.*) просто-напросто нечего слушать. Однако ни жестов, ни мимики я тоже не понимаю» [Байер 2004: 17].

Очевидна аналогия с Гренуйем из зюскиндоваского «Парфюмера», который, не обладая собственным запахом (маркер индивидуальности), стремился заполнить образовавшуюся пустоту, создав для себя некий «идеальный», привлекательный для всех других людей аромат из чужих составляющих. Карнау не имеет «внутреннего голоса» (то есть, индивидуальности, души) и свою внутреннюю «бездну» также пытается заполнить голосами извне, отражающими все эмоциональные нюансы, доступные человеку, понимаемому им как определенный биологический вид.

Карнау обращается к *глухонемому слову* также буквально – исследует «облегченную форму» общения, доступную глухонемым:

«Два пальца ложатся на губы и потом мгновенно взлетают в небо: что означает

такая стремительность – желание говорить с жаром? Или повысить голос? Как тогда выглядит тихое, осторожное замечание? Вон мужчина опустил голову и затрясся – может, и в этом есть какой-нибудь знак для других? А если его знаков не замечают? Ведь и у глухонемых в такое студеное утро зуб на зуб не попадает. Даже дрожь красноречива, однако она не может заменить звуки речи» [Байер 2004: 14–15].

При этом он признается, что их речь ему непонятна, но свою цель видит в том, чтобы «составить полный атлас голосов и оттенков человеческого голоса» [Байер 2004: 29], и для ее достижения допускает любые средства:

«Тот, кто задумал составить полный атлас голосов и оттенков человеческого голоса, должен, по примеру Галля[155], работать невзирая на мнение окружающих. Так же, как этот австрийский исследователь черепов, не должен проявлять трусость. Непозволительно краснеть, слыша самые смачные словечки, – ведь погоня за звуком уведет туда, где подстерегает тысяча опасностей. Непозволительно пасовать перед тягостными шумами, тягостными не только для воспринимающего, но и для воспроизводящего. Исследователю нужен только источник, чистый источник звука, не человек, терзаемый муками, к которому следует поспешить на помощь. Нельзя идти на попятный из-за скотского поведения шарфюрера, третирующего мальчиков, оставлять неучтенным его интересный голос; нельзя идти на попятный, столкнувшись в трамвае с беспардонным грубияном или с душевнобольной, которая не дает покоя пожилому господину своими вопросами о Санта-Клаусе, соломе и плюшевом медведе. И еще нельзя глазеть на глухонемых с их странной жестикуляцией, а то недолго прозевать звук, который нечаянно выдавит из себя один из них, хотя бы и нечленораздельный. Даже схватив мертвой хваткой за горло курильщика, пускающего дым с отвратительным шумом, нельзя, потеряв бдительность, не расслышать его последний вздох» [Байер 2004: 30].

На первый взгляд, перед нами случай сознательного отказа от этики со стороны фанатика, одержимого своей идеей. Это так, но верно не до конца: отказ от этики имеет место, но осознанным в полной мере не является. Рассказчик страдает своего рода «этической глухотой»: для

[155] Имеется в виду основатель френологии австрийский врач Галль (Gall) Франц Йозеф (1758–1828), по некоторым сведениям, собравший коллекцию детских черепов.

него и правда нет никакой разницы между беззастенчивым разглядыванием глухонемых, вслушиванием в бред душевнобольного, невмешательством в ситуации издевательства над детьми и убийством курильщика ради записи его последнего вздоха, – для него это «нарушения» одного порядка, к которым должен быть готов исследователь.

В определенном смысле он и сам является глухонемым, но не в повседневной жизни, а в сфере этики. У Витгенштейна мы читаем:

> «“Эти глухонемые обучены общению лишь на языке жестов, но с самим собой, внутренне, каждый из них говорит на языке звуков”. – Ну разве тебе непонятно это? – А как я могу узнать, понимаю ли я это?!» [Витгенштейн 1994: 94],

в то время как герой Байера напоминает нам «Витгенштейна наоборот», демонстрирующего, что будет с языком, если отменить сферу смыслов, этику, признать не существующей. В этом случае язык, если и будет отличаться от «языка животных» (тоже ведь сообщающего и об опасности, и о боли), то качественным это различие не будет: «Нужно идти по следу как зверь, забыть, что ты человек» [Байер 2004: 30], – подводит итог такому превращению Карнау. «Животное можно представить себе разъяренным, робким, печальным, радостным, испуганным. А надеющимся?» [Витгенштейн 1994: 259], – интересуется Витгенштейн и продолжает: «надеяться может только тот, кто <…> овладел употреблением языка» [Витгенштейн 1994: 259].

Тогда встает вопрос о способности Германа Карнау надеяться, и М. Байер продолжает свой мысленный эксперимент. Совершенно неожиданно его герой, забывший, что он человек, проникается симпатией к детям Геббельса, с которыми его сталкивает судьба. Однако в его симпатии тоже нет места надежде: хотя в голосах детей ему слышатся невинность, чистота, неиспорченность, он точно знает, что по мере взросления, сопряженного с неизбежным огрубением голосовых связок, эти обертона бесследно исчезнут, и потому спасать их не стоит…

Дети Геббельса представляют второй полюс повествования в романе: равноправным с Карнау рассказчиком выступает старшая из них, Хельга. Через призму ее восприятия дается вся событийная сторона внешнего мира, безразличная звукооператору: события последних недель войны. Перед самым концом войны дети погибают, отравленные собственными родителями, а у Германа Карнау, единственного человека, о них пожалевшего, мистическим образом оказываются записи их «последних вздохов».

В свете «теории поколений» (Е. Агацци, Т. Анц, Т. Эрнст и др.), примечателен выбор писателем исторического материала: выбран эпизод, показывающий убийство родителями детей как (закономерный) итог развязанной и проигранной нацистами войны. Получается, что писатель из поколения «внуков» без всякой жалости рассказывает историю о том, что совиновные в преступлениях «родители» (как поколение) приносят в жертву «детей» (как поколение), чтобы избавить тех от необходимости платить по «родительским» счетам. Примечательно, что убийство происходит через отравление, метафоризирующее искажающую (идеологическую) атмосферу, окружавшую этих «детей» с рождения.

Как бы воссоздавая в романе «работу с материалом» «нацистской науки», Байер демонстрирует, что обратный путь от человека к животному короче, чем принято думать, и один из маршрутов деградации ведет через речь, которая вследствие разрыва со сферой смыслов превращается в механическую «звуковую дорожку» или язык животных. Иными словами, в своем мысленном эксперименте М. Байер приходит к результатам, созвучным с выводами психологов о влиянии травмы на коммуникацию [Травма прошлого 2010], и показывает, что нацистский период в истории Германии нанес сокрушительный удар по способности к целостной коммуникации – прежде всего, способности самих немцев.

3.2.3. «Животная песнь» и «палитра молчания»: «Болезнь Китахары» Кристофа Рансмайра

Интересно сопоставить «Летучих собак» М. Байера с другим знаковым текстом «поворотного года», возрождающим тему «непреодоленного прошлого» [Kämmerlings 2011: 28], – романом «Болезнь Китахары» / *Morbus Kitahara* Кристофа Рансмайра (р. 1954) ([Ransmayr 1995], в рус. пер. Н. Фёдоровой: [Рансмайр 2002]), в котором также очевиден разрыв коммуникации между поколениями, а одним из центральных является мотив разрыва между акустическим (звучание голоса) и смысловым измерениями человеческой речи.

Кристоф Рансмайр – достаточно хорошо известный писатель, который каждой своей новой книгой привлекает внимание также и отечественных исследователей. О его первом романе «Ужасы льдов и мрака» / *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) писала, например, Л. В. Буднева [Буднева 2008; 2013]. Второй, и наиболее известный на сегодняшний день, роман «Последний мир» / *Die letzte Welt* (1988) в разных ракурсах рассматривали М. И. Никола [Никола 2010], И. Г. Потехина [Потехина 2005], Н. В. Ковтун [Ковтун 2014] и другие. В третьем его романе «Болезнь Китахары» И. В. Роганова (вслед за немецкими критиками) увидела иллюстрацию особенностей австрийского постмодернизма [Роганова 2007б], его же через призму отечественной переводческой рецепции исследовали Г. В. Кучумова и О. А. Королёва [Кучумова, Королёва 2018]. Более поздние тексты писателя продолжают изучать Г. В. Кучумова [Кучумова 2023], Г. А. Фролов [Фролов 2017] и другие. Обобщающая глава о творчестве Рансмайра включена в «Историю австрийской литературы XX в.» [История австрийской литературы 2010: 461–489]. Она написана А. В. Плахиной, автором диссертации о творчестве писателя [Плахина 2007], которая,

подытоживая сделанное ранее, подробно анализирует три первых его романа – «Ужасы льдов и мрака», «Последний мир» и «Болезнь Китахары»[156].

Отмечая полижанровую природу романа «Болезнь Китахары», хорошо продуманную взаимосвязь в нем разных хронотопов, структурную и стилевую усложненность (даже переусложненность [Плахина 2010: 484–485]), исследовательница не акцентирует специально особенности его парадигмы коммуникативности, но делает важное и верное наблюдение о связи состояния сознания героев с их будущим: «Получается, что возможность или невозможность будущего для человека в конечном счете зависит от того, в каком состоянии находится его сознание, через призму которого он воспринимает окружающий мир» [Плахина 2010: 484]. Ключ к пониманию этого романа она видит в «австрийскости» автора, понимаемой ею в аспекте отношения к «непреодоленному прошлому»: «Центральный болезненный нерв книги привнесен сюда по-австрийски обостренным отношением к событиям недавнего прошлого, по-австрийски не притупляющимся страхом перед черными безднами[157], вскрывшимися в казалось бы насквозь христианизированной европейской цивилизации во время Второй мировой войны» [Плахина 2010: 487].

«Болезнь Китахары» предлагает уже не просто вымышленную (сконструированную) оптику при взгляде на исторические события, как в «Летучих собаках» М. Байера, а альтернативную историю. Якобы после Второй мировой войны США реализовали в отношении побежденных стран обсуждавшийся в конце войны план Моргентау (выведенный у Рансмайра как план Стелламура). Согласно этому плану, Германия и

[156] Последующие произведения этого писателя, причисляемого то ко второму, то к третьему послевоенному поколению, А.В. Плахина справедливо относит уже к литературной истории XXI в.

[157] О страхе перед безднами как специфически австрийском ощущении «зыбкости жизни» писала Н.С. Павлова [Павлова 2005: 20–21, 23 и др.]. “Страх бездны” является центральной проблемой эссе австрийского лауреата Нобелевской премии по литературе Э. Елинек «Страх. Расстройство» / Angst. Störung (2006).

Австрия лишались права на армию и тяжелую промышленность и приговаривались к превращению в аграрные страны. Место действия – условно: Моор (нем.: «Moor», что в переводе с немецкого означает «трясина»), время также не обозначено.

Один из главных персонажей романа – Беринг, прозванный Моорским Крикуном, – как и Герман Карнау, обладает выраженным сходством с зюскиндовским Гренуйем, только вместо обоняния у него необычайно развит слух. Правда, в отличие от Карнау, воспринявшего ту сторону зюскиндовского персонажа, которая заставляла Гренуйя, не считаясь ни с чем, коллекционировать запахи, вместе с жизнью отнимая их у своих жертв, Беринг воплощает другой аспект, менее разрушительный: обостренную чувствительность к звукам внешнего мира, которая не несет вреда окружающим и мешает прежде всего самому Берингу. Едва родившись, он был «акустически атакован» миром, сразу представшим враждебным:

«…шум внешнего мира обрушился на Беринга со всей своей силой. Младенец кричал от боли… у ребенка слишком чуткие уши. Слух очень уж тонкий» [Рансмайр 2002: 20].

От боли, причиняемой звуками внешнего мира, младенец вынужден был искать убежища, каковое и нашел в собственном голосе, перекрывающем звуки извне посредством куриного кудахтанья:

«Беринг заходился криком, и утихомирить его было невозможно – он и правда будто спасался бегством в собственный голос, искал у голоса защиты… будто собственный крик и правда был терпимее – не такой пронзительный и резкий, как грохот мира за открытыми окнами. Крикун еще не сделал первого шага в этот мир, но, кажется, давно почувствовал, что, имея тонкий слух, куда лучше искать прибежища в голосе птицы, нежели в грубом рыканье людей: промежуток от низов до верхов животной песни заключал в себе всю бестревожную защищенность, о которой можно тосковать в расколотом доме» [Рансмайр 2002: 20].

Как видно, безопасной альтернативой человеческой речи снова

становится «животная песнь» – куриное кудахтанье, которое, по крайней мере, не несет угрозы и не лжет о своей природе, в отличие от «грубого рыканья» людей.

Через своего героя Рансмайр заостряет проблему взаимоотношений с недавним прошлым – военными преступлениями и последовавшими за ними событиями первых послевоенных десятилетий. Беринг родился во время войны, его отец воевал в гитлеровской армии, а неподалеку от дома расположился концлагерь – заключенные работали в каменоломне и один за другим умирали от издевательств и перегрузок. Если самого писателя, родившегося в 1954 г., нельзя уже с полной определенностью причислить к «поколению детей» участников нацистских преступлений, то его Моорский Крикун принадлежит этому поколению и демонстрирует его существенные черты, в частности разрыв коммуникации с родителями.

Непонимание между Берингом и его отцом зародилось, по версии писателя, уже в самую первую их встречу – на вокзале, когда сыну было полтора года, а отец вернулся с войны.

«Сыновья робеют. Брат упорно не желает вспомнить этого человека, а Беринг еще никогда не видел его. Сыновья цепляются за мать, у нее же руки теперь заняты, как у всех счастливцев в руинах вокзала.

Так они и глядят друг на друга, сыновья – на страшного незнакомца, незнакомец – на мать, и на брата, и на Беринга. Все молчат…

Беринг чувствует: в этом человеке не иначе как живет то дыхание, что слышалось ему издалека. А сейчас перед глазами – шрам на лбу кузнеца, рана, из-за которой этот, наверно, и стал таким одышливым и тощим, и Беринг истошно вопит наверху, на отцовских руках, выкрикивает слова, которые должны сказать матери – она у него за спиной, – чем этот так пугает его, он вопит: “Кровь!”, вопит: “Воняет!” и бьется в руках исхудалого, и знает, что слова не помогут. Мать – всего лишь тень далеко за спиной. Так проходит секунды три-четыре, и внезапно Беринг чувствует, как что-то дергает, рвет его крик и словно молотком вколачивает обрывки голоса в самую верхушку головы, наконец он вновь слышит из собственных уст тот, другой,

хранящий голос, который пронес его сквозь тьму первого года – и квохчет, квохчет на руках у отца!» [Рансмайр 2002: 26–27].

Этот коммуникативный разрыв не затягивается со временем, а только разрастается. Старый кузнец постепенно превращается в бесконечно одинокого человека, не способного поддерживать связи между людьми («Кузнец разговаривал сам с собой…»[Рансмайр 2002: 29]; «…он становился все неразговорчивее и даже в пивнушке у пристани давно растерял всех дружков» [Рансмайр 2002: 42]), а сам Беринг – сперва в молчаливого нелюдима («Беринг так боялся исхудалого мужчины в постели у матери, что неделями не говорил ни слова и даже птичьих криков не издавал» [Рансмайр 2002: 29]), потом – в блудного сына («И тот, кто покинул этот дом без единого слова, выпачканный смазкой, в кожаном фартуке, вместе с собачником, которому покровительствуют оккупанты, уже не был его сыном» [Рансмайр 2002: 127]).

Отношения с матерью складываются не лучше: тогда, на вокзале, она не пришла на помощь, не спасла от страшного, пахнущего кровью человека, и доверие было утрачено, сын отдалился, да и сама она «давно перестала обращать внимание на окружающий мир… С Берингом она разговаривала исключительно шепотом…» [Рансмайр 2002: 50].

После того, как сын совершает убийство – из незаконно хранившегося в доме револьвера убивает налетчика-головореза, – между ним и родителями на мгновение воцаряется гармония, которая выражается если не в диалоге, то, по крайне мере, в «сообщающемся молчании» [158] – как будто убийство помещает его в то же коммуникативное пространство, в котором существуют отец и мать, и взаимопонимание становится достижимым:

«Потом, непонятно когда, он видит мать – с коптящей лампой в руках она

[158] Термин использован почти в том смысле, в каком его понимает Мартин Бубер в работе «Диалог» [Бубер 1999б: 124].

поднимается по ступенькам; слышит отца, который хватает его за плечо и надсадно кричит… Но сам он пышет жаром, стоит, неловко привалившись к дымоходу. И говорит, и просит воды. Он безропотно позволяет отвести себя вниз, на кухню, начинает отвечать, сам не зная, что говорит… Под утро старики и наследник впервые за много лет снова сидят на кухне» [Рансмайр 2002: 57].

Но даже в этот момент сыну не удается преодолеть презрения, даже некоторой брезгливости, по отношению к родителям:

«Голова у отца свесилась на плечо, челюсть отвалилась; струйка слюны медленно ползет из уголка рта на грудь, когда он судорожно всхрапывает. Мать оплела руки четками и спит, полуприкрыв глаза…» [Рансмайр 2002: 57].

Поискам контакта с родителями Беринг предпочитает бегство из родного дома – на виллу «Флора» к Амбрасу, бывшему заключенному здешнего концлагеря.

Амбрас – представитель старшего поколения, но не из «палачей», как отец Беринга (и остальные моорцы), а из «жертв». Поэтому американцы назначают его начальником моорской каменоломни. Амбрас, прозванный Собачьим Королем, «воцаряется» в доме, где нашла убежище стая бездомных собак, и тоже демонстрирует многочисленные черты, мешающие коммуникации с людьми. Людям он явно предпочитает собак, которых укротил мясом, голосом и жестокими ударами:

«примирительно и проникновенно, держа всех псов в поле зрения, так и сыплет цифрами, ласковыми прозвищами, шепчет команды из лексикона дрессировщика, да и всякую бессмысленную чепуху тоже, ни на миг не умолкая…» [Рансмайр 2002: 73],

а затем убивает железной трубой двух напавших псов «с воплем ярости и боли, похожим скорее на лай, чем на человеческий крик» [Рансмайр 2002: 75] и сам становится «вожаком стаи». Подростком Беринг был тайным свидетелем этой сцены укрощения собак, а затем сам вызвался помочь ненавидимому всеми коменданту с ремонтом машины, и после убийства ушел к нему на Собачью виллу. Но и с Амбрасом, который физически и духовно разрушен опытом непереносимых

страданий в концлагере, взаимопонимание не складывается.

Третий главный персонаж романа – контрабандистка Лили, в которую Беринг влюблен. Но и с ней у Беринга тоже не получается разговаривать:

«…не мог сказать двух слов. Сконфуженно ухмылялся и брякал что-нибудь такое, за что бранил себя уже минуту спустя, как только опять оставался наедине со своей нерешительностью. Иной раз он начинал мямлить и заикаться…» [Рансмайр 2002: 188]. Общению с людьми он предпочитает контакт с машиной, разговор на ее «языке»: «С каким самозабвением склонился он к рядам цилиндров – точно стук дизеля только и мог оградить его от воспоминаний <…> Грохот поршней все оттеснял в область неслышимого, в том числе и болтовню паромщика. Эта болтовня была просто пустяковым шумком за спиной. Еще в бытность кузнецом, стоя в мастерской перед сломанной машиной… Беринг неизменно предпочитал послушать, что говорит сама машина; рассуждения взбешенного или растерянного ее «эксплуататора» были ему без надобности. Что бы ни сообщали машиновладельцы… – все это никак не могло сравниться с явственным дребезжанием клапана, визгом клиноременной передачи или треском разболтанного уплотнительного кольца. В этом многообразии всевозможнейших рабочих шумов, которое для мира конских упряжек и ручных тачек было попросту (достаточно редким) рокотом мотора, для чуткого уха раскрывалась оркестровая гармония всех звуков и голосов механической системы. У каждого голоса, каждого пусть даже самого неприметного шороха этой системы было свое недвусмысленное значение…» [Рансмайр 2002: 212].

Амбрас, переживший концлагерь, также демонстрирует ограниченность коммуникативных компетенций, доступных ему далеко не в полном объеме. Через этот образ реализуется, в частности, авторская критика «поэтики умолчаний», главенствовавшей в послевоенной немецкой литературе. Так, одна из главных особенностей речи Амбраса определяется его категорическим «нежеланием давать предметам наименования» [Роганова 2007а: 369]:

«Собачий Король редко называл вещи своими именами, тишина – эта штуковина. Радио – эта штуковина. Телевизор, стеклорез, карбидный фонарь, перфоратор – эта штуковина, та штуковина. Только для своих собак он постоянно

изобретал новые, нередко заковыристые клички, ласкательные и бранные, менявшиеся, впрочем, настолько быстро, что зверье больше ориентировалось по всегда одинаковой, особой высоте голоса или свиста, каким он их подзывал» [Рансмайр 2002: 151].

Беринг же, нацеленный на сложные (механические) устройства, не умеет обходиться без нюансированных наименований, хотя название означает для него функцию, а не индивидуальность (что косвенно указывает на нормативно-ролевой модус его сознания). И он с трудом понимает Амбраса:

«Как же это без названий?! Ведь самая крохотная деталька какого-нибудь механизма, и та вместе с названием имела свое определенное назначение. И хотя за минувшие недели он уже привык разбираться в хозяйских штуковинах, равно как в скупых его жестах, при случае он все же пытался мнимо недоуменным вопросом вырвать у Амбраса название. Большей частью, правда, такие попытки кончались тем, что ему же самому и приходилось называть предмет, который имел в виду Собачий Король» [Рансмайр 2002: 151].

Со временем коммуникативный разрыв между Берингом и Амбрасом лишь углубляется: обнаруживается, что своими корнями он уходит в межпоколенческий разрыв между участниками событий «непреодоленного прошлого» и их детьми, которые не могут простить родителям своей невольной вовлеченности в преступления. И хотя Амбрас – жертва событий прошлого и никак не может быть причислен к преступникам, на него также распространяется этот межпоколенческий разрыв, означающий для него изоляцию и одиночество: ведь даже Беринг, «…первый и единственный из моорских мужчин, которого Амбрас удостоил своим доверием, тоже предпочел слушать стук и грохот машин, а не голос памяти» [Рансмайр 2002: 216], то есть, выбрал молчание.

В романе Рансмайра обращает на себя внимание широкая «палитра молчания» в ситуациях коммуникативных разрывов и пустот. Обычным делом является «молчание ужаса» (см., например: [Рансмайр 2002: 26, 29, 35]); встречается молчание власти и подчинения, а как «подвид»

последнего – «протестное молчание» [Рансмайр 2002: 35, 40-41]), в том числе в противовес крику как признаку слабой власти; имеет место молчание как непонимание и отсутствие интереса [Рансмайр 2002: 42], молчание удивления [Рансмайр 2002: 56], опять-таки «избегающее молчание» как способ избежать трудных вопросов – и со стороны тех, кто хотел бы их задать, и со стороны тех, кто не может или не хочет на них отвечать [Рансмайр 2002: 202]. Такое «избегающее молчание» и порождает коммуникативные разрывы[159].

Одновременное появление в немецкоязычной литературе персонажей (Карнау и Беринг), которые, наследуя зюскиндовскому Грену, демонстрируют этическую глухоту на фоне обостренной чувствительности (к звукам) кажется симптоматичным. Стараясь избежать боли от столкновения с миром, который «глух» к их потребностям, они не сформировали навыков адекватной коммуникации, и были вынуждены выстраивать для себя замещающие коммуникативные стратегии – своеобразные «костыли»: для Карнау и Беринга это, главным образом, упрощенная «ограниченная коммуникация» – с детьми, собаками или машинами. Патрик Зюскинд продемонстрировал другую, куда более опасную, стратегию решения героем проблемы коммуникативной изоляции – стремление любыми средствами навязать внешнему миру собственный коммуникативный шаблон (сверхидея идеального запаха).

Только в середине 1990-х годов, когда со времен военных событий прошло полвека, лучше немецкие писатели смогли посмотреть на груз прошлого (прежде отчаянно отчуждаемого) с той дистанции, на которой

[159] Мотив молчания (в разных видах и вариациях) прослеживается и в других романах 1990-х годов. В частности, у В. Генацино в романе «Зонтик на этот день» молчание исполняет охраняющую функцию, защищая героя от нежелательной коммуникации. С целью оптимальной реализации этой функции герой разрабатывает «график молчания» (об этом далее). О различных подходах к осмыслению молчания см., например: [Богданов 1998: 188–195]; [Дмитриева 2023].

появляется возможность его «освоения» (фактического принятия). Тем более показательно, что выведенные ими персонажи, напрямую или через родителей втянутые в события «непреодоленного прошлого», демонстрируют разрушение прежде всего коммуникативных компетенций.

В выборе обоими авторами акустической метафоры играет роль и особое отношение немцев к музыке. У Рансмайра именно музыка (на концерте популярной группы) дарит Берингу возможность контакта с Лили, а у Байера звукооператор Карнау разрушает как будто именно этот главный для немцев язык «сообщающегося молчания» (М. Бубер), насильственно отрывая звуки от смыслов. В то время как для передачи «высоких смыслов» необходимо тонкое сочетание звука и смысла, что показал, например, Ф.Н. Двинятин, анализируя самое «возвышенное», по его мнению, стихотворение Иосифа Бродского «Облака»: высшие смыслы требуют «точки встречи, той тонкой воронки, через которую эмблематично и наглядно осуществляется взаимоперетекание звука и смысла» [Двинятин 2025: 48], и прекращение такого обмена внутри словесной ткани ведет к разрушению сложных структур и смыслов, упрощению их – то есть, к деградации коммуникативной системы.

Выявленные в двух знаковых романах «поворотного года» многочисленные признаки деградации парадигмы коммуникативности, существенное смещение изображенной коммуникации от идеалов диалогизма в сторону упрощения языка и сокращения возможностей взаимопонимания между людьми предстают симптомами того «нового приступа мирового одиночества», о котором пишет Мартин Бубер в 1947 г. в работе «Проблема человека». Однако, его оценка коммуникативной ситуации была более оптимистической, чем проявившаяся в этих романах. Хотя, по убеждению Бубера, очередной приступ приобрел форму «невозможности диалога», реальная опасность постепенно осознается все большим числом людей, которые устремились

на поиски решения проблемы:

«Эпоха индивидуализма, несмотря на все попытки его возрождения, миновала… И нет иного выхода, кроме бунта личности, в котором должно освободиться отношение с Другим. Я вижу, как исподволь нарастает, с присущей всем событиям истинно человеческой истории неспешностью, величайшая неудовлетворенность, и она не похожа ни на какую былую неудовлетворенность. Человек восстанет не только против тех или других господствующих тенденций и во имя других тенденций, но против ложной реализации своего огромного тяготения – к общности – и во имя подлинной реализации» [Бубер 1999d: 296].

3.2.4 От утраты имени к прекращению речи: «Смотритель бассейна» Катарины Хакер

«Диалогичность – не преимущество духовности, как диалектичность. Она возникает не на вершине человечества, она начинается не выше, чем она начинается. Здесь нет одаренных и бездарных, а есть лишь готовые отдаться этому чувству и противодействующие ему», писал М. Бубер, исследуя природу диалога в 1930 г. [Бубер 1999b: 157]. Если это верно, то кризис диалогичности в широком смысле, как и вообще деградация парадигмы коммуникативности, свидетельствует, конечно, о снижении такой готовности, иными словами, об утрате доверия между людьми, или об общей «загрязненности» пространства культуры и коммуникации после нацистского периода, Второй мировой войны и холокоста.

Объединение Западной и Восточной Германий в 1989 г. породило очередную волну, усилившую отмеченный М. Бубером в 1947 г. «новый приступ мирового одиночества» [Бубер 1999d]. Его подоплеку через призму коммуникативности исследует в романе «Смотритель бассейна» ([Hacker 2000], в рус. пер: [Хакер 2005]) Катарина Хакер (р. 1967), по возрасту принадлежащая «поколению внуков». Как и в следующем своем романе «Бедолаги» / «Die Habenichtse» (2006), писательница изображает в нем деградацию коммуникативной среды и утрату коммуникативных компетенций главными персонажами – жителями современной Германии.

Написанный в форме монолога главного героя, «Смотритель бассейна» повествует о событиях последних недель его жизни – со дня закрытия городского бассейна в Восточном Берлине (вследствие присоединения ГДР к ФРГ), где он проработал сорок лет, до его

добровольной смерти от одиночества и безысходности в стенах заброшенного, медленно разрушающегося здания бассейна (метафоризирующего все ГДР-овское прошлое). Монолог протагониста сумбурен, постоянно перемежается экскурсами в прошлое, рассуждениями о времени, воде, прошлом и настоящем, человеческой памяти, человеческой жизни вообще и некоторых конкретных людях, в частности. Постепенно, однако, у читателя складывается представление о личности рассказчика и обо всей его жизни, о времени, в котором он живет, – вырисовывается связная история.

Это история о том, как человек боится взглянуть в глаза своему прошлому и вместо того, чтобы, восстановив по крупицам, пытаться его осмыслить, произвести с ним «расчет» и пойти дальше, предпочитает отгораживаться, избегая не только разговоров, но и мыслей об этом прошлом, не желая ничего слышать и знать, и потому продолжает платить и платить без конца по одним и тем же счетам, сам о том не подозревая и не понимая, что происходит – с ним, с его жизнью, – и почему. «Смотритель бассейна» – о преодолении прошлого через «освоение» (вернее, о его «непреодолимости» в таком мире, каким его воспринимает герой), о следах нацистского прошлого в разных сферах жизни современной Германии. Непреходящая жалость рассказчика к самому себе не позволяет ему взглянуть в глаза тому, что тянется из прошлого (которое как будто непосредственно его не касается), но мешает жить сейчас именно ему. Эта жалость к себе и показана причиной жизненного краха протагониста и, таким образом, именно она в романе развенчивается.

Несостоявшаяся судьба рассказчика, в годы войны бывшего ребенком, поначалу кажется следствием незаслуженной вины («сын за отца не отвечает»[160]): его отец был нацистским преступником, повинным в тяжких преступлениях, в частности, против детей, а расплачиваться

[160] Приписываемая И. В. Сталину крылатая фраза советских времен.

приходится сыну. Но через бессвязный монолог своего героя писательница постепенно подводит к мысли, что «бестолковая» судьба рассказчика сформирована им самим: его отказом думать о прошлом, анализировать его, нежеланием ничего знать о преступлениях отца и вытекающей неспособностью реально оценить и принять этого человека как своего отца – иными словами, парализующим ужасом перед прошлым, порождающим жалость рассказчика к себе и ею же нагнетаемым. К. Хакер вскрывает непродуктивность такой жизненной позиции, подключая также метафизический уровень и многократно переосмысливая в романе категории настоящего, прошлого, времени вообще и исторического времени.

Рассказчик отказывается осознать свою вовлеченность в события прошлого, свою к ним, пусть и косвенную, причастность – отказывается от своей доли ответственности, которая, как показал в «Чтеце» Б. Шлинк, может иметь «метафизическую» составляющую и требовать, например, умения поддерживать собственную связь с высшими смыслами пространства культуры. Но, будто бы споря с кем-то другим или с самим собой, смотритель бассейна только твердит на все лады о своей невиновности, произносит «магические заклинания»: «…я никому не причинил вреда» [Хакер 2005: 14], «вам нечего мне предъявить» [Хакер 2005: 25], «не произошло ни одного несчастного случая по моей вине, и никто не утонул, пока я был смотрителем» [Хакер 2005: 33]. Он постоянно оправдывается, как бы в ответ на обвинения со стороны «других», чаще всего воображаемые, и, привыкнув постоянно защищаться, не только перестает понимать, какие из претензий обоснованны, а какие нет, но и начинает подозревать людей в желании во что бы то ни стало в чем-то его уличить, а если не получится – то и навязать ему незаслуженную вину, неважно какую (а на деле – ту самую, вытесненную, которую он отказывается осмысливать и признавать). Эти намерения он приписывает всем – начальству, коллегам и остальным представителям рода

человеческого, включая собственную мать.

Такое восприятие других людей препятствует установлению нормальных взаимоотношений. В глазах других рассказчик – чудак, странный тип, у которого «не все дома», по большому счету, изгой. Но кто сделал его таким: общество, перевесившее на него вину отца, или он сам, выстроивший вокруг себя непробиваемую стену, чтобы защититься от ожидаемых обвинений? Повествование подводит нас ко второму варианту. Его внутренняя стена принимает во внешнем мире облик здания городского бассейна, с толстыми стенами, которое, впрочем, рушится вскоре после присоединения ГДР к ФРГ, символизируя бессмысленность дальнейшего бегства от своего прошлого.

Время в романе нелинейно. Монолог рассказчика произносится вскоре после объединения Германии, и в нем параллельно с настоящим сосуществует и все (признаваемое им) прошлое героя: начиная с довоенных лет и заканчивая ГДР-овской действительностью. Сам бассейн, построенный, как водится, кое-как, предстает в романе метафорой ГДР. Однако вовсе не противопоставление ГДР и ФРГ и не развенчание ГДР-овского мифа, широко распространившееся в немецкой литературе после Объединения, являются целью писательницы. В центре ее романа –прошлое как онтологическая категория. И человеческая память – как след прошлого в настоящем. Центральная метафора – вода, олицетворяющая время (утекает между пальцами), и время, родственное воде (способное затопить, и даже утопить как отдельного человека, так и целое государство – в данном случае, ГДР). «Смотритель бассейна» – о том, как человек тонет во времени, когда границы представлений (прямоугольник бассейна) о времени – о прошлом – меняются. И главный вопрос – возможно ли спасение утопающих? – остается открытым, хотя повествование намекает на то, что это, прежде всего, «дело рук самих

утопающих»[161].

Поначалу рассказчик не называет своего имени. «Я смотритель бассейна, я никогда не говорил лишнего», – представляется он в первой же фразе, и через несколько строк, как самое важное о себе, повторяет: «Я никогда не говорил лишнего, но в том, что касается бассейна, разбираюсь лучше других. Я провел здесь всю жизнь» [Хакер 2005: 7]. С этой точки зрения примечателен эпиграф к роману: «Животные откликаются на звук своего имени. Совсем как люди» (Людвиг Витгенштейн). Как и в разобранных ранее романах М. Байера и К. Рансмайра, происходит уподобление человека животному в коммуникативном аспекте. Человеку, не имеющему имени, не на что откликаться: он уже не только не совсем человек, но и не вполне животное, когда не откликается на свое имя. Даже если никто не зовет. Потому что, когда никто не зовет, это значит, что нет «другого», нет коммуникации, и надобность в имени отпадает, имя превращается в атавизм и отмирает: роман К. Хакер – в том числе об отмирании имени, превращении в «атавизм» и утрате его человеком.

Надо отметить, что такая утрата имени, на первый взгляд, не имеющая ничего общего с тем, о чем писала Ингеборг Бахман в эссе «Об именах» / *Der Umgang mit Namen* (одной из своих «Франкфуртских лекций») [Bachmann 1993c], в действительности вполне согласуется с ее представлениями: нет имени, значит, нет творчества, «моего» творчества, а есть лишь слияние, растворение. Но тогда особенно важно, о слиянии с чем идет речь: с чем-то высшим и сложным, дающим силу для жизни, или с чем-то грубым и упрощенным, лишенным обновляющей энергии жизни и способствующим лишь дальнейшему упрощению (деградации) и смерти.

[161] «Спасение утопающих – дело рук самих утопающих» – крылатая фраза, источником которой стала экранизация 1971 г Л. Гайдаем иронического романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» (1927).

Вообще-то рассказчика зовут Хуго. Так называет его единственный человек, с которым он время от времени обменивается дежурными приветствиями, – киоскер по фамилии Кремер. «Кремер любезно здоровается: “Доброе утро, Хуго” или “Добрый вечер, Хуго”» [Хакер 2005: 13]. Почти идентичные приведенному «диалоги» повторяются в романе несколько раз, однако по мере приближения к развязке в эпизодах с Кремером все яснее проявляется добровольный отказ рассказчика от своего имени: «“Доброе утро, Хуго!” – приветствовал меня Кремер поутру, но у меня больше нет имени» [Хакер 2005: 185].

Имя в романе К. Хакер тесно связано с «домом», местом под солнцем[162]. В пространстве романа эту связь устанавливает рассказчик, делая попытку взглянуть на себя глазами Кремера: «“Бездомный”, – подумал бы он [Кремер. – Е.С.], взглянув на меня, и я прошел бы мимо» [Хакер 2005: 185]. В самом деле, для Хуго, которого просто некому так назвать, нигде в этом мире не находится места – нигде, кроме разрушающегося бассейна: «Я вернулся сюда. Другого места не было» [Хакер 2005: 203]. Он возвращается «домой», в «свой» бассейн, хотя и понимает: «не для людей это место» [Хакер 2005: 204], тем самым исключая себя самого из числа людей.

Возможно, будь Хуго способен к общению с другими, его жизнь могла бы сложиться иначе, намекает текст К. Хакер: отношения удержали бы его, не позволили ему утонуть в океане времени. Но общаться с людьми он не может, оставаясь глубоко погруженным во внутренний монолог, и в отсутствие общения, других, время поглощает его целиком, не оставляя даже имени. В самом начале подобное чуть было

[162] В таком понимании языка вновь есть прямая отсылка к Витгенштейну, ранее уже приглашенному в пространство романа через эпиграф: для Витгенштейна язык – это «дом» бытия (см., например, [Perloff 1996]), вслед за ним представление о языке как о «доме» близко многим писателям, особенно австрийским (вероятно, в силу острого ощущения утраты «реального» дома – распада Австро-венгерской империи в начале XX в.). В частности, оно характерно для И. Бахман и Т. Бернхарда, а также, как будет показано далее, для В. Г. Зебальда.

не произошло с его матерью: «Я не хотел идти на кладбище, о чем и заявил, и тогда агент предложил захоронить ее как безымянную урну без церемонии прощания, к тому же совсем дешево. Кремер возмутился» [Хакер 2005: 32].

Неудивительно, что при таком отношении к своему имени, рассказчик и к именам других не испытывает интереса и не запоминает их, лишая себя возможности инициировать общение (обратиться по имени):

«Годами я наблюдал, как люди приходят и уходят, но никогда не знал их имен. Я не желал их знать и не вступал с ними в разговоры. За всю мою жизнь никто не утонул, и я никому не причинил вреда».[163] Примечательно, что, поскольку он не помнил ничьих имен, он и для «Штази» никогда не представлял интереса (в качестве информатора):

«Много лет назад в бассейн явились двое и потребовали, чтобы я повнимательнее относился к беседам посетителей, чтобы я все время прислушивался, и мне следовало сообщать, кто они такие и как их зовут. Никогда я не говорил лишнего и никого не подслушивал, я гостей бассейна и знать не знал, именами их не интересовался… Ни о ком я не накопил сведений, ни о посетителях, ни о ком другом, даже о собственном отце» [Хакер 2005: 188].

Так что доносчиком Хуго не был, – правда, не по моральным соображениям, а из-за того, что другие люди (как и их имена) никогда не интересовали его.

Ничего удивительного, что изолировавший сам себя от других, рассказчик, который «никогда не говорил лишнего», опять и «опять тихонько разговаривал сам с собой» – а «с кем еще мне говорить?» [Хакер 2005: 13]. «Дети дразнили меня», «другие возводили на меня напраслину», «управляющий меня терпеть не мог. Повторял, что я, мол, зазнаюсь и вообще сумасшедший – сам с собой разговариваю» [там же].

«Я молчал годами» [там же], – признается рассказчик, но, когда

[163] Там же. С. 14.

бассейн, где он проработал сорок лет, единственное его место под солнцем, закрыли, все переменилось: «Но больше я не буду молчать» [Хакер 2005: 17]. По его мнению, «произошла ошибка», «недоразумение» [там же], и, оказавшись в безвыходном положении, Хуго вынужден взвалить на себя миссию, ему совершенно не подходящую – известить людей о допущенной ошибке.

Конечно, ничего не выходит – люди не слышат его. То ли потому, что сами призраки:

«Не замечают они меня, что ли, или делают вид, будто не могут услышать? Я говорю достаточно громко. Это бывшие посетители бассейна, и теперь я сожалею, что не узнал их имен. Слышите? Меня зовут Хуго!» [Хакер 2005: 18].

То ли потому, что считают сумасшедшим и не желают впускать в «мир нормальных людей»:

«“Не лезь к нему, он сумасшедший”, – так про меня говорили остальные.

“С самого начала у них был план, – объяснял я Кремеру, – Так что, бассейн – это только начало.” – “Чушь, – ответил Кремер. – Бассейн закрыт. Вот и все”.

Я все бродил по улицам и все ждал, как мне что-то скажут, но никто не останавливался» [Хакер 2005: 22].

Будучи изгнан из своего сомнительного «рая» и не зная, куда теперь идти, он обнаруживает, что не в силах привлечь внимание непонятных ему обитателей внешнего мира к вопиющему обстоятельству – закрытию городского бассейна. И только тогда, только в крайней, безвыходной ситуации, Хуго все же предпринимает попытку пересмотра своей искореженной странной жизни. Собственно говоря, двухсотстраничный монолог, произнесенный при этом рассказчиком «себе под нос», и составляет ткань романа К. Хакер.

«Я обманывался, – рассуждает рассказчик. – Думаешь, что-то случилось, а это вовсе не так. Идет кто-нибудь плавать и не тонет, или вдруг тонет. Но даже если он едва не умер, так ведь не умер же, и все идет своим чередом. Кто был рядом и видел опасность, тот перепугался, а потом успокоился. Всегда и все очень быстро

успокаиваются. Люди думают, самое страшное – если что-то случится, а ведь на деле наоборот. Даже и утони какой-нибудь посетитель, порядок восстановился бы очень скоро. Достаточно об этом просто не говорить. Меня бы уволили, наверное, но уже через несколько дней никто бы и не заметил, что одним посетителем меньше, что смотритель новый. Покачали бы головами или хлопнули в ладоши, глаза бы на миг блеснули любопытством – вот и все. Ведь останавливаются же люди, когда на пере ходе светофор загорается красным, а у них упала перчатка, и наклоняются, чтобы ее поднять. Кто думает, будто все изменилось, тот ошибается. Дни проходят один за другим, и все молчат, а кто станет утверждать, что произошло несчастье, у того время остановится и день не будет кончаться.

Часы встали, и я не буду молчать. Тишина ужасна, минуты, дни становятся все длиннее, теряют направление подобно лошади, когда та с шорами на глазах движется по кругу, вытаскивая бадью из колодца» [Хакер 2005: 27].

Время идет, а все молчат: ведь если рассказать о несчастье, говорить о прошлых трагедиях, время в понимании героя остановится. Но когда нет «другого», время все равно останавливается[164], так что его время встало и так, и молчать больше не имеет смысла. И Хуго начинает говорить – в тайной надежде вновь запустить свое время (найти «другого»). При этом «говорить» для него не значит «разговаривать» с кем-то, общаться: он произносит монолог, оставаясь и единственным слушателем.

Люди не отвечают ему, а с тех пор, как бассейн закрыт, окружающий мир окончательно умолкает:

«Какая тишина! Раньше все тут отзывалось звуками и плеском, будто бы вода – повод для ликования. Этого я не понимал никогда. Время от времени понижал температуру на три-четыре градуса. Взрослые тогда вздрагивали и плавали молча, а дети ничего не замечали и продолжали хохотать, продолжали вопить. Целыми днями вопли и плеск» [Хакер 2005: 18].

Время застаивается, «как вода, не находя стока», и вот уже «бассейн полон временем до краев» [Хакер 2005: 18].

[164] Ср.: «Другой как принцип есть время» [Журавлев 2025: 31].

В этой тишине обнаруживается, что коммуникация рассказчика с окружающим миром на протяжении всей жизни представляла собой бесконечное бормотание себе под нос и нечленораздельные «отклики» окружающей среды, не связанные с конкретными субъектами: детских криков, гула голосов, плеска воды. Теперь же, с закрытием бассейна, его мир замолчал. Последняя ниточка, связывавшая Хуго с внешним миром, оборвалась, и потому эта «окончательная» тишина воспринимается им как невыносимая: «Но тишина… тишина для меня невыносима» [Хакер 2005: 21]. Здесь тишина – это подобное смерти молчание вследствие прекращения «заклинающего смерть» истеричного внутреннего монолога[165].

Одну из причин коммуникативной деградации и несостоятельности своего персонажа, его неспособности к общению с другими К. Хакер видит в «непреодоленном прошлом». Хотя сам Хуго в годы войны был ребенком, в глазах окружающих он навсегда замаран военными преступлениями отца, и ощущает эту запятнанность как несмываемую «грязь», клеймо. Инстинктивное (не осознаваемое) ощущение врожденной «грязи», «запачканности» отчасти и заставляет его искать близости воды – большой воды, – и в итоге приводит на работу в бассейн.

Единственный из сотрудников бассейна, с кем Хуго изредка вступал в контакт – истопник Клаус. «Год назад он пришел, однажды утром встал рядом со мною, и не было у меня причин ему не доверять…» [Хакер 2005: 68]. (Контакт состоялся, потому что у рассказчика не возникло недоверия к Клаусу[166]). Правда, инициатором общения всегда

---

[165] Такой монолог как структурообразующий элемент художественной прозы, в частности, австрийского писателя Томаса Бернхарда подробно анализирует в своей диссертации С.П. Ташкенов [Ташкенов 2009].

[166] Тут вновь явственно ощущается перекличка с идеями из «Проблемы человека» (1947) Мартина Бубера: «Наш кризис можно определить как кризис доверия… Конечно, там, где правит доверие, часто приходится приноравливать свои желания к требованиям своей общности, но нет надобности подавлять их до такой степени, когда подавление становится главным двигателем жизни. ... Но как только эта органическая общность расколется изнутри, а лейтмотивом ее жизни станет

выступал истопник, а Хуго лишь откликался. В соответствующих эпизодах Клаус «спрашивает», «говорит», «интересуется», «рассказывает», «допытывается», «предлагает», «утверждает», «ухмыляется» [Хакер 2005: 67–68]; ответная же реакция рассказчика либо отсутствует, либо не имеет для него самого никакого значения, и потому он о ней не сообщает (сам себе он тоже не интересен).

Испытывая постоянный страх перед людьми, воспринимаемыми как потенциальные обвинители, на фоне усердного избегания самой мысли о том, в чем его можно (а в чем нельзя) винить, Хуго должен как-то объяснить свой иррациональный страх себе самому. И вот, зацепившись за реальные насмешки сослуживцев по поводу неадекватного поведения с женщиной, он создает «параноидальную реальность», свою «теорию заговора»: «Они сговорились заранее, слышите?» [Хакер 2005: 69], «они и теперь меня не оставляют в покое, ночью ходят по моей квартире», «нельзя им меня найти, иначе они все сделают, чтобы мне навредить», «они смеялись, они измывались надо мной, когда бассейн начал рушиться» [Хакер 2005: 70]. И эта шизофреническая реальность разрастается, порождая бред преследования: «Все они заодно, всегда они были заодно…» [Хакер 2005: 70]. Корни, конечно, в прошлом, показывает К. Хакер: когда он был ребенком, отец, человек по натуре жестокий, грубо требовал от сына неукоснительного соблюдения всех своих, временами абсурдных, правил.

В отношениях с матерью определяющую роль играло ощущаемое им скрытое обвинение с ее стороны и собственное (ответное) чувство вины. Казалось бы, общая (в метафизическом смысле) вина (близость нацистскому преступнику) ставила их в сходное положение в глазах

недоверие, подавление тотчас займет командное место. И вот уже всякое непосредственное желание душится подозрительностью; все вокруг враждебно или в любой момент может оказаться таковым; нет былой согласованности своих и чужих стремлений, ибо нет и настоящего слияния или примирения с тем, что необходимо гибнущей общности в первую очередь…» [Бубер 1999г: 290].

общества. Но они с матерью с самого начала воспринимали мир по-разному и, соответственно, по-разному оценивали свое положение в нем. Мать не чувствовала за собой вины и не допускала, что ее жизнь может или должна после войны перемениться к худшему. Сын же, на словах свою вину отчаянно отрицавший, своим же отчаянием эту вину утверждал, демонстрируя подсознательную готовность смириться с незаслуженно низким социальным статусом.

Мать и сын никогда друг друга не понимали. Рассказчик всегда был сосредоточен на превентивном самооправдании, спасении себя от ожидаемого обвинения. Мать же, не замечая его страха, чуждого ей самой, во всех его жизненных неудачах обвиняла только его, не проявляя ни понимания, ни сострадания. Всю жизнь сын ощущал, что не оправдывает материнских надежд, довольствуясь своей более чем скромной должностью. И это порождало новый виток вины, на этом уровне более реальной и объяснимой, и побуждавшей оправдываться снова и снова. Фразы вроде «я ничего не сделал», «я ни в чем не виноват» – становятся лейтмотивом и главным содержанием его речи и его жизни. И он действительно ничего в своей жизни не делает. Ожидая со стороны «других» обвинения, он не может доверять людям, тем самым, превентивно лишая себя возможности взаимопонимания.

В этом романе вскрыты глубинные психосоциальные механизмы искажающего воздействия травмы на коммуникативные компетенции человека, его способность к приносящему удовлетворение общению с другими людьми: «коллективная травма» (здесь это близость к нацистским преступникам) накладывается на личную детскую травму (отсутствие взаимопонимания между родителями и жестокое обращение с ребенком), формируя с самого детства такой психотип, который эффективно препятствует тому, чтобы человек мог занять диалогическую позицию во взаимоотношениях с другим человеком.

3.3. Коммуникация в «большом городе»: Вольфганг Хильбиг, Вильгельм Генацино

3.3.1. Тематический комплекс «большой город» и его коммуникативный аспект

В 1990-е годы тематический комплекс, порожденный образом «большого города», обрел в литературе Германии новую актуальность. «Урбанистические» произведения создают как дебютанты из поколения «внуков» (И. Парай, С. Ридель, Р. Ротманн и др.), так и маститые, более старшие, авторы (В. Хильбиг, Р. Йиргль, М. Марон и др.) Некоторые критики выделяют «роман большого города» как особый жанр немецкой прозы 1990-х годов (Е. Шютц, У. Рейнхолд, В. Юнг и др.) [Text der Stadt 1999]).

В большинстве романов 1990-х годов «город» показан не как целостная культурно-историческая сущность, соединившая в себе совокупность архитектурных, культурно-исторических, мифологических, бытовых и других аспектов. Образ города чаще всего складывается из упоминаний и описаний отдельных мест, выбор которых обусловлен внутренней реальностью персонажей. Как отмечает Д. А. Чугунов, «“гомогенизированный” город (Б. Гройс), возникающий на страницах современной немецкой прозы, мало похож на те “города”, образы которых рождались в романах Г. Манна, А. Дёблина, Э. М. Ремарка и других писателей прошлого» [Чугунов 2006: 14]. Такое восприятие города исследователи связывают в том числе с фрагментарностью сознания современного субъекта, с деформацией и частичной утратой им коммуникативных навыков [Потёмина 2013]. «Разорванность сознания литературного персонажа, напрямую связанная с его одиночеством и

“коммуникационной изолированностью”, приводит к тому, что теоретически многогранный образ города часто сжимается в ряд упрощенных схем (подземка, вокзал и т.д.), оставляющих за своими границами массу неизвестного <…>, фиксируются *внешние, фасадные* характеристики окружающего. Для большинства персонажей современной литературы типично именно *потребительское* восприятие городов, стирающее исторические и культурные различия между ними» [Чугунов 2006: 14].

А. Кун [Kuhn 1996] и В. Юнг [Jung 1998] акцентируют связь тематического комплекса «большого города» с давлением цивилизации, в частности, на коммуникативную среду; А. Шефер [Schäfer 1996] выявляет тесную связь с проблемой преодоления прошлого, тоже, как уже было показано, оказывающей разрушительное воздействие на коммуникацию; У. Рейнхолд [Reinhold 2000], Х. Зибенпфайфер [Siebenpfeiffer 2001], как и В. Юнг [Jung 1998], высвечивают аспекты утраты человеком жизненного смысла и нарастания одиночества. Те же мотивы выявляют и российские исследователи данного тематического комплекса на немецком материале, Д. А. Чугунов, и И. С. Роганова, справедливо замечающие, что в немецкой литературе 1990-х годов город подается, как правило, в негативном освещении: литературные персонажи город не любят [Роганова 2007а], [Чугунов 2006; 2022].

В современных романах заостряется «проблема реакций индивида на современную городскую реальность», которые могут как проявляться в изображенных оценках, так и «выражаться в особом комплексе ощущений персонажа» [Чугунов 2006: 15]. Единственной «дружелюбной» реальностью в «большом городе» представляется внутренняя реальность персонажа, который «с легкостью уходит в мир собственных фантазий, превращает свое жилище в своеобразную крепость или келью отшельника, совершая попытки хотя бы на время убежать от городской действительности» [Чугунов 2006: 16], указывает Д. А. Чугунов.

Отталкиваясь от наблюдения о выраженном стремлении большинства авторов «дистанцировать» своих героев от города как социальной (и коммуникативной) среды, И. С. Роганова подчеркивает, что «наличие дистанции к рассматриваемому ведет к радикальному разделению “я” и “ты”» [Роганова 2007а: 223], что препятствует взаимопониманию между людьми на всех уровнях. Причем это разделение часто оказывается «радикальным» настолько, что никакое сближение между «я» и «ты» для персонажей в городской среде невозможно.

Подчеркнем, что перечисленные выше паттерны восприятия большого города коррелируют с городскими образами немецкой литературы прошлого: конца XIX и первой трети XX в. Для романа 1990-х годов характерна связь тематического комплекса «большой город» с мотивом вытеснения механическим человеческого (в том числе, диалогического) измерения взаимоотношений. Это акцентирует, в частности, А. Кун [Kuhn 1996]. Но ведь уже в самом начале XX в. эта связь нашла выражение в поэзии – в частности, у Р.М. Рильке. В третьей части его «Часослова» – «Книге о бедности и смерти» (1903–1906), – представлен целый ряд образов, представляющих город лживой давящей стихией, враждебной истине и творчеству в человеке. Например, такой:

> Большие города, где все поддельно,
> животное, ребенок, тень и свет,
> молчанием и шумом лгут бесцельно,
> с готовностью, как лжет любой предмет.
> Все то, что истинней и тяжелее,
> Ты, Становленье вкруг твердынь Твоих,
> не существует здесь, хоть веселее
> Твой ветер в переулках, где смелее
> он свищет, но простор ему милее;
> на площадях он рыщет городских,

но любит он куртины и аллеи[167].

Важный у Рильке мотив лживости города, делающей городскую среду непригодной для общения человека и Бога (как вечного «Ты»), был подхвачен и получил развитие в первой трети XX в. Фундаментальное для духовной жизни человека диалогическое отношение – «Я» и «Ты», – подвергается в городе чрезмерному давлению и разрушается, не успев возникнуть, считает, например, Бертольт Брехт, пристально и изобретательно исследующий динамику этого отношения в поэтическом цикле «Из хрестоматии горожанина» / *Lesebuch für Städtebewohner* (1930), главной темой которого становится «размывание субъектности» в городе, поглощение ее «самой действительностью», составленной из деиндивидуализированных горожан. «Я» и «ты» в этом поэтическом тексте разделены, причем самым радикальным образом – поставлены в позицию «изначальной недостижимости взаимопонимания» [Knopf 2007: 56].

Цикл, состоящий из 10 стихотворений, по-разному обнаруживает утрату субъектности «я» и «ты», которые не раз «меняются местами» (от стихотворения к стихотворению «я» как бы «перемещается» с «поэта» на «читателя» и обратно). Заканчивается этот цикл так:

Когда я говорю с тобой
Холодно и отвлеченно
Сухими словами
Не глядя на тебя
(Возможно, я не узнаю тебя
в особой твоей сущности и сложности)
Так что я говорю с тобой просто
Как сама действительность
(трезвая, особости твоей неподвластная
сложностью твоей раздраженная)
каковую ты во мне, похоже, не признаешь[168],

[167] Перевод Константина Богатырева.

Лирическое я (поэта) в этом тексте не совпадает с «я» (которое здесь представляет голос читателя). И если лирическое я недоумевает, почему (читательское) «ты» говорит в ним столь «холодно и отвлеченно», такими «сухими словами», то читательское «я» (через повтор) подтверждает, что оно отказывает «ты» (поэту) в праве на «особую сущность» и чрезмерную «сложность»: не может и не хочет его понимать, изначально лишая смысла его коммуникацию с «ты» и делая взаимопонимание невозможным. Как считает Й. Кнопф, последнее стихотворение «работает» во всем цикле так же, как последние строфы «работают» в стихотворениях с первого по седьмое: оно «переворачивает» коммуникативную ситуацию. «Я», к этому моменту вроде бы отождествленное с читателем-горожанином, в последней строфе теряет конкретность и обретает общие черты – предстает «самой действительностью», по отношению к которой говорящее «я» выступает лишь как своего рода «медиум», обеспечивающий действительности доступ к языку как средству трансляции себя. Получается, что искажения коммуникативной ситуации запрограммированы: по Брехту, «я» и «ты», соединенные «большим городом», кем бы они ни были, находятся в ситуации, в которой «особость» и «сложность» препятствует коммуникации, и потому она изначально требует упрощения за счет редукции индивидуальности. Последнее стихотворение брехтовского цикла усиливает и универсализирует этот эффект, показывая, что «я» в «большом городе» исключается из коммуникации не просто со всяким человеческим «ты», но и с «самой действительностью».

[168] Перевод мой – *Е.С.* Источник: [Brecht 1988].

3.3.2. «Тишина» и «молчание» в Берлине: рассказ В. Хильбига «Книжный дух»

Тематический комплекс «большого города», причем в связи с проблемой коммуникации, занимает важное место в творчестве яркого писателя-«визионера», принадлежавшего «поколению детей» Вольфганга Хильбига (1941–2007), который родился и вырос в ГДР, а в середине 1980-х годов, став уже более или менее известным писателем, перебрался из соцлагеря на Запад, где ему пришлось включиться в обычную литературную жизнь Германии 1990-х годов. Эта жизнь предполагала обязательные «гастроли» по разным городам страны с публичными чтениями, организуемыми издателями для своих авторов. В. Хильбига называют среди очень немногих писателей ГДР, ставших влиятельными фигурами также и в литературе Западной Германии [Баскакова 2021: 65][169]: он лауреат многих литературных премий, в 2002 г. получивший и самую престижную из них – премию им. Г. Бюхнера. Известно, что во время войны его отец, бывший солдатом вермахта, без вести пропал под Сталинградом.

В своих произведениях Хильбиг рисует масштабные, экспрессивные, визионерские картины ГДР-овской (и не только) жизни[170]. Отвергая поверхностные связи с реальностью, он исследует экзистенциальные и философские пласты бытия на стыках свободы и несвободы, любви и ненависти, искусства и жизни, индивидуальности и власти. В центре повествования – как правило, одинокая главная фигура (чаще всего писатель). Равнозначных ей персонажей нет. Основная проблема –

[169] Т. А. Баскакова называет четверых: Д. Грюнбайн, Г. Мюллер, Р. Йиргль и В. Хильбиг.

[170] На русский язык переведены его роман «Временное пристанище» / *Das Provisorium* [Хильбиг 2004а], рассказы «Книжный дух» / *Der Geruch der Bücher* [Хильбиг 2004б] и «После полудня» / *Der Nachmittag* [Хильбиг 2021].

поиски идентичности, вновь актуализировавшиеся после воссоединения Германии, – раскрывается вне контекста глубоких отношений с другими людьми на фоне редуцированной коммуникации, прослеживается связь между образом большого города и утратой человеком способности общаться с себе подобными. В России к творчеству этого немецкого писателя не раз обращалась доцент Балтийского федерального университета им. И. Канта М. С. Потёмина [Потёмина 2009; 2017].

По ощущениям этого писателя, недостижимость взаимопонимания между людьми в современном мире носит тотальный характер, но отчетливее всего она проявляется там, где скопление людей максимально – в мегаполисе. В большинстве текстов Хильбига рассказчик биографически близок писателю, их голоса почти тождественны – в духе направления «новой искренности» (см., например, [Белобратов 2010]), более характерной уже для следующего поколения писателей – «поколения внуков». И всеобщий «поворот к молчанию» рассказчик Хильбига воспринимает особенно остро, поскольку свое писательское становление связывает прежде всего со стремлением одолеть «ад молчания» (как умалчивания об ужасном): «В детстве я был хилым недоразвитым адвокатом страха… страха перед молчанием. Ад этого детства был бессловесным, немым, его отличительным свойством было молчание. И этот молчащий ад я стал заполнять словами…» [Хильбиг 2004b].

Лирический герой рассказа «Книжный дух» / *Der Geruch der Bücher* ([Hilbig 2002], в рус. пер. [Хильбиг 2004b]) – литератор (поэт), живущий в провинции. Превратности литературной судьбы забрасывают его в Берлин: издательство решило, что ему следует выступить перед столичными читателями. И теперь, преодолевая присущее ему как человеку стремление к уединению, боязнь суеты, шума, толпы, он вынужден ехать в мегаполис. «Книжный дух» – об одном из подобных вынужденных визитов провинциального немецкого литератора в литературную столицу. И

Берлин в его восприятии предстает не просто городом, даже вовсе не городом, а мифологическим существом, исполненным таинственных, угрожающих и одновременно притягательных черт: «…город, вдруг показавшийся мне несусветно огромным, – город, где я вконец заблудился, чьи границы засыпал, сравнял с землей снег; и теперь этот город шагнул глубже в природу, потерялся на снежных равнинах, как потерялись во вьюге и все другие города в этот час, ибо мело повсюду в Европе…» [Хильбиг 2004b: 192].

Узнав, что рассказчик собирается в Берлин, кто-то из берлинских знакомых передал ему ключи от квартиры русского библиофила, который разрешил пожить в ней, сколько необходимо. Поздно вечером, после выступления – когда «хрипя и шмыгая носом, почти целый час я читал со сцены маленького театрика свои стихи и, запинаясь, отвечал на вопросы» [Хильбиг 2004b: 192], – начался сильнейший снегопад, и рассказчик приехал в такси на ту самую улицу, в тот самый дом, где на верхнем этаже располагалась русская квартира» [там же]. Засыпая, он думал о снеге, «какого не было уже много лет…», «…без устали заваливавшем улицы» [там же], о снеге, внезапно вырвавшем город из привычной реальности.

Благодаря снегу в город пришла тишина:

«Над Берлином нависла тишина, всякий из возможных еще в это время звуков раздавался приглушенно, укутываемый чуждой мягкой пеленой…» [там же]; «…Внизу по улице проезжали редкие автомобили, хриплое, недужное сопение их моторов доносилось до моего слуха словно через двойной слой ваты. Время от времени в огромном доме подо мной слышались слабые звуки, какие-то тихие, сонные еще шорохи, исподволь начиная противиться мертвой тишине зимней ночи <…> Редкие машины осторожно скользили по улице, почти беззвучно, словно двигаемые какой-то потусторонней силой, коварного воздействия которой они всеми правдами и неправдами старались избежать. Иные шли юзом, их разворачивало чуть ли не поперек дороги, другие, тормозя, беспомощно скользили дальше, порождая во тьме, прорезаемой прыгающими столбами света от автомобильных фар, беззвучный и

панический сумбур» [Хильбиг 2004b: 193].

Выстраивая параллель между большим городом, замолчавшим под воздействием небывалого снегопада, и молчаливыми по своей природе книгами, облепившими стены «русской квартиры», рассказчик приходит к неутешительной мысли о бесполезности «книжного слова» (как и человеческого слова вообще) – бессильного в противостоянии неразумной и равнодушной механической цивилизации.

И если город, поддавшись воздействию «потусторонней силы», погружается в «тишину» (наделяемую в рассказе отчетливыми положительными коннотациями [171] по контрасту с шумом суетливой цивилизации), то «молчание» книг (Schweigen), которым давным-давно, как полагает рассказчик, следовало бы прервать молчание и заговорить, чтобы вовремя противостоять суете и бессмыслице с помощью всех своих умных слов, только усиливает общее ощущение безнадежности. Город, захваченный «тишиной», обретает недоступные ему прежде глубину и величие, в то время как книги (культура), отрекшись от действующего и действенного «слова», утратили смысл и теперь молчат (schweigen).

На фоне молчания книг рассказчик слышит воображаемый голос русского – владельца квартиры, собирателя обступившей его огромной библиотеки: «К чему все эти книги…» [Хильбиг 2004b: 196]. И не просто соглашается с ним – «Все! Больше никаких книг! – воскликнул он рано утром после первого же своего “эстрадного” литературного выступления в Берлине. Отныне – никакой черной литерной сыпи! Никаких песнопений! Конец грамоте, конец алфавиту!» [Хильбиг 2004b: 196], – но и идет дальше. Выдвигая на первый план противоречие между цивилизацией и культурой, снять которое не под силу человеческому слову, он выносит приговор окружающим его «метрополиям косметических миражей»:

[171] «Тишина» (die Stille) в отличие от «молчания» (das Schweigen) в немецком языке несет и вполне позитивные смыслы: см., например: [Stadler 2005].

«Да разве имеет смысл добавлять еще хоть что-то к этому потоку строк, и так бесконечному… Разве подобные попытки описать во всех элементах ту почву, из которой произрастает человеческий дух, не вдохновлены суетным тщеславием и не обречены на заведомую неудачу? Почему бы не оставить дух в покое – там, где ему следует быть? В вавилонском порыве, на башенных высях, ряд за рядом, наслаивали мы друг на друга кладку писания, силясь возвести твердыни мудрости. А что в конечном счете воздвиглось из наших трудов? – лишь метрополии косметических миражей, подобные сияющему вдали мареву Манхэттена или вот этому, здешнему, – Берлину» [Хильбиг 2004b: 197].

3.3.3. Город как недоступный «другой»: «Временное пристанище» Вольфганга Хильбига

Изданный уже на рубеже тысячелетий роман В. Хильбига «Временное пристанище» (2000) также представляет собой монолог писателя, чье имя редуцировано до одной буквы – Ц. (нем.: C.). Этот Ц. тоже ездит с организованными издательством публичными выступлениями (чтениями) по городам Западной Германии и воспринимает внешнюю реальность через призму своего внутреннего состояния. Любой город, куда он попадает, окрашивается его настроением, отвечает его мыслям, его растерянности и переживаемой им в данный момент драме.

Если в рассказе «Книжный дух» Берлин представлялся протагонисту почти живым существом с присущими ему непонятными, пугающими, но и привлекательными свойствами, то во «Временном пристанище» город для Ц., прежде всего, недоступен – или, говоря его собственными словами, «закрыт», – поскольку воспринимается им исключительно через призму собственных душевных терзаний. А терзается Ц. прежде всего из-за ощущения собственной никчемности: несоответствия «роли писателя», исполнения которой, как ему кажется, от него требует социум, неизменно сливающийся для него с тем или иным окружающим его в данный момент городом. Это страдание для него непереносимо, и Ц. безостановочно пытается заглушить его алкоголем или иным саморазрушительным поведением.

Городская среда предстает в романе отражением полного боли внутреннего мира писателя Ц., но сам протагонист не узнает себя в этом отражении. «Закрытый» для восприятия город так и остается не понят и может только усиливать собственные свойства протагониста,

соответствующие его внутреннему стремлению заглушить боль, на которое город «отвечает» целым спектром возможностей для оглушающих практик (алкоголь, растворение в толпе, эротические шоу и т.д.). Образуется «порочный круг» – эмоциональная воронка, в которую раз за разом попадает писатель Ц. в очередном городе, куда приезжает. Воронка затягивает, увлекая к его катастрофе: каждый новый город, многократно усилив, возвращает Ц. его собственную неуверенность в себе, сомнения в выбранном пути, ощущение дезориентированности, утраты смысла, духовных ориентиров, морального падения и жизненного краха.

При этом отмечается некоторое различие в восприятии протагонистом Хильбига городов ФРГ и ГДР. Для восприятия им западных городов показателен Нюрнберг, где Ц. прожил несколько лет после иммиграции на Запад, но так и не «поверил» этому городу, не принял его и не освоился в нем: «Он и поныне толком не ориентируется в Нюрнберге» [Хильбиг 2004а: 15], «Нюрнберг – город реминисценций, город подделок; чтобы расширить ассортимент бутиков, здесь как будто растиражирован каждый гран человеческого существа» [Хильбиг 2004а: 13], здесь «можно исчезнуть бесследно» [там же].

Вообще, западногерманские города только сбивают Ц. с толку, запутывают его: «в западногерманских городах он плутал» [Хильбиг 2004а: 15]. Они так и остались для него «закрыты»: например, «он не помнит, как жил в Мюнхене, хотя жил там несколько месяцев», да и от других городов «в памяти сохранились одни имена да вокзалы… он помнил, что в городах этих бывал, но почему-то они оставались закрыты» [Хильбиг 2004а: 29].

Города ГДР тоже «закрыты», но, как кажется Ц., по другим причинам: «Он больше не видел себя в тех городах (как не видит себя и в новых, западных); в городах Восточной Германии он был случайностью, призраком, проходным персонажем…» [Хильбиг 2004а: 29]. Теперь, с Запада, в восточногерманские города ему сложнее попасть, и они, прежде также не

вызвавшие интереса, идеализируются: «Все чаще закрадывалось подозрение, что писать он мог только в тех городах…» [там же].

Так представлен, в частности, Лейпциг, откуда он родом: в воспоминаниях Ц. он преобразуется в город с невидимой тайной, доступной только для избранных:

«Что же увидел человек, прибывший спозаранку на вокзал Лейпцига… Особое свечение там, под вокзальной крышей; он увидел его еще в полусне. Свет, который видит только тот, кто досконально знает вокзал и у кого есть свободное время отыскать его под гигантскими сводами. Только тот заметит его, кому нет дела до всеобщей депрессии, что царит в этот ранний час отправления» [Хильбиг 2004а: 28];

«Солнце светит на вокзале, как свет в соборе. Девять лучей, магическое число. И поезда, прорываясь сквозь солнце на волю, теряются в ослепительном свете» [там же].

Разрешением парадокса «закрытого города» мог бы, как думает сам писатель Ц., для него стать Берлин, но вовремя «сам он до этого не додумался, никто не подсказал – он ведь ничейный» [Хильбиг 2004а: 181], и, если зайти там в кафе и «сесть у окна, то взгляд упирался в самый центр метрополии – только стекло отделяло тебя от яростной стихии людского движения» [Хильбиг 2004а: 185]. Но теперь поздно, преграды не одолеть: треугольник улиц между площадью Савиньи и Кантштрассе, на котором расположены бесчисленные пивные, бары, пип-шоу, затягивает его как «магический треугольник, по бедрам которого, мучась возрастающей одышкой, он вышагивал час за часом, подавшись вперед, вперив взгляд в землю, как пес, в вечном страхе, что его вот-вот начнут замечать…» [Хильбиг 2004а: 187]. Вспоминая слова, сказанные некогда восточногерманскими коллегами про эту территорию, Ц. выносит себе приговор: «Кто сюда попал, говаривали они, может идти только ко дну» [Хильбиг 2004а: 181]. И лишь солнце, в самом конце повествования вновь увиденное Ц. на вокзале в Лейпциге, оставляет финал романа открытым – может быть, не все еще для него потеряно…

3.3.4. Коммуникативные риски большого города в романах Вильгельма Генацино

В отличие от Вольфганга Хильбига Вильгельм Генацино (1943–2018) – писатель почти у нас не известный, хотя в западные справочники по истории немецкой литературы после 1945 г. неизменно включается [Neues Handbuch 1993: 389–391]. Родился он в Мангейме (позднее ФРГ), в университете Франкфурта-на-Майне изучал германистику и философию, организовал и возглавил литературный журнал «Лезецайхен» (*Lesezeichen*) в 1980–1986 гг., основал литературное агентство «Литературкоп». Автор трилогии «Абшаффель» / *Abschaffel* (1977–1979), романа «Чужие битвы» / *Fremde Kämpfe* (1981), более десятка других романов, эссе и драматических произведений, переведенных на многие иностранные языки; лауреат престижных премий, в том числе премии им. Г. Бюхнера (2004). В переводе на русский язык изданы два его романа: «Зонтик на этот день» / *Ein Regenschirm für diesen Tag* (2001) ([Genazino 2001], в переводе М. Кореневой: [Генацино 2004]) и «Женщина, квартира, роман» / *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman* (2003) в переводе Г. Косарик (2004).

В своем отношении к мегаполису Вильгельм Генацино стоит как будто несколько особняком среди других немецких писателей конца XX в. Его персонажи не испытывают ни ужаса, ни неприязни по отношению к приютившему их городу; для них он не машина уничтожения духовности и не инструмент обезличивания человека, но и не просто среда обитания или фон для осуществления человеческой судьбы, скорее, неисчерпаемый источник материала для наблюдений. Герои Генацино – странные люди. В подавляющем большинстве это

«фланеры», бесцельно шатающиеся по городу или ландшафту, склонные к бесконечным внутренним монологам и одержимые невротической потребностью в рефлексии. Как правило, у них ничего нет (или на протяжении повествования они теряют все, что имели): нет ни отдыха, ни родины, ни биографии, ни веса, ни отношений. Нет у них и судьбы, по приговору которой они все потеряли, превратившись в то, чем являются: это происходило постепенно, медленно, оформлялось как закономерный итог их «чужеродности», неспособности вписаться в «нормальное общество» современного мегаполиса.

По Генацино, «нормальное общество» большого города состоит из таких людей, которые сосредоточены на единственном стремлении – «пробиться наверх»:

«Я прекрасно помню, как это было, когда в начале семидесятых я приехал во Франкфурт — разумеется, из-за работы, как почти все, кто переезжал сюда на постоянное местожительство. Тут я увидел людей, как и я сам, провинциалов, оставивших родные края, чтобы пробиться “наверх”. Только потом я понял, что все эти немного робкие новоприбывшие граждане, встречающиеся тут, и есть лицо Франкфурта, его главная отличительная черта» [Генацино 2017: 210].

Понятно, что эти люди «ценят царящую тут атмосферу города-приюта» [там же], для них город – это жизнь, причем та, к которой они стремились.

Всех протагонистов Генацино объединяет страсть к наблюдению. Они всматриваются в окружающую действительность, чтобы, зацепившись за ту или иную деталь, заметить, если повезет, что-то такое, что подтолкнет их по «пути к себе»: поможет приблизиться к переживанию «смысла» своей собственной жизни. При этом в фокусе внимания то и дело оказывается банальное и повседневное, незначительное и едва различимое на фоне топографии большого города.

Вообще, «всматривание» в обыкновенное, часто способствующее проявлению нового смысла, в значительной степени формирует художественный мир романов писателя. Уже ранние свои романы

(«Абшаффель» / *Abschaffel*, 1979; «Чужие битвы» / *Fremde Kämpfe*, 1981), как и более поздние («Зонтик на этот день» / *Ein Regenschirm für diesen Tag*, 2001; «Женщина, квартира, роман» / *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman*, 2003; «Заурядная тоска по дому» / *Mittelmässiges Heimweh*, 2006), В. Генацино конструирует «как зрительные восприятия», многовариантность которых «снова и снова тестирует в реальных и выдуманных ситуациях» [Jung 2004: 68] и вплетает в продолжающийся рассказ. Не случайно его называют создателем нового городского романа, «герои которого знают, что им предстоит растворение в массе, и противодействуют разрушению, активизируя у себя внутри некие не вполне осознаваемые внутренние программы, оберегающие суть» [Jung 2004: 68]. Одна из таких «защитных» программ – уход в молчание, о котором речь пойдет ниже.

Разумеется, коммуникативный разрыв поколений не мог обойти стороной этого писателя, который родился в разгар Второй мировой войны и отец которого воевал в вермахте. Из одного его текста в другой переходит тема взаимоотношений с родителями: персонажи испытывают трудности в общении с ними, демонстрируют недостижимость контакта между родителями и детьми. И в невозможности выстроить эти первые человеческие отношения Генацино, похоже, усматривает корень общего снижения коммуникативных компетенций своих персонажей, для которых всякое вообще человеческое общение сопряжено с трудностями: ибо то, чему человек не научился в детстве, нередко остается для него закрытым на всю жизнь.

Будучи в глубине души по-прежнему травмированными детьми, его персонажи тянутся к родителям как умеют: воспроизводят стиль жизни родителей или деконструируют его, отвергают или, наоборот, изучают и восстанавливают по крупицам истории жизни родителей, бесконечно перебирая в уме одни и те же воспоминания, пока те не сложатся в новую, иную чем прежде, картину. Жизнь его персонажей (по их

собственному определению, чаще всего «неправильная») так или иначе нерасторжимо связана с якобы «правильной» жизнью родителей. Правда, родительская «правильность» почему-то не поддается реконструкции в бесконечных попытках «детей» восстановить «утраченную историю». Постепенно складывается впечатление, что «невосстановимая правильность» родительской жизни, обусловившая повторяющиеся неудачи детей, в том числе в сфере общения, связана с «проблемой прошлого».

Страх смотреть в прошлое превращает повторения (воспоминаний) в навязчивую неизбежность[172]. При этом в череде повторений вещи могут и обретать новый смысл, если травмирующую ситуацию удается увидеть под другим углом и испытать другие эмоции. Тогда наблюдение становится актом искусства, а из бесконечности повторений рождается поэтика «всматривания», которую К. Штокингер уподобляет раннеромантической устремленности к поэтизации мира [Stockinger 2004] в противовес «оповседневливанию» романтического, характерному для многих других современных текстов. В повторении повседневных практик выявляется их «многослойность», из мгновений формируется длительность.

Уже в романе «Чужие битвы» (1981) в центре повествования обособленный от остального мира персонаж – франкфуртский художник Вольф Пешек. Второстепенные фигуры вводятся в основном для того, чтобы проиллюстрировать его историю, рассказываемую некой «внепространственной и вневременной инстанцией» [Sill 2004: 30]. Хотя Вольф Пешек был создан в начале 1980-х годов, он, по наблюдению критиков, и в 2000-х годах представлял собой характерную для западного общества фигуру, превращая этот роман Генацино в актуальный

[172] Механизм навязчивого воспроизведения травмирующих содержаний известен в психологии ПТСР и описан уже З. Фрейдом в работе «По ту сторону принципа удовольствия» / *Jenseits des Lustprinzips* (1920).

социальный диагноз [Sill 2004: 31].

Вольф Пешек на собственной шкуре испытывает «кризис спроса»: рекламное агентство, где он работал по договору, не продлевает с ним контракт, и он остается без работы. Привыкший к хорошей зарплате молодой человек хватается за предложение плутоватого грека, предлагающего заработать на перепродаже шуб. Операция хотя и приносит доход, не предотвращает соскальзывания вниз по социальной лестнице. С этого момента внутренняя реальность персонажа определяется тем, что он безработный: он думает, чувствует и рассуждает как безработный, и постепенно осознает такое положение вещей как вину, переживая процесс «превращения внешних причин во внутреннее чувство вины» [Beck 1986: 150]. Чувство вины порождает «комплекс несостоятельности», который препятствует общению с другими людьми и, прежде всего, с подругой Дагмар, отношениями с которой он дорожит: Пешек долго не решается рассказать ей об одолевающих его страхах, что, в конце концов, приводит к разрыву.

Область умолчаний между героем и его подругой постепенно разрастается, достигая масштабов разрыва: между ним и Дагмар воцаряется «огромное нечистое молчание» [Genazino 1984: 234], ощущаемое Пешеком как непроницаемая стена, которая мешает им не только понимать, но вообще видеть и слышать друг друга[173]. Этот разрыв незаметно поглощает прежние смыслы жизни героя и выплевывает на берег «оставшуюся от него пустую оболочку» [Genazino 1984: 234].

Повествование, хотя и ведется от третьего лица, перспективируется мировосприятием Пешека (что он сказал, подумал, сделал, увидел, услышал, почувствовал). А его внутреннее состояние все время меняется – от уверенности в завтрашнем дне до невыносимого ужаса; от эйфории,

[173] По похожему сценарию постепенно разрастается коммуникативный разрыв между протагонистом и его женой в финале рассказа И. Бахман «Всё» (см. п. 2.1.7. наст. работы), которых также разделяет «нечистое молчание».

порожденной случайной удачей, до глубокого отчаяния. Пешек переживает опыт радикального обособления и вынужденного перехода в состояние одиночества. Выброшенный из привычного мира, он пускается в путь, на первый взгляд, лишенный смысла: бродит по улицам своего города – Франкфурта. Но при этом наметанным глазом художника выхватывает в толпе интересные персонажи и сценки, и его беспощадные меткие наблюдения постепенно разворачивают перед читателем панораму мегаполиса 1980-х годов (увиденного глазами безработного). Город, одиночество и индивидуальный взгляд на мир – вот «треугольник напряжения» [Genazino 1998: 181], лежащий в основе этого и других произведений В. Генацино.

В «Чужих битвах» звучит и «родительская» тема – конфликт поколений. Родители Дагмар – представители пролетарско-буржуазного среднего класса, которые всю жизнь тяжело работали и теперь «не могут остановиться»: несмотря на солидную пенсию отца, мать по-прежнему шьет для односельчан, и живут они в режиме строгой экономии. «Двое стариков, глядящих снизу вверх и часто кивающих» [Genazino 1984: 83] вызывают презрение у собственной дочери и ее друга, благополучных (поначалу) представителей общества потребления. Родители не понимают детей, их «праздного» образа жизни, а дети, в свою очередь, не понимают и не пытаются понять родителей, их отношения к труду: для «детей» работа – только путь к материальным благам и не имеет самостоятельной ценности.

Лишившись работы, Вольф Пешек теряет доступ к привычным благам, к чему оказывается неподготовлен. Привычная система ценностей рушится, и он сталкивается с необходимостью ее пересмотра. Он, однако, на это не способен и продолжает вести прежнюю жизнь: в частности, легко принимает решение потратить случайные деньги на пару «самых легких и красивых туфель, какие только найдутся во Франкфурте» [Genazino 1984: 103] несмотря на немыслимую (в его нынешнем

положении) цену – двести тридцать марок. В горячей любви героя к итальянской обуви просматривается один из возможных для него в перспективе путей заработка – стать «испытателем дорогих туфель» – путь, впоследствии осуществленный героем романа «Зонтик на этот день» (2001).

Служащий по фамилии Абшаффель, главный персонаж одноименной трилогии, – тоже из «одиночек». Он не похож на остальных работников учреждения и, отличаясь от них, реализует собственную индивидуальность. Правда, при этом его не покидает чувство, что он живет не по-настоящему, а как будто все время «принуждает» жизнь выбирать из всех возможных вариантов не самый для него привлекательный. К. Штокингер отмечает в романах В. Генацино повторение одной и той же истории о не своей жизни – «жизни из вторых рук» [Stockinger 2004: 23]. Одни и те же темы, мотивы и образы переходят из одного романа в другой, создавая впечатление «неправильности» жизни, о которой сообщает рассказчик. Как будто создаваемые друг за другом «черновики подлинной истории» не отпускают рассказчика – в надежде, что когда-нибудь все-таки будут рассказаны «правильно».[174] Многократные повторы подчеркивают, что фокус внимания протагониста находится в прошлом, фактически постоянно возвращая его в «состояние непреодоленного детства»: ведь только детство умеет комфортно существовать в среде бесконечного повторения, и только в детстве в норме настолько важны взаимоотношения с родителями. Вот и Абшаффель, уподобляясь ребенку, живет в мире фантазий, «во лжи» (как сказали бы «взрослые»), и эта «детская» лживость ложится в основу его отношений с другими людьми,

[174] И вновь можно отметить параллель с психическим механизмом освоения травмирующего опыта, по умолчанию основанным на бесконечных повторениях травмирующей ситуации до тех пор, пока человек не окажется в состоянии «связать» всю энергию, когда-то в прошлом при внезапной травме прорвавшей границы его целостности. См.: З. Фрейд «По ту сторону принципа удовольствия» (*Jenseits des Lustprinzips,* 1920)

включая родителей, подтачивая их и постепенно разрушая.

Еще одна общая особенность персонажей В. Генацино – их обособленность, «уединенность», которую легко принять за одиночество: жизнь ставит их в условия, в которых проявляется их сходство с детьми, ничего не знающими и ничего не понимающими в жизни, но инстинктивно стремящимися узнать и понять. Как дети, они не очень-то хорошо владеют языком, ничего больше «не знают о словах и их значениях» [Moser 2000: 37]. В эссе «Внимание, стройка» / *Achtung Baustelle* (1998) Генацино признается, что, работая над текстами, старается «извлекать» предложения из контекста или намеренно «подбирать» фразы, «сами из него выпадающие», но не для того, чтобы стимулировать рождение новой интерпретации – напротив, так он «оберегает новорожденные фразы от возможных интерпретаций» [Genazino 1998: 166]. Его привлекают «пустые, ничего не говорящие фразы»[175] как выражение недоумения, и задачу искусства он видит в том, чтобы вернуть «непонимающему» (простаку, ребенку) его место в мире и его право – не понимать. Ибо только «тот, кто не понимает, говорит из самой сердцевины того, что еще может быть сказано» [Moser 2000: 37].

Сам писатель расшифровывает сущность своих персонажей, прежде всего, с опорой на язык, в котором существенную роль играет молчание, главным образом – это «социальное молчание», обеспечивающее право индивидуальности не сливаться с массой и отличаться от остальных. Он различает несколько видов молчания: вслед за Ильзой Айхингер (1921–2016) выделяет, во-первых, просто «внутреннее молчание», ощущаемое благодаря речи и в противоположность ей, сюда относятся паузы в речи (его можно было бы обозначить как «механическое молчание»); во-

[175] То есть, Генацино близка идея, выраженная М. Бубером в работе «Диалог» о том, что смысл «затертым» словам и фразам возвращается практикой адекватного употребления этих слов. Чувствуется здесь и влияние представлений Л. Витгенштейна о том, что «повседневного языка» для целей философии совершенно достаточно [Витгенштейн 1994: 129].

вторых, «молчание, целенаправленно противостоящее речи», борющееся с ней. Таким молчанием могут выражаться обида, несогласие, нежелание вступать в беседу и т.д. (это «конфликтное молчание»). В-третьих, имеется еще и «другое молчание внутри нас», никак не соотносящееся с речью и потому «не поддающееся переводу ни на какой язык» [Genazino 1998: 13]. По Генацино, картины, проносящиеся перед внутренним взором человека, показывает душа, «потому что она не умеет говорить» [Genazino 2001: 64], и «молчание» – это «язык души», на котором необходимо уметь изъясняться, если хочешь эти картины воспринять.

3.3.5 Молчание как необходимая самооборона: «Зонтик на этот день» Вильгельма Генацино

Рассказчик и протагонист романа В. Генацино «Зонтик на этот день» ([Genazino 2001], в рус. пер.: [Генацино 2004]) «фланирует» по улицам Франкфурта. Описывая ничем не примечательную повседневную жизнь города, ее малозначительные и случайные, казалось бы, детали, он незаметно погружается в нее все глубже, постепенно достигая уровня, когда повествование обретает философскую глубину и выясняется, что главный вопрос, который непрестанно заботит рассказчика, – это вопрос о смысле собственной жизни. «Есть совершенно не хочется, но, может быть, если я отвлекусь на сосиску, мне придет в голову какое-нибудь подходящее слово для обозначения глобальной странности этой жизни» [Генацино 2004: 109]. Так, следуя мгновенным импульсам и ситуативным впечатлениям, чутко прислушиваясь к ним и намеренно поддаваясь, рассказчик постигает сущность вещей, людей и их поступков. «Терапевтический эффект» его прогулок создается особой коммуникативной позицией, из которой рассказчик вступает во взаимодействие с городской средой и ее людьми. Это «открытая» позиция, но сформировалась она не сразу. Рассказчику пришлось ее вырабатывать, начав с молчания, которое в романе «Зонтик на этот день» предстает чем-то вроде практики «необходимой самообороны». В начале рассказчик даже составляет «график молчания», который, как он думает, помог бы сохранить в большом городе способность к общению с другими людьми.

«В последнее время на меня все чаще нападают приступы молчания, которых я сам пугаюсь, потому что не знаю, насколько дозы молчания, необходимые мне для жизни, находятся в пределах нормы или это уже перебор, свидетельствующий о начале внутреннего заболевания… Недавно мне пришла в голову мысль разослать

всем людям, которых я знаю, вернее, всем, кто знает меня, график молчания. Этот график будет строго фиксировать промежутки времени, когда я склонен говорить, а когда нет. Тот, кто не захочет придерживаться этого графика, будет вообще лишен возможности общаться со мною. На понедельник – вторник я поставлю (поставил бы) сквозное молчание. По средам и четвергам я ограничил бы сквозное молчание первой половиной дня, а на вторую назначил бы переменное молчание, предполагающее возможность перерывов на короткие беседы и такие же короткие телефонные звонки. Только по пятницам и субботам я готов (был бы готов) отдаться беспробудным разговорам, но не раньше одиннадцати утра. По воскресеньям у меня шло бы тотальное молчание. Честно говоря, этот график молчания я составил давным-давно и чуть было не разослал его. Я даже уже напечатал адреса на конвертах» [Генацино 2004: 59–60].

Рассказчик Генацино во многом напоминает писателя Ц. из романа Хильбига «Временное пристанище»: он тоже ни в чем не уверен, от него ушла любимая женщина, у него нет постоянной работы, приносящей деньги, постоянного места жительства, нет и понятного «своего» пути. В отличие от Ц. он даже не писатель – просто человек, который бродит по городу с непонятной поначалу целью. Но город он видит совсем иначе, чем Ц.: для него «город всегда был и остается открытым» [Генацино 2017: 214], неважно, западный он или восточный, потому что в фокусе внимания рассказчика – не обманувшее его ожидания прошлое и не идеализируемое будущее, а то, что происходит сейчас в том месте, где находится рассказчик, и его реакция на происходящее.

И если в эссе «Тарзан на Майне» Генацино теоретически обосновывает особую наблюдательность своих персонажей («Интересно, когда ты можешь наблюдать за тем, как под влиянием концентрации капитала урбанистическое пространство постоянно меняет свой внешний облик, но одновременно все больше укрепляет самую свою суть» [Генацино 2017: 208]), то в романах он фиксирует практику взаимодействия человека с городской средой, состоящую в наблюдении за происходящим в соединении с наблюдением за самом собой, – практику, которая в итоге способствует

привнесению (возвращению) смысла в жизнь протагонистов.

Конечно, в городах Генацино тоже есть улицы, универмаги, вокзалы. Но главное в нем – люди, знакомые и незнакомые (дети, старики, инвалиды, бомжи, иногда животные), которых рассказчик не просто замечает, но и специально всматривается в них, испытывая неподдельный интерес, вступает с ними во взаимодействие и реагирует на «полученные сигналы»:

«На площади перед церковью святого Николая, где сейчас расположился небольшой передвижной цирк, меня остановила какая-то девушка и спросила, не могу ли я посторожить ее чемодан. Могу, сказал я, что тут такого» [Генацино 2004: 10];

«В подземном переходе опять шмыгают ласточки. Они влетают в него с одной стороны и через восемь-девять секунд выныривают с другой. Я бы и сам с удовольствием воспользовался этим переходом, чтобы идти и краем глаза ловить обгоняющих меня на бреющем полете птиц. Но я знаю, чем это может обернуться и не собираюсь повторять своих ошибок» [Генацино 2004: 7];

«Два школьника стоят перед рекламной тумбой и плюют на плакат. Глядя на стекающие по плакату плевки, они смеются. Я прибавляю шаг» [там же].

Не только контакт (приветствие, разговор, помощь) со встреченным, но и «бегство от контакта» – типичная и «разрешенная» рассказчиком самому себе реакция на стимулы городской среды. Нередко он убегает и прячется от замеченных вдалеке людей, с которыми не жаждет встречаться; ускоряет шаг, чтобы не видеть того, на что не хочет смотреть (плюющихся подростков, например); избегает мест, с которым связаны неприятные воспоминания (например, подземного перехода, где на дорогую обувь ему капнули кетчуп); прячется у себя в комнате и не хочет выходить. Но во всех таких случаях он осознает свое «бегство», находит его причину (лежащую, как правило, в прошлом опыте) и, не оценивая ее, позволяет «бегству» случиться, а себе самому – незаметно ретироваться или уклониться от нежелательного контакта.

В этом и состоит радикальное отличие протагониста этого романа от хильбиговского Ц., у которого непосредственная реакция на происходящее

вокруг отсутствует, а рефлексия вытесняется эмоционально насыщенной моральной оценкой каждого собственного движения – всегда определяемого как «ложное» – отчего таких «ложных» движений становится только больше. Так, писателю Ц. нередко необходимо выпить еще, чтобы заглушить стыд по поводу уже выпитого. Или вот такой пример: приехав после долгого перерыва к матери в Лейпциг, Ц., не дойдя до дома, увидел ее на улице и заметил, как она постарела и сдала. Естественно, он испытал острую боль и чувство вины перед матерью, которую надолго оставил. Но, это свое чувство он не заметил и не признал: испытав его, он впал в панику и обратился в бегство – тут же уехал из города, так и не осознав, что произошло [Хильбиг 2004а: 135–136], лишь испытав невыносимое чувство вины и стыда, которое не связавшись ни с каким конкретным действием в настоящем или в прошлом, распространилось в его восприятии на все окружающее пространство – в данном случае, на восточногерманский город, «назначенный» источником невыносимой эмоции, и даже на всю ГДР.

Герой Генацино отличается от Ц. прежде всего ясным осознанием того, что склонен к «бегству» и нуждается в «разрешении на жизнь» («<…> из-за таких историй у меня и зародилось когда-то подозрение, что я живу без внутреннего разрешения на жизнь» [Генацино 2004: 120]). И догадывается, что только сам может «выдать» себе такое «разрешение», например, «легализовав» для себя практику «бегства» (через работу испытателем дорогой обуви):

> «Тот, кто живет, подобно мне, отказав себе в разрешении на эту жизнь, и, будучи вынужден спасаться бегством, постоянно находится в пути, тот придает башмакам огромное значение» [Генацино 2004: 117].

С полным основанием рассказчик бродит теперь по городу, не забывая и о своей главной внутренней цели – добыть для себя (вернее, выдать себе) «разрешение на жизнь». Задача непростая, потому что для ее решения необходимо оставаться в настоящем, не позволяя себе соскальзывать в прошлое или улетать в будущее, а значит, такое

«разрешение» действует только один день – этот день – и является результатом сегодняшнего взаимодействия с окружающей средой (отсюда название романа).

Но если задача ясна, она сразу перестает быть нерешаемой. Ощущение «разрешенности жизни» теперь вполне достижимо, поскольку обеспечивается «благосклонностью» сегодняшних обстоятельств, в которой рассказчик видит реакцию городской среды на изменение своей собственной реакции на аналогичные внешние обстоятельства в прошлом (принятое пространством изменение и дает основание для «разрешения»). Например, так:

«Я не знаю, как это вышло, что я перестал реагировать на звуки, возникающие при соприкосновении зубов и резины. Я усматриваю в этом добрый знак. Значит, все-таки не все негативные реакции, лежащие в основе внутреннего сопротивления, устойчивы. Отсюда можно предположить, что, вероятно, скоро настанет день, когда я наконец получу внутреннее разрешение, дающее мне право на жизнь» [Генацино 2004: 122].

Результат наблюдения протагонистом за собственным способом реагировать на окружающий мир – городскую среду – не заставляет себя ждать. На фоне гармонизации отношений с жизнью у него как бы сама собой появляется новая работа, новый способ дополнительного заработка («консультант по счастью»), намечаются новые отношения с женщиной, которую он знал давно. И можно констатировать, что в романе Генацино город представлен, прежде всего, живой обучающей средой, а неутомимо шагающий по нему герой-ученик оказывается «испытателем» не только престижной обуви (как нам сообщается в начале романа), но и, возможно, обучающих стратегий нового типа, основанных на взаимодействии человека с городской средой.

Если во «Временном пристанище» В. Хильбига городская среда выполняла, прежде всего, функцию «экрана» для проекций внутреннего состояния протагониста и оставалась «закрытой» для

смыслопорождающей диалогической коммуникации со стороны протагониста, то в «Зонтике на этот день» В. Генацино город, продолжая выступать в роли «экрана», «открыт» для диалога с человеком за счет «диалогической позиции» последнего. И благодаря этому город него превращается в своего рода «обучающую коммуникативную среду».

Глава 4. Культура как коммуникация и ее риски: травма, память и нарратив (В. Г. Зебальд)

4.1. Коммуникативная проблематика и стратегии повествования у В. Г. Зебальда.

4.1.1 Говорить о травмах истории – как? (Голос «другого» в тексте В. Г. Зебальда).

Одного из наиболее влиятельных представителей «высокой литературы» на немецком языке конца XX в. В. Г. Зебальда (1944–2001) называют не только автором единого текста, организованного чрезвычайно подвижной и сложной перспективой повествования [Schedel 2004], но и «изобретателем» новых нарративных и коммуникативных, стратегий ([Mosbach 2007], [Bülow 2011]).

Полное имя писателя – Винфрид Георг Максимилиан Зебальд (Winfried Georg Maximilian Sebald). Однако с тех пор, как он, остро ощущавший вину Германии за преступления фашизма, после окончания университета переехал из Германии в Великобританию и там обосновался (став впоследствии профессором истории европейской литературы в Университете Восточной Англии в г. Норидже), он «обрезал» свои первые два имени – «слишком немецкие», как он считал, – до инициалов и соединил в своего рода литературный псевдоним – W.G. Sebald. Для личного общения он оставил только последнее из данных ему родителями имен – Максимилиан, имя деда по материнской линии. Коллеги и друзья второй половины жизни знали его под этим именем и звали Макс [Saturn’s Moons 2011].

Особое внимание исследователей привлекает фигура рассказчика в его текстах – одинокого интеллектуала, «фланера», блуждающего по пространствам европейской культурны, – по интересам и способу видеть

вещи очень близкого автору ([Scheffel 1997], [Blackler 2007]). Как только ни называют зебальдовского рассказчика в стремлении как можно точнее определить уникальные свойства этой нарративной фигуры – и «лукавый нарратор» (‘foxy narrator’ [Blackler 2007: 118]), и «провокатор» [Simon 2005], и фланёр-меланхолик [Cathling 2009], и рассказчик–эмпат [Ward 2012], даже «одинокий селезень» [Wolff 2011]. При этом все отмечают, что повествовательная стратегия, которую писатель формирует и реализует в прозе через рассказчика, позволяет ему писать о травме истории так, чтобы процесс чтения оказывал на читателя (кем бы он ни был) не ретравмирующее, а скорее, терапевтическое воздействие. Далее мы попробуем разобраться, за счет чего и какими средствами достигается этот целительный коммуникативный эффект.

Корпус художественной прозы Зебальда включает четыре больших прозаических текста, первые два не вполне обоснованно называют сборниками новелл, а третий и четвертый ничуть не более обоснованно относят к романам: это «Головокружения» / *Schwindel. Gefühle* ([Sebald 1990], в рус. пер.: [Зебальд 2019b]; «Эмигранты» / *Die Ausgewanderten: Vier lange Erzählungen* (1992) ([Sebald 1993], в рус. пер. отдельные главы: [Зебальд 2004; 2019в]); «Кольца Сатурна» / *Die Ringe des Saturns. Eine englische Wallfahrt.* ([Sebald 1995a], в рус. пер.: [Зебальд 2016]; и «Аустерлиц» / *Austerlitz* ([Sebald 2001], в рус. пер.: [Зебальд 2019a]. Все они, за исключением «Эмигрантов», будут рассмотрены далее с целью прояснения коммуникативной стратегии автора.

Главной темой прозы Зебальда неизменно остаются память и забвение, жизнь культуры и травма истории в восприятии конкретного человека как представителя конкретной культуры и человечества в целом. Его рассказчик отслеживает неумолимую поступь Большой истории по пространствам европейской культуры, замечает разрушительное влияние истории на частные судьбы, исследует восприятие, воспоминание и забвение, время-эпоху и время отдельного человека как психологические и культурные

феномены. При этом его как будто не покидает вопрос о том, как рассказывать о травматичном прошлом, которое причиняет страдания, как – и можно ли вообще – воскресить и заставить вновь зазвучать голоса тех, кто пали жертвой истории, «сброшенные с ее корабля» [Posnock 2010: 112], и были лишены права голоса в ее дискурсе.

Иными словами, его проза предполагает в качестве рассказчика «субъекта десубъективации», какого Д. Хандан обнаружил в творчестве Ингеборг Бахман, подчеркнув обусловленность такой речи «неспособностью “другого” говорить»: «Поэт-свидетель, этот этический субъект, является субъектом, свидетельствующим об аннигиляции субъективности» [Хандан 2024: 48]. А поскольку свидетельство такого поэта «становится архивированием неархивируемого: неадекватности речи» [там же], в случае Зебальда (как у Бахман – см. главу 2) на первый план выходят вопросы языка как единственного способа противостоять реальности и средства совершить «прыжок в новое мышление» (по аналогии с «прыжком веры» у Кьеркегора), «чтобы осознать и наметить новую нравственную возможность» [Бахман 2020: 234], «не питая иллюзии, что язык может быть освободителем сам по себе» [Хандан 2024: 47].

В одном из интервью известный критик Зигрид Лёффлер задала В. Г. Зебальду вопрос: почему, отвергнув вымысел в качестве основы своей прозы, он все же предпочитает для своих историко-культурных штудий жанр художественной прозы более естественному, казалось бы, жанру историографической монографии [Löffler 1997: 133]. В ответ писатель не ограничился указанием на малую численность аудитории научных монографий, а констатировал внутреннюю необходимость, говоря об истории, прибегать к помощи метафор и аллегорий для прояснения сути исторических процессов. Такой подход к историографии нередко критикуется учеными как несовместимый со строгой научностью. Хотя в последнее время появляются и другие точки зрения. Так, американский историк Хейден Уайт видит в «историографической методологии»

В. Г. Зебальда в том числе и научный смысл и, отчасти воздавая ей должное, вводит в научный обиход свое понятие «практического прошлого» [Уайт 2024: 38–69], которое помогает снять кажущееся противоречие.

Стойко следуя своим целям, формируя и оттачивая в прозе собственную повествовательную стратегию, В. Г. Зебальд всегда старается «раздробить» линейный исторический нарратив, чтобы из его разрывов (как из небытия) извлечь и предъявить читателю множество непривычных отражений и преломлений, порожденных различными историко-культурными констелляциями и ландшафтами, сложившимися вокруг влиятельных фигур пространства культуры (философов, писателей, художников), но иногда и вокруг обычных людей.

Те персонажи пространства культуры (ныне уже умершие), чьи голоса вновь зазвучат в его прозе, дополняя голос рассказчика, выбираются «по созвучию». Порождать созвучие могут аспекты времени (включая разного рода проявления синхронистичности[176]), пространства – как семиотического, так и материального (город, памятник культуры, ландшафт), сходства человеческих качеств или особенностей восприятия с рассказчиком (всегда личностно близким автору), пересечение интересов, биографические совпадения. Так В. Г. Зебальд (и его рассказчик) выбирает «героев» повествования – обитателей ноосферы, которые жили на этом свете, но уже покинули материальный мир, и теперь вновь обретают голос на страницах его прозы, чтобы в ней прозвучали их истории, причем, по возможности, аутентично. В основе такого выбора текущего собеседника–сорассказчика прослеживается принцип «семейного сходства», в «Философских исследованиях» увиденный Витгенштейном в основе всех феноменов языка и коммуникации [Витгенштейн 1994: 111], указывающий на принадлежность к какому-то большому, но все-таки общему «семейству», и в нематериальных

[176] Здесь и далее «синхронистичность» понимается в том смысле, который вкладывал в это понятие К. Г. Юнг [Юнг 2024b].

контекстах отчетливо коррелирующий и с гётевским «избирательным сродством».

Вовлекаемые в повествование «голоса» других наряду с голосом рассказчика, а иногда и внутри его речи, усложняют и обогащают перспективу повествования, делая ее принципиально «диалогической» – в том числе и в бахтинском смысле [Бахтин 1979: 184–188; 1994], – развернутой к одушевляемому «другому». При этом у Зебальда «диалогическим» предстает не пространство текста, в котором параллельно развиваются разные голоса (как, по Бахтину, у Достоевского), находящиеся между собой в постоянной коммуникации, а сам голос повествователя, который почти никогда не звучит solo – несмотря на почти неизменное одиночество рассказчика и его весьма слабые (внешние) связи с (живыми) другими. Таким образом, «приглашая на танец» [Hessing, Lenzen 2015] очередного партнера по «перспективе повествования», возникающего в тексте в соответствии с принципом «семейного сходства», Зебальд (и его рассказчик) предоставляют ему возможность исполнять «собственную партию», осуществляя характерное именно для этого «голоса культуры» интонационно-пластическое высказывание (с привлечением органичных именно для него выразительных средств) в рамках зебальдовского текста и во взаимодействии с голосом рассказчика (который он временами может заглушать, если не вытеснять, сообщая «собственному» высказыванию новый смысл и новую жизнь).

Среди наиболее значимых «партнеров по перспективе» немецкие исследователи выделяют Вальтера Беньямина [Schmucker 2011: 192–257], к которому возводят «исторический скептицизм» Зебальда (в то время как родственный последнему «гностический пессимизм» соотносят иногда со взглядами католического мистика XIX в. Франца фон Баадера), а из писателей, чье присутствие в его прозе наиболее ощутимо, выделяют прежде всего австрийских – Адальберта Штифтера [Schmucker 2011: 43–69], Франца Кафку ([Klebes 2004], [Prager 2006], [Schmucker 2011: 70–147] и др.), Гуго

фон Гофмансталя [Schmucker 2011: 148–163], Эрнста Хербека [Schmucker 2011: 165–173], Томаса Бернхарда [Schmucker 2011: 177–179] и других, а также швейцарца Роберта Вальзера [Schmucker 2011: 174–177]. В этом списке нет немецких писателей: действительно, писателей-немцев Зебальд (по разным причинам) не любил, и творчеством их (за исключением К. Штернгейма и А. Дёблина, о которых защитил, соответственно, магистерскую [Sebald 1969] и докторскую [Sebald 1973; 1980] диссертации) специально почти не занимался.

Англоязычные исследователи Зебальда уделяют, как правило, больше внимания голосам английских и французских мыслителей и писателей, которые им удается различить в его тексте – в первую очередь, это В. Шекспир, С. Пипс, С. Беккет. Однако центральное место (и самый слышимый голос) в тексте Зебальда английские ученые отдают Людвигу Витгенштейну (1889–1951), который, как и сам Зебальд, значительную часть жизни прожил в Англии ([Schalkwyk 2010], [Соколова 2019а; 2021]).

Следы личности и идей философа они находят не только в текстах (особенно в последнем – «Аустерлице» [Klebes 2009: 43–53]), но и в отдельных моментах частной жизни, многочисленных параллелях во взглядах и судьбах: увлечениях, интонациях, способах видеть вещи, думать и говорить о них [Posnock 2010], – до такой даже степени, что в роли «святого покровителя» художественной вселенной В. Г. Зебальда они видят скорее Людвига Витгенштейна [Posnock 2010: 113], чем Вальтера Беньямина, которому отводят аналогичную роль некоторые немецкоязычные литературоведы [Schmucker 2011].

Так, Д. Сколквик из Университета Кейптауна не сомневается, что в литературной вселенной Зебальда место «универсального философа» занимает Витгенштейн. К этому выводу он приходит, сопоставляя и находя почти тождественными друг другу «грамматики памяти» Зебальда и Витгенштейна, под которыми он понимает те языковые структуры и средства, к которым оба прибегают в своих текстах, сталкиваясь с

необходимостью осмысления прошлого [Schalkwyk 2010]. По Сколквику, сам способ введения образа Витгенштейна в текст «Аустерлица» свидетельствует о связи философа с особым образно-смысловым слоем произведения, пронизанным его идеями и несущим оттиск его судьбы. Фигура Витгенштейна дает «ключи» в этому слою текста, одним из которых оказывается визуальный ряд – нечеткие фотографии[177] – наиболее известная, характерная и «странная» особенность зебальдовского текста [Steinaecker 2007], [Furst 2006]. Нарочитая нечеткость вставленных в его текст изображений вызывает у читателя недоумение и как будто переадресует его к Витгенштейну, чьи идеи о «нечеткости» как философской категории тоже выросли из увлечения фотографией [Витгенштейн 1994: 113].

С третьей страницы романа «Аустерлиц» [Зебальд 2019а: 7] на читателя пристально смотрят четыре пары глаз; их фотографии размещены на странице друг под другом: сверху – две пары глаз ночных животных (совы и лемура); ниже – два человеческих взгляда: «взгляд художника» (он принадлежит земляку и другу писателя, баварскому художнику Я. П. Триппу (р. 1945), под ним, в самом низу страницы, «взгляд философа» – Людвига Витгенштейна. Подписи или иные сообщения о том, кто есть кто и чьи это глаза, в тексте отсутствуют. В параллель визуальному ряду рассказчик Зебальда (текстом) сообщает только, что после посещения павильона с ночными животными от многочисленной живности, там обитавшей, у него осталось «общее впечатление, будто у большинства из них необычайно большие глаза и пристальный испытующий взгляд, какой встречается у живописцев и философов, пытающихся посредством чистого созерцания и разума проникнуть во тьму, что окружает нас» [Зебальд 2019а: 7]. Сталкивая таким образом визуальный и текстовый ряды, Зебальд с самого начала дает

[177] Фотографические изображения занимают особе место в повествовании В. Г. Зебальда, представляют собой отдельную его составляющую. В тексте в значительном количестве встречаются подчеркнуто размытые фотографические изображения каких-то лиц, силуэтов, ландшафтов, интерьеров, стертых копий старых документов, чеков, записок, иногда смятых или с оборванными краями.

понять, что «философ» в его тексте вглядывается во тьму глазами именно Людвига Витгенштейна. И чем глубже мы погружаемся в текст, тем больше подтверждений обнаруживаем тому, что одним из центров, собирающих этот текст в художественное целое, остается «постоянное и повсеместное, иногда окруженное тайной» [Schalkwyk 2010: 317] присутствие в нем Витгенштейна – его личности и связанного с его именем комплекса идей.

Явным образом философ вновь появится в тексте лишь через несколько десятков страниц, когда читателю придет время узнать о необычайном сходстве между ним и протагонистом Зебальда, Жаком Аустерлицем, – сходстве до такой степени разительном, что всякий раз, когда рассказчик «случайно наталкивается» «на какую-нибудь фотографию Витгенштейна», ему чудится, будто с нее «смотрит Аустерлиц», а стоит ему бросить взгляд на Аустерлица, как он тут же видит «в нем несчастного мыслителя, стесненного ясностью своих логических размышлений, равно как и сумятицей своих чувств» [Зебальд 2019а: 53]. Сходство проявляется и «в том выражении ужаса, печатью которого были отмечены их лица» [Зебальд 2019а: 52]; взглядами они оба словно «изучают других, легко преодолевая невидимые границы» [Зебальд 2019а: 53]; в жизни обоих «все как будто временно» [там же], и оба стремятся «сколько возможно, обходиться малым» [там же], к тому же органически неспособны лгать – «задерживаться на каких бы то ни было околичностях» [Зебальд 2019а: 53].

Маркером и одновременно носителем этого не определимого до конца, но всеобъемлющего сходства выступает армейский рюкзак, купленный Аустерлицем перед самым поступлением в университет. Как бы в подтверждение этого факта (а «факт», «предложение» в тексте Зебальда уже начинают «мерцать» витгенштейновскими смыслами: в текст «Логико-философского трактата» [Витгенштейн 1994: 1–73]), помещена черно-белая фотография висящего полотняного заплечного мешка (как обычно, без подписи): [Зебальд 2019а: 52]. Подчеркнуто, что рассказчик воспринимает этот рюкзак «единственной по-настоящему надежной вещью в его жизни»

[Зебальд 2019а: 52]. Отметим, что у Витгенштейна рюкзак выступает символом философского знания (см.: «Культура и ценность» [Витгенштейн 1994: 414]). И эта «надежная вещь» наталкивает теперь рассказчика Зебальда на «мысль о своеобразном физическом родстве, связывавшем его, Аустерлица, и умершего от рака в 1956 году[178] в Кембридже философа» [Зебальд 2019а: 53], который ведь тоже «никогда не расставался со своим рюкзаком» [там же].

Тут примечательно, что сама эта мысль изложена с ошибкой – рассказчик неверно указывает год смерти философа. В следующем параграфе будет показано, что мысль о «неточности» (как фундаментальной категории человеческого мышления) занимает важное место в диалоге Зебальда с Витгенштейном, и «ошибка» как художественный прием становится проводником мысли философа в художественный текст, а оттуда уже – к широкому читателю.

Интересно, как обошлись с этой ошибкой издатели романа – на немецком, английском и русском языках. В русском издании [Зебальд 2019а] приведенный рассказчиком год смерти философа в указанной фразе оставлен без изменений: 1956. Как и в самом первом – английском – издании [Sebald 2001: 46]. Во втором (оно же первое посмертное) немецком издании 2003 г. «ошибка» уже «исправлена», и в соответствующем абзаце указан 1951 год [Sebald 2003: 28]. Между тем, ясно, что «ошибка» эта намеренная: Зебальд, глубоко увлеченный Витгенштейном, не мог сдвинуть год его смерти на целых пять лет и не заметить этого в процессе работы над текстом, включавшей авторизованный перевод на английский язык. К тому же известно, что он внимательно изучал именно поздние, изданные посмертно – в 1953 г. – работы философа и был захвачен изложенными в «Философских исследованиях» идеями о «семейном сходстве» как конструктивном принципе языковых феноменов, об «обыденном языке» и принципиальной «неточности» / «ошибочности» человеческого восприятия, мышления и

[178] Людвиг Витгенштейн умер в 1951 году.

памяти ([Perloff 1996], [Klebes 2006]). Так что, своей «ошибкой» Зебальд в «Аустерлице», скорее всего, намеренно легализует ошибку как художественный прием в своем тексте и одновременно тестирует одну из важнейших для него тем позднего Витгенштейна в сферах обыденной жизни, в то время как издательские стратегии немецкоязычного пространства обнаруживают неподготовленность к подобной поэтике.

Возвращаясь к образу рюкзака, подчеркнем, что олицетворяемое им сходство Жака Аустерлица с Витгенштейном выходит за рамки внешнего и материального. Рассказчик прямо говорит о совпадении «конституций», «способов существования» в мире, где «сумятица чувств» выглядит не менее странной, чем «ясность логических размышлений» [Зебальд 2019а: 53]. Совпадают и эстетические предпочтения: лондонский дом Жака Аустерлица «до последней детали» [Schalkwyk 2010: 317] обставлен в той же аскетической манере, что и комнаты, которые занимал в свое время в Кембридже Витгенштейн. Акцентируется также стремление Аустерлица «следовать» за австрийским философом в способах придавать смысл этому миру, где оба они равным образом чувствуют себя чужими. Изначально «изолированный» рассказчик (подчеркнуто одинокий, вырванный историей из семьи, родины, нации; по Тюпе, очевидный носитель «уединенной» ментальности) постепенно как бы обретает новое окружение – близких по духу обитателей пространства культуры. Наряду с рассказчиком, среди первых «новых близких» Аустерлица оказывается Витгенштейн, сближения с которым обнаруживаются на разных уровнях: вещи, жилье, наружность, привычки, поведение, взгляды, идеи, – иногда до полной неразличимости. В такой ситуации утрачивается и определенность относительно того, кто, собственно, в данный момент выступает рассказчиком («чьи глаза» видят то, о чем повествуется) и формируется своеобразный эффект «нераздельности-

неслиянности»[179] – принципиальной множественности, коллективности, – перспективы повествования.

Для Витгенштейна, который вопреки своему происхождению из богатой еврейской семьи и важности для него этой национальной идентичности ничего не говорит в своих текстах о холокосте, «быть евреем» означает (вынужденно) «быть другим», и не только в период власти нацистов в Германии, но с самого момента рождения в Вене конца XIX в. [Perloff 1996: 76]. Так же Аустерлиц у Зебальда («зеркало рассказчика» и одновременно «другой рассказчик»), не понимая причин, с самого начала чувствовал себя «другим» / «чужим» в доме англиканского священника в глуши Уэльса, где прошло его детство. И лишь гораздо позднее в ходе длительных поисков обнаружил себя евреем, которого в раннем детстве вывезли из Центральной Европы в Британию, чтобы спасти от нацистов – не из Вены, правда, из Праги.

Не для того ли, чтобы понять витгенштейновское молчание о главной катастрофе XX века (в соотнесенности с завершающим «Логико-философский трактат» афоризмом о молчании), Зебальд и сам «практикует» молчание, подступаясь к трагедии холокоста не прямо, а через своих персонажей – Жака Аустерлица («Аустерлиц»); Пауля Берейтера, Макса Фербера («Эмигранты»), рассказчика «Головокружений», – и настойчиво вовлекает в свои литературные поиски также фигуру философа? Эффект присутствия Витгенштейна в его тексте создают неизменно обнаруживаемые черты физического и душевного сходства с философом названных персонажей, совпадение в способах мыслить и воспринимать мир.

Под воздействием Витгенштейна, для которого «невыразимое <…> создает фон, на котором обретает значение все», что он «способен выразить» [Витгенштейн 1994: 427], и в прямом диалоге с ним В. Г. Зебальд в своей

[179] Похожий эффект нераздельности-неслиянности рассказчика с другим обитателем пространства культуры достигается уже в первом прозаическом тексте В. Г. Зебальда – «Головокружениях» (1990). Далее это будет показано на примере Франца Кафки.

прозе ставит перед собой задачу выражения «невыразимого». И начинает формировать соответствующую поэтику уже с «Головокружений» / *Schwindel. Gefühle* [Sebald 1990] и «Эмигрантов» / *Die Ausgewanderten* [Sebald 1992], где акцентирует трагедию столкновения частного человека и «большой» истории и исследует возможности ее изображения. Далее, в «Кольцах Сатурна» / *Die Ringe des Saturn* [Sebald 1995] он дополняет область «невыразимого» колониальной темой и соответствующей травматикой, а в последнем своем тексте, «Аустерлице» / *Austerlitz* [Sebald 2001a; 2001б], вновь подступаясь к холокосту, реализует уже сформированную художественную стратегию, с которой связывает наилучшее возможное решение этой задачи.

Подобно Витгенштейну, память как средство передачи «живого» опыта у Зебальда тоже вызывает недоверие, скепсис – во многом из-за очевидной обоим невозможности нарратива об исторических катастрофах (включая холокост), поскольку в данном случае опыта для передачи не может быть. Даже избежавшие гибели персонажи-евреи, чьи жизни писатель конструирует на основе аутентичных биографий с привлечением точечного вымысла, продолжают и далее оставаться «под прицелом смерти», не имея возможности обрести «живость», под которой следует понимать способность «укорениться и прорасти в исторической памяти» [Klebes 2006: 9]. И тут обнаруживается, что в витгенштейновском категорическом отказе от неизбежно недостаточно «аккуратной» (точной, бережной) попытки передать словами человеческие страдания – повсюду, где персонажи сталкиваются с ним: от Бельгийского Конго («Кольца Сатурна») до концлагеря Терезиенштадт («Аустерлиц») – проявляется именно его «этика памяти» [Schalkwyk 2010] , требующая если не полного (уважительного) молчания, то очень ответственного, осторожного выбора слов.

Стоит указать на взаимообусловленность «мнемонического скептицизма» Витгенштейна (а вслед за ним – Зебальда) [Klebes 2006: 7] и «риторического отчаяния». Тем более, что автор последнего понятия Джойс

Векслер называет Витгенштейна одним из первых, кто начал глубокое осмысление проблемы, а в творчестве Зебальда видит «одну из вершин» развития данной линии в мировой литературе XX в., ее наиболее полную реализацию [Wexler 2017].

В последнем романе писателя Жак Аустерлиц и Людвиг Витгенштейн «отражают» друг друга многократно, будто два зеркала, поставленные друг против друга. Среди многочисленных вербальных и визуальных отсылок к Витгенштейну в контексте недоверия к памяти [Schedel 2004], или «мнемонического скептизима» [Pelikan Straus 2009], Нэнси Пеликэн-Строс (Нью-Йорк) выделяет ракурсы, связанные с проблемой «правдивости» и надежности исторических источников, личных воспоминаний, вербальных и визуальных искусств. Она подчеркивает, что в «Аустерлице» тематика памяти дополнительно актуализируется через «псевдодокументальные свидетельства» [Pelikan Straus 2009: 45] – черно-белые фотографии, общим числом 81 штука. Тем самым выстраивается диалогическая связь с «Философскими исследованиями» Витгенштейна, в которых фотография – именно как «нечеткая» фотография – дает первые импульсы к зарождению «философии неточности»: до тех пор, пока не было установлено, что следует понимать под «единым идеалом точности», «неточность» не может означать «неприменимости» [Витгенштейн 1994: 121].

Фотографии как элемент повествования у Зебальда кажутся образами, извлеченными из памяти (в пользу такой интерпретации говорит и их нарочитая нечеткость). При этом они скорее подчеркивают, чем компенсируют недоступность внутреннего содержания памяти текущему восприятию. Столкновение изображений и текста фиксирует состояние неуверенности на границе аутентичности, порождая сомнения: «правда или нет? было или не было?», и тем самым ставит под вопрос «уникальную доказательную способность», обычно приписываемую фотографиям. Американец Мартин Клибс видит основную интенцию зебальдовских иллюстраций не в прояснении текста, который сопровождается

фотографиями, а наоборот, в артикуляции фундаментального ощущения дезориентированности рассказчика в мире. При этом высвечивается и витгенштейновское по духу сомнение в принципиальной возможности (и необходимости) «точного» именования – точности языка [Klebes 2006: 87–130].

Но если у Витгенштейна в «Философских исследованиях» неточность представляет собой едва ли не фундаментальное, характеристическое свойство человеческой (и языковой) природы [Витгенштейн 1994: 121–131], а «неточное сходство» лежит в основе «семейного сходства» и нуждается в пристальном наблюдении, то Зебальд, похоже, не может до конца примириться с бесстрастной фундаментальностью «неточности». Для него она носит вынужденный характер и связана с дезориентацией – в том числе, в языке, – являющейся в его понимании следствием потери ориентации в истории, времени и пространстве (вследствие исторических катастроф или, во всяком случае, в прямой связи с ними). Об обусловленности языковой дезориентации исторической травмой не раз писал Зебальд-литературовед, исследуя тексты, например, Петера Хандке, которому ставил в заслугу и соответствующее наблюдение, и успешное превращение его в художественный прием [Sebald 1994c: 121–122].

«Все построение языка, синтаксическое соположение отдельных частей, система знаков препинания, союзы, названия простых обычных предметов, – все было теперь скрыто густой туманной пеленой. И даже то, что было написано мною в прошлом, вернее, особенно то, что было написано в прошлом, я перестал понимать» [Зебальд 2019a: 156]

– суммирует тотальное ощущение языковой дезориентации рассказчик в «Аустерлице», настаивая на невозможности естественного включения травматически маркированного исторического опыта в коллективный дискурс прошлого и одновременно отказываясь принимать спасительную фундаментальность «неточности» по Витгенштейну, позволившую последнему молчать о главной исторической трагедии времени. Как

полагает, например, Н. Пеликэн-Строс Зебальд так до конца и не смог простить своему любимому философу это молчание [Pelikan Straus 2009].

4.1.2 Зебальд и Витгенштейн: диалогическое начало и принцип «семейного сходства»

Литературный диалог Зебальда с Витгенштейном представляет один из смысловых центров «Аустерлица». Как было отмечено, диалог этот разворачивается параллельно на разных уровнях – от предметного (рюкзак, жилье, обстановка квартиры), биографического (поездки, Кембридж, Англия как вторая родина) и поведенческого (взгляд, манеры) до исторического (индивидуальная и культурная память), эстетического (фотография, архитектура) и философского (язык, этика).

Общие у протагониста (Жака Аустерлица), рассказчика, писателя Зебальда и философа Витгенштейна интерес к архитектуре и любовь к фотографии отчетливо маркируют внутреннее – этическое, эстетическое – «родство» всех троих с философом [Котелевская 2017], подчеркнутое тем обстоятельством, что фокус на архитектурной «монументальности», обеспеченный в тексте изысканиями протагониста, открывает одну из главных возможностей для многопланового развертывания витгенштейновской концепции «семейного сходства». При описании целей бесконечно продолжающихся архитектурных исследований Аустерлица происходит первое эксплицитное упоминание о «семейном сходстве» как о принципе, позволяющем структурировать материал.

Витгенштейн предлагает понимать «семейное сходство» следующим образом: группу людей, вещей или явлений следует считать объединенной таким сходством, если любые два ее члена связаны серией перекрывающихся сходств по нескольким выделенным чертам (при этом никакая одна отдельная черта «из списка» не обязана являться общей для всех членов группы). Выделение таких «семейных групп» оказывается продуктивным при обращении к совершенно разнородным, на первый взгляд, явлениям – от

биологического / генетического родства до объектов игровой и/или языковой природы (грамматики). Универсализирующее предположение Витгенштейна, по В. В. Бибихину, заключается в том, что всякое вообще «доступное нам обобщение» относительно чего бы то ни было (в частности, языковых феноменов) «ограничивается прослеживанием переливчатого семейного сходства» [Бибихин 2005: 366], и только. И не удается «охарактеризовать эти подобия лучше, чем назвав их “семейными сходствами”, ибо так же накладываются и переплетаются сходства, существующие у членов одной семьи: рост, черты лица, цвет глаз, походка, темперамент и т.д., и т.п.» [Витгенштейн 1994: 111].

Существенным «сходством» между Зебальдом и Витгенштейном представляется их отношение к родному языку (немецкому), ставшему для обоих «покинутым домом» [Schalkwyk 2010]. Витгенштейн уехал из Австрии в Великобританию в 1929 г. Зебальд также навсегда покинул Германию, и в 1966 г. отправился читать лекции в Манчестерский университет: словно «по следам» Витгенштейна, который за 60 лет до того учился в этом же университете. «Другим домом» для обоих стал английский язык, оба преподавали в английских университетах, полюбили университетскую английскую жизнь. Но если у Витгенштейна отсылка к «иноязычной традиции» (foreign tradition) и «другой стране» (foreign country) указывает не столько на ощущение своей чужеродности на английской земле, сколько на «врожденную» чужеродность (еврея в Вене [Perloff 1996: 75]), то в «Аустерлице» суть «чужести» (образ не знающего своих родителей еврея, в раннем детстве вывезенного из Праги) не является изначально заданным и выстраивается постепенно, по мере освоения Жаком Аустерлицем все новых пластов «чуждого» в окружающем его семиотическом пространстве, над которыми незримо властвует коллективное бессознательное человечества.

«Совершенство мастерства» во владении выбранным языком не может истребить чувство «бытия другим» ни у Витгенштейна [Perloff 1996: 76], ни у В. Г. Зебальда, профессора истории европейской литературы в Восточной

Англии, писавшего свои художественные тексты по-немецки – на языке, который сам же отождествлял с «немецкой виной». Не исключено, что обоим была необходима определенная «дистанция непонимания» по отношению к другим людям, заставлявшая первого (философа-поэта) стремиться оставаться в своих построениях внутри поля «обыденного языка» (в противовес языку «литературному» [Perloff 1996: 78]), второго же (поэта-философа) – сделать еще и следующий шаг: к языку этих самых «вещей», к которому он старался прорваться через завесу «литературности» [Schalkwyk 2010]. Иными словами, ощущение себя всегда и везде «не дома» – тоже про них обоих.

«Не дома» они и в своих текстах – оба органически неспособны к последовательному движению мысли в единственном выбранном направлении (к «линейному нарративу»). В предисловии к «Философским исследованиям» Витгенштейн признается, что работать плодотворно может лишь в жанре «философских заметок»: все попытки принудить собственную мысль двигаться строго в одном направлении заканчиваются лишь «оскудением мысли»: «естественным образом» у него рождается лишь «множество пейзажных набросков, созданных в ходе долгих и запутанных странствий» [Витгенштейн 1994:77]. Аналогичен по своей структуре, подчеркнуто фрагментарен и нелинеен художественный текст самого В. Г. Зебальда [Соколова 2019б], как и внутритекстовые исследования его персонажей [Ward 2012], также представляющие собой «дневники странствий» по ландшафтам истории и культуры.

У исследований Жака Аустерлица, который служит доцентом в Лондонском институте искусствознания, нет ни определенного направления мысли, ни даже единства цели. Первоначально они имели «целью написание диссертации», однако эта цель «давно осталась позади» и со временем все это вылилось «в бесконечный процесс собирания материала для совершенно иной, опирающейся на его собственные взгляды работы, посвященной

семейному сходству[180], которое отличает данные постройки» [Зебальд 2019а: 43]. В фокус исследовательских интересов Аустерлица попадает как будто «архитектура раннего капитализма», но его мысль легко и свободно отклоняется в сторону в любом направлении, следуя какому-то внутреннему стремлению, не названному явно и выходящему за рамки очевидного: как если бы «сосредоточенное следование» (за чем-то невидимым), стремление «быть ведомым» [Витгенштейн 1994: 151] в изумленном созерцании «диковинных вещей, сконструированных нами» [Зебальд 2019а: 54], действительно составляло существо его воли [Бибихин 2005: 367].

Подобно Витгенштейну, чьи мысли в «Философских исследованиях» (составленных из заметок) иногда образуют «относительно длинные цепи рассуждений об одном и том же предмете», а иногда «перескакивают от одной области к другой» [Витгенштейн 1994: 77], Жак Аустерлиц обращается к своей теме, не имеющей четких границ, словно по побуждению некой таинственной воли, «каким-то образом соотносящейся с… восторженной любовью к идее системной, *сетевой коммуникации*, представленной, например, в структуре железнодорожной сети» [Зебальд 2019а: 43]. Но ведь и Витгенштейн, рассматривая устройство игр вообще и «языковых игр», в частности, обращал внимание на «сложную *сеть подобий*, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом» [Витгенштейн 1994: 111].

Уже в первом художественном тексте Зебальда «Головокружения» (1990), его рассказчик, стремясь к обнаружению смысла («общего порядка») внутри совокупности разрозненных фактов и обстоятельств, применял следующую интуитивную технику на основе «карточного пасьянса»: «Я сидел…, разложив свои бумаги, и проводил соединительные линии между отстоящими далеко друг от друга происшествиями, которые, как мне казалось, связаны каким-то общим порядком» [Зебальд 2019б: 90]. Примерно так же действовал и Аустерлиц, когда «иногда часами» раскладывал фотографии архитектурных объектов – «изображениями вниз, как пасьянс», –

[180] Здесь и далее в этом параграфе курсив мой – *Е.С.*

и, переворачивая их затем по одной, всякий раз удивлялся увиденному и как-то по-новому их перемещал, «составляя ряды по обнаруживающемуся *семейному сходству*», или же изымал отдельные снимки до тех пор, пока не останется ничего, «кроме серой поверхности стола», или не наступит момент, когда сам он, «устав от мыслей и воспоминаний», почувствует «необходимость прилечь…» [Зебальд 2019а: 150].[181] Кроме того, в попытках осмыслить то, что в текущий момент перед ним предстоит (в виде «пасьянса») и нуждается в осмыслении, Аустерлиц, как и Витгенштейн, стремится чему-то следовать – интуиции, внутреннему голосу, «семейному сходству».

Пасьянсом из архитектурных фотографий Аустерлица, – размытых, нечетких, какие всегда образуют дополнительное измерение в его текстах, – Зебальд также и на визуальном уровне вступает в диалог с Витгенштейном, впервые давшим в философии место «расплывчатому понятию» по аналогии с «нечеткой фотографией»: «Является ли нечеткая фотография вообще изображением человека? Всегда ли целесообразно заменять нечеткое изображение четким? Разве неотчетливое не является часто как раз тем, что нам нужно?» [Витгенштейн 1994: 113]. Перемежая повествование размытыми черно-белыми изображениями, фрагментами использованных билетов, обрывками счетов и записей с нарочито неровно оборванными краями (эти особенности отмечают многие, например, [Steinaecker 2007]), В. Г. Зебальд сразу отводит весьма важное место «нечеткости» в своем тексте, тестируя связанные с ней выразительные (и методологические) возможности.

Посвященную Зебальду главу книги «Витгенштейновский роман» Мартин Клибс так и назвал: «Семейные сходства и нечеткие образы истории» [Klebes 2006], акцентируя нечеткость / неточность как важнейшую

[181] Как отмечает В. Бибихин, на усталость после работы над своими заметками нередко жаловался в последние годы и тяжело больной Людвиг Витгенштейн [Бибихин 2005].

для Зебальда характеристику, связанную с памятью – индивидуальной, исторической, культурной (в понимании Яна Ассмана [Ассман 2004]). Его рассказчиков как будто не покидает вопрос: что остается от прошлого, кроме нечетких отпечатков, «следов на песке» – в ландшафте, культуре, памяти, на фотопленке?

Жак Аустерлиц, вынужденный по крупицам восстанавливать личную историю с опорой лишь на размытые фотографии, смутные воспоминания и смазанные следы (в том числе, языковые – почти как Витгенштейн в «Философских исследованиях»), в поисках собственного прошлого блуждает по пространствам культуры и натыкается на принципиальную невыразимость трагического и страшного, невозможность дать представление о чудовищном – холокосте. Моделируя проживаемый протагонистом процесс, писатель не оставляет своих попыток разрушить линейный историографический нарратив, основанный на «очевидности» линейного времени, и создает «прозу непрерывного блуждания» [Klebes 2006: 8] (следуя за блужданиями своего героя, воспроизводя их). Таким образом, в ткани своего текста он лишает четкости границы линейной истории. Блуждания вызваны к жизни и попытками приблизиться к «выброшенным за борт» [Klebes 2006: 9] – к жертвам истории: тем, кто погиб и чей голос так и не прозвучал или не прозвучал полностью.

Среди них, конечно, и Витгенштейн: в «Аустерлице» он один из главных неживых компаньонов протагониста. Услышать его голос уже невозможно, потому что его самого уже нет, и поэтому этот голос приходится конструировать – из совокупности всего сказанного и не сказанного («значимое молчание») им при жизни, с помощью «вещей» – материальных объектов, связанных с его личным опытом[182]. Поэтому так

[182] Отметим, что сама идея реконструкции «голоса Витгенштейна», несомненно, присутствующая в «Аустерлице» (или «голоса Стендаля» и «голоса Кафки» в «Головокружениях»: об этом далее) в наши дни получила неожиданное (и неоднозначное) развитие в проектах, основанных на Искусственном интеллекте, в которых речь идет о создании так называемых «цифровых экспертов», в том числе, по этическим вопросам.

важно «созвучие» персонажей с Витгенштейном, проявляющееся через «вещи»: это и общий дом в Манчестере, и такой же, как у философа, рюкзак, и путешествия на Итаку и в Нью-Йорк, и интерес к фотографии. В совокупности эти «вещи», помогая воссоздавать его жизненный опыт, воссоздают и некое так и не сделанное самим философом при жизни высказывание (на невыносимую тему). С другой стороны, эпизодические отступления, децентрализующие нарратив, увеличивают протяженность «границы» соприкосновения, моделируя процесс, который описывают, и подчеркивая элемент рекурсии (и саморефлексии) в повествовании. Такие отступления создаются и встраиваются в текст также в соответствии с концепцией «семейного сходства» – по созвучиям и ассоциациям собирая людей и вещи в «группы» наподобие «семейных» – без четкой идентификации необходимых условий принадлежности.

Описанная стратегия присоединения другого голоса (других голосов) позволяет Зебальду собирать в своей прозе не ряды, а целые сети элементов, каждый из которых связан со многими другими, так что обращение к одному мгновенно включает обширный контекст, содержащий «облик», «историю», «ауру» данного элемента через целую сеть «родственников» по разным чертам сходства. М. Клибс говорит о «сети памяти» в текстах Зебальда и подчеркивает, что она создается не только внутри отдельных его книг, но и в рамках его творчества в целом, включая литературно-критическое наследие.

Эта невидимая, но отчетливо ощущаемая разветвленная сетевая структура (подобная паутине, или нейронной сети) помогает писателю реализовать его главное стремление – сохранить в культурной памяти человечества то, что было вытеснено победившими историческими нарративами: посредством показательного обращения к забвению, которое, оставаясь уловленным такой «сетью» и продолжая пребывать внутри нее, самим этим обстоятельством (бессловесно) оставляет открытой возможность возмещающего вспоминания.

4.1.3 «Голос австрийского писателя» как основа коллективного свидетельствования у Зебальда

С 1970 г. и до конца жизни В. Г. Зебальд преподавал в Университете Восточной Англии (г. Норидж), и с 1988 г. заведовал там кафедрой истории европейской литературы. Его научные интересы всегда лежали, главным образом, в области германистики, но вскоре по приезде в Британию фокус исследований сместился с литературы Германии на литературу Австрии.

Его жизненные обстоятельства не были связаны с Австрией, если не считать такой связью географическую близость к австрийской границе его места рождения (деревня Вертах на юге Баварской Швабии). Тем более впечатляющим представляется многообразие мировоззренческих и биографических пересечений с представителями именно австрийской литературы [Schütte 2007] (включая, конечно, и Витгенштейна, о котором шла речь в предыдущих параграфах) по сравнению с литературой Германии.

Первые академические штудии В. Г. Зебальда в области истории литературы были посвящены творчеству немецких писателей: первая квалификационная работа, защищенная в 1966 г. и через три года изданная в виде книги [Sebald 1969], содержит довольно агрессивную критику Карла Штернгейма (1878–1942). Альфреду Дёблину (1878–1957) от него досталось несколько позже – уже в докторской диссертации [Sebald 1973], защищенной в 1973 г. в Англии и лишь позднее опубликованной по-немецки [Sebald 1980]. Как отмечает Й. Хессинг, и Штернгейм, и Дёблин были не только евреями, но еще и немцами («die Preussen»), и «остается только гадать, не это ли стало причиной его “агрессивного отношения” к их творчеству» [Hessing, Lenzen 2015: 32]. Ведь даже Дёблин, у которого Зебальд многому научился как художник, казался ему «чересчур немецким» писателем [Ibid.]. Вторую диссертацию (Habilitationsschrift) Зебальд защищал в 1986 г. уже об

австрийских писателях [183] и далее в своей практике академического германиста полностью переключился на литературу Австрии.

Нельзя не отметить, что первые собственные художественные тексты – поэма «Вослед природе» / *Nach der Natur* (1988) и проза «Головокружения» / *Schwindel. Gefühle* (1990), – сложились вскоре после того, как вышел первый сборник «австрийских эссе», называвшийся «Описание несчастья: Об австрийской литературе от Штифтера до Хандке» [Sebald 1985]. В книгу вошли написанные в конце 1970–начале 1980-х годов статьи об австрийских писателях – Адальберте Штифтере, Артуре Шницлере, Гуго фон Гофманстале, Франце Кафке, Элиасе Канетти, Томасе Бернхарде, Петере Хандке, Эрнсте Хербеке и Герхарде Роте. Объединяющим ракурсом сборника представляются разнообразные свидетельства мировоззренческого гностицизма выбранных писателей – «гностицизма современности» («*Gnostizismus der Moderne»)*, по П. Шмуккеру [Schmucker 2011]. Творчество их представлено через призму эсхатологических мотивов (согласно Н.С. Павловой, характерных для австрийской ментальности [Павлова 2005а: 23]). И выбор Зебальдом именно такого исследовательского ракурса может неявно указывать на аналогичные особенности его собственного мировоззрения: об этом пишет, например, П. Шмуккер, который возводит мировоззренческий гностицизм В. Г. Зебальда к взглядам католического мистика Ф. К. фон Баадера [Schmucker 2011: 390–425].

Продолжая писать прозу[184], Зебальд выпустил вскоре и второй сборник эссе об австрийских писателях – под названием «Отечество зловещее (Эссе об австрийской литературе)» / *Unheimliche Heimat. Essays zur Österreichischen Literatur* [Sebald 1991] [185]. Заглавие это не просто содержит отсылку к известной работе З. Фрейда «Жуткое» / *Das Unheimliche* (1919), но указывает

[183] К защите был представлен первый сборник его историко-литературных эссе об австрийских писателях, впервые изданный в 1985 г. [Sebald 1985]. Далее мы цитируем тексты этого сборника по более позднему изданию: [Sebald 1994a].

[184] В 1990–1991 гг. Зебальд работал над новеллами, вошедшими в «Эмигранты».

[185] Далее в тексте вошедшие в эту книгу тексты мы будем цитировать по 4-му изданию [Sebald 2012a].

на характерное вообще для австрийской ментальности ощущение бездомности и страха перед непознаваемым и неконтролируемым, формирующее особое «сознание зыбкости жизни», которое как характерную черту «австрийской ментальности» также выделяет Н. С. Павлова [Павлова 2005а: 20, 41, 123][186].

Выбор слова «зловещее», «жуткое» («Unheimlich») для заглавного оксюморона в сочетании с родиной, домом (Heimat, Heim) эксплицирует всеобъемлющую тревогу и неприятие как основу отношения писателей к отечеству – Австрии[187]. В наиболее концентрированном виде это сложное отношение к родине проявляет в 1970–1980-е годы Томас Бернхард, чьи филиппики в адрес Австрии нередко принимали характер «поношения», будто бы выросшего «из архаического соединения хвалы и хулы богам» [Павлова 2005а: 285, 288].

В сборник «Отечество зловещее» вошли работы о Петере Альтенберге, Йозефе Роте и его однофамильце Герхарде, о Германе Брохе, Жане Амери, Чарльзе Зилсфилде, Франце Кафке и Петере Хандке. Вместе они составляют серию ярких свидетельств о столкновении писателя и «большой» истории. Погружаясь в тексты и судьбы своих героев, Зебальд все ближе подходит к собственной главной теме – исторической травме вообще, включая холокост как наиболее сложный для выражения в слове травматический опыт, особенно на немецком языке.

Обращаясь в филологических штудиях к литературе Австрии, Зебальд во многом следовал ощущению созвучности своего мировосприятия «австрийской ментальности». В то время как его относительное молчание о писателях Германии может объясняться не только тем, что он так и не смог простить «первой родине» вину в преступлениях против человечности (хотя

[186] Интересно, как понимает «австрийскость» Витгенштейн. Для него «австрийское начало» (которое он связывает с Ленау, Брукнером, Грильпарцером), – это нечто такое, что «с трудом поддается пониманию», поскольку «оно в известном смысле более тонко, чем все другое, а правда никогда не тяготеет в нем к правдоподобию» [Витгенштейн 1994: 414].

[187] Подобные чувства испытывал по отношению к своей родине (Германии) сам Зебальд.

этим тоже), но и сущностными несовпадениями в способах осмысления мира между ним самим и каноническими авторами главной немецкой литературы, выразителями «немецкой ментальности». Косвенно об этом свидетельствует «красноречивое» молчание Зебальда о Томасе Манне – в частности, о романе «Доктор Фаустус» (1947), сосредоточенном на самых чувствительных для Зебальда аспектах исторической катастрофы середины XX в. (см. например: [Hitchen 2003]). Молчание тем более красноречивое, что в личной библиотеке Зебальда имелся экземпляр манновского романа, испещренный многочисленными пометками [Catling 2011a; 2011b].

Что же могло отталкивать Зебальда в «немецкой ментальности» и привлекать в «австрийской»? Опираясь на глубокое осмысление Н. С. Павловой «характера австрийской литературы» (по контрасту с немецкой) [Павлова 2005a: 13–59], и сопоставляя выделенные ею особенности с важными чертами его прозы, можно высказать некоторые предположения.

Во-первых, Зебальду чуждо всепоглощающее стремление «познать последнюю тайну мироздания» [Павлова 2005a: 19], олицетворяемое гётевским Фаустом и увиденное О. Шпенглером в основании западноевропейской «фаустовской культуры» («Закат Европы», 1918–1922). Разделяя пессимистические воззрения некоторых современных философов (напр., К. А. Свасьян, Г. М. Тавризян), «кульминацией» подобной культуры Зебальд видел торжество техники, соединившей в себе изобретательский гений с хваткой «человека-хищника» и жаждой господства и «теперь ведущей человека к гибели» [Тавризян 2024]. Такое ощущение от современной культуры Запада находит у Зебальда выражение и в повторяющихся образах «заполненных наводящим ужас транспортом» [Зебальд 2019a: 108] городов, где «машин на улицах гораздо больше, чем людей», и кажется, «будто наш вид уже уступил место какому-то другому…» [Зебальд 2019a: 224], и в «видениях», обещающих «конец истории» [Зебальд 2019b: 231–232]. Во взаимоотношениях с мирозданием писателю ближе

диалогическая позиция – «вслушивания» и «всматривания» в тайну бытия, – которая невидимым облаком окружает человека со всех сторон, но допускает лишь деликатное прикосновение. Такое же отношение к действительности писатель делегирует всем своим рассказчикам. Но и у тех «голосов» культурной памяти человечества, которые он «приглашает» в свой текст для свидетельствования «против большой истории», он обнаруживает или предполагает подобное мироощущение (см., например, [Ward 2012]).

Во-вторых, Зебальду не свойственна общая для многих немецких писателей тенденция к «преувеличению возможностей художника» [Павлова 2005а: 20] и, соответственно, ложное понимание власти слова, рождающее дидактические интонации и любовь к воспитательным сюжетам на фоне известной убежденности пишущего в своей способности различать, что «хорошо», а что «плохо». Убежденность такого рода чревата не только скрытым доминированием «пишущего» над читателем и, соответственно, трансляцией превосходства, не всегда осознаваемо, но и определенной негибкостью, прямолинейностью, жесткостью фокуса и границ повествования, в поэтике Зебальда немыслимыми. Его рассказчик – мастер «неуверенных утверждений» (не являющихся, «утверждением неуверенности»). Он не причисляет себя ни к писателям, ни к «художникам», а просто вглядывается в «культурный след», оставленный созвучными ему голосами прошлых обитателей культурного поля (не всегда известных). При этом он как будто стремится оживить непостижимую тайну их жизни, чтобы хотя бы на мгновение предъявить ее самому себе (и читателю). Такое коммуникативное намерение – нацеленность на предоставление слова «другому», пусть и похожему, – уберегает Зебальда (и его рассказчиков) от прямого вторжения в «высокие материи», склоняя к естественному и мягкому с ними контакту – через эмпирику жизни, ландшафты и вещи, которые, оставаясь неподвластными времени, все-таки дольше, чем люди, сохраняют свое место в культуре, и продлевают ее память [Ассман 2015].

Подобная стратегия взаимодействия с прошлым, коллективным и историческим, куда более распространена в литературе австрийской, чем в немецкой. Помимо фундаментального ощущения «зыбкости жизни» [Павлова 2005a: 20], в книге Н.С. Павловой названа вытекающая из него другая основополагающая черта, существенно отличающая эту литературу от немецкой – «приверженность эмпирике жизни, “вещи”» [Павлова 2005a: 23], которая «поразительная» по своей «стойкости», поскольку фиксируется исследователями этой литературы на протяжении почти двух столетий [Павлова 2005a: 35]. Обе черты присущи писателям, чьи тексты увлеченно исследует Зебальд-германист в «австрийских эссе» – в первую очередь, Адальберту Штифтеру, Францу Кафке, Гуго фон Гофмансталю; из более поздних – Жану Амери, Томасу Бернхарду, Петеру Хандке.

Как будет показано далее, Зебальд не просто изучает особенности их мировосприятия и стиля, но, преобразуя, перенимает и отчасти воспроизводит в собственной прозе на разных уровнях (рефлексии, формы, художественного приема). Так, рефлексируя, рассказчик «Головокружений» называет «абстрактность» (математических выражений) «зловещей, как послания смерти» [Зебальд 2019b: 31], тем самым «от противного» связывая жизненность с «конкретностью вещи». В своих текстах он настойчиво втягивает читателя в пристальное исследование форм окружающей действительности (геометрических, архитектурных, художественных), отводя этому многие страницы своей прозы - начиная от «Головокружений», где форма вещи еще не вполне отделена от нее самой, но стратегии вербализации формы уже исследуются, до «Колец Сатурна», содержащих, в частности, фрагмент о прикладной и сакральной геометрии «квинкункса» [Зебальд 2016: 26–28], или «Аустерлица», где словесными средствами детально воссоздаются сложнейшие архитектурные формы (вокзалы, отели, геометрия и архитектура концлагеря Терезиенштадт и т.д.) с опорой на деталь («вещь»).

На уровне художественного приема Зебальд использует способность вещи быть знаком прошлого, участвуя в некоем особом языке, который служит для воссоздания картин прошлого в их культурном и семиотическом контексте, сообщая ему «четкость», необходимую для «перепросмотра», позволяющего проникнуть на глубину конституирующих это прошлое связей и увидеть его по-другому.

Например, в «Головокружениях» рассказчик исследует содержимое чердака в доме соседа Лукаса, параллельно воссоздавая в памяти (и перед глазами читателя) картины локальной истории на протяжении полутора веков [Зебальд 2019b: 198–200]. Выразительная сила вещей противопоставляется при этом языку логики и понятий: последний позволяет рассказчику рассчитывать лишь на «путаные объяснения», из-за которых «с течением времени в голове … все крепче одно связывается с другим, но от этого вещи делаются вовсе не яснее, а только загадочнее»:

> «Чем больше картинок из прошлого скапливается в голове, – признается рассказчик Лукасу, находя у того полное понимание, – тем менее вероятным мне представляется, что события прошлого в действительности могли разворачиваться именно так, и тогда в этих событиях ничто уже не кажется мне нормальным, наоборот, многое кажется забавным или смешным, а то, что не смешно, вызывает ужас» [Зебальд 2019b: 188].

Иными словами «язык вещей» в прозе Зебальда рождается будто в ответ на «недоверие к языку» – прежде всего, как языку «высоких материй» (примерно в том смысле, в каком его впервые высказал Г. фон Гофмансталь в «Письме лорда Чандоса»[188]).

[188] Вот показательная цитата из этого письма: «Сначала для меня мало-помалу сделалось невозможным обсуждать какую-нибудь высокую или важную тему и при этом употреблять те слова, которыми все люди пользуются легко и свободно. Это непостижимо, но мне становилось не по себе лишь от того, что я произносил слова “дух”, “душа”, “тело”. Что-то внутри у меня мешало мне высказывать о делах двора, о событиях в парламенте или о чем угодно еще. И это не из-за каких-то там опасений, вам ведь известно мое прямодушие, доходящее до безрассудства: просто абстрактные слова, которыми язык естественно должен пользоваться, чтобы выразить то или иное суждение,

Языковой скептицизм (Sprachskepsis) как явление австрийской литературы в XX в. не отделим и от философии Витгенштейна [Korte 2016: 9–35]. В порождении «письма как критики языка» В.В. Котелевская усматривает «общее свойство философии Витгенштейна и поэтики Бернхарда» [Котелевская 2018: 232], но и Ингеборг Бахман, Эльфрида Елинек, Петер Хандке, испытав серьезное влияние представлений философа, развивали их в своей поэтики, иногда включая фигуру философа в поле своих творческих экспериментов (например, «Племянник Витгенштейна» Т. Бернхарда или радио-эссе И. Бахман [Bachmann 1993a, Bd.4: 103–127]). О «витгенштейновском романе» как специфическом поджанре интеллектуального романа XX в. свидетельствует М. Клибс [Klebes 2006], который находит примеры такой преемственности не только в австрийской или немецкой (Т. Бернхард, В. Г. Зебальд, Э. В. Хендлер), но и во французской литературе (Жак Рубо, р. 1932).

Вероятно, «недоверие к языку» отчасти коррелирует с особой «приверженностью эмпирике жизни, “вещи”» [Павлова 2005а: 23], и у австрийцев оно нередко принимает форму убежденности в том, что средств «обыденного языка» для «главных вещей» совершенно достаточно. Чтобы постичь сущность жизни, нет нужды обращаться специально ни к какому усложненному, «умственному», языку – будь то «язык науки», философии или литературы, более того, «надлежит оставаться» в рамках обычного языка [Витгенштейн 1994: 126]. Но тогда особое значение приобретает «голос» (в литературе ему соответствует писательский стиль), который и несет в себе способность снимать противоречие между ясностью и правдивостью словесного высказывания, так или иначе разрешавшееся писателем для себя при жизни и в процессе письма.

Вслед за Витгенштейном, видевшим «начало подлинной оригинальности в том», «чтобы не желать быть тем, чем вы не являетесь»

рассыпаются у меня во рту, как трухлявые грибы» (Пер. С. Шлапоберской; цит. по: [Бахман 2020: 232]).

[Витгенштейн 1994: 467], Зебальд не стремится вырвать «тайну жизни» у своих партнеров по повествованию – Кафки, Бернхарда, Хандке и др. – и «присвоить» ее. Ведь чтобы со страниц его прозы зазвучали голоса приглашенных им «других», «свидетельствующие» об их опыте, писателю необходимо «впустить» в свою прозу их голоса во всем своеобразии стилей. И это нередко вполне удается Зебальду, причем без ущерба для собственной оригинальности (а значит, и стиля): его рассказчик словно следует «кроткому закону», согласно которому «каждый человек может существовать рядом с другим и при этом идти собственным путем» [Павлова 2005а: 35], что соответствует диалогической позиции в понимании и М. Бубера, и М. М. Бахтина. И, как указывает Н. С. Павлова, относится в целом к австрийской ментальности, отличая ее от немецкой.

В «Головокружениях» главный (хотя далеко не единственный) австрийский «голос», привлеченный рассказчиком, принадлежит Францу Кафке. Связанная с ним ветка повествования восходит к реальному эпизоду из жизни Кафки – его поездке осенью 1913 г. поездке в Северную Италию. Это событие (в отражении дневников и писем писателя [Кафка 1998; 2004а]) структурирует третью из четырех новелл: «Доктор К. едет в Риву, на воды» / *Dr. K's Badereise nach Riva*. При этом стиль Кафки, важные для него образы, сюжеты, мотивы явно или неявно пронизывают все четыре новеллы «Головокружений».

Уже в самой первой новелле («Бейль, или Диковинный факт любви» / *Beyle oder das merckwürdige Faktum der Liebe*), в которой рассказчик еще всматривается в мир глазами юного Стендаля, звучат лейтмотивы из рассказа Кафки «Охотник Гракх» ([Kafka 1970], рус. пер. С. К. Апта [Кафка 2004а]). На фоне скрытых цитат из переписки Кафки с Фелицией Бауэр и его дневников во второй новелле («All'estero») в повествование входит кафкианская фантасмагория узнаваний и двойников – рассказчик принимает за юного Кафку двух итальянских близнецов-подростков, чем ставит себя в неловкое положение. В третьей новелле перед читателем в нескольких

сюжетах разворачивается фабула самой поездки на воды (включая истории расставания с Фелицией и новой краткой влюбленности), а в четвертой новелле подхватывается и доводится до апокалиптического финала мотив перелома в развитии европейской цивилизации, который, по мнению рассказчика, случился в 1913 году – том самом, который к этому моменту в «Головокружениях» уже прочно связан в с Кафкой.

В пандан, но и в противовес всем известному Кафке партнером рассказчика по повествованию ненадолго оказывается мало кому известный венский поэт второй половины XX в. Эрнст Хербек, который почти сорок лет прожил в сумасшедшем доме, а в старости был «разжалован из пациентов» [Зебальд 2019b: 38] и выселен из учреждения на свободу – в социальное жилье. В начале второй новеллы изложена его драматическая история и описана совместная с ним поездка рассказчика в венский пригород, во время которой Хербек молчит. Но именно отражаясь в его молчании, в сознании рассказчика вспыхивают реминисценции еврейской трагедии – впервые в прозе Зебальда, так что с этого эпизода начинается вызревание в его тексте коммуникативных стратегий, тестирующих возможности преодоления вербальной невыразимости трагедии холокоста.

И Кафка, и Хербек самим своим присутствием в тексте Зебальда способствуют установлению особой коммуникативной ситуации, передающей атмосферу австрийской культуры первой половины XX в., включая связь с темами физической и душевной болезни (в соотнесенности с творчеством) и смерти ([Павлова 2005a], [Ташкенов 2008]). Так, Кафка, умерший от туберкулеза гортани в конце второй новеллы «Головокружений», в третьей новелле, словно претерпев новое рождение, обретает самостоятельный голос и сюжет, временами «замещая» рассказчика. Хербек, утративший почву в безумном мире 1930-х годов и перед войной окончательно осевший в больнице, прячась от безумия внешнего в безумии внутреннем, тоже зеркально отражает состояние рассказчика (в начале второй новеллы), когда тот, напротив, бежит от безумия внутреннего в

безумие внешнего мира, где и встречает вынужденно вернувшегося туда Хербека. Однако Хербек молчит, обнаруживая способность разве что курить и писать парадоксальные стихи: «Сигарета, как написал он в одном из своих стихотворений, –

это монополия и ее

следует выкурить. На

том она и прогорит… [Sebald 1990: 58][189].

Другое стихотворение, формирующее в тексте Зебальда голос Хербека, включено в повествование в виде фотовставки – фотографии рукописных строк на салфетке, записанных, по свидетельству рассказчика, рукой поэта. Таким образом, почерк как маркер индивидуальности (стиля) «приглашенного» сорассказчика (Хербека) тоже включается в художественную ткань зебальдовского проекта.

Голоса австрийских писателей, пусть и несколько тише, звучат также в «Эмигрантах»; еще более приглушенно – в «Кольцах Сатурна», где различимы, скорее, в ткани текста, в форме скрытых цитат, поскольку на уровне фабулы там преобладают пробужденные английским пейзажем ассоциации, связанные с Британской империей и колониализмом. При этом в итоговом романе Зебальда «Аустерлиц» (2001) голос австрийской литературы, составленный из нескольких писательских голосов, вновь формирует заметный и содержательный ракурс повествовательной перспективы.

Да и сама многослойная опосредованность перспективы повествования как художественный прием (применяемый в «Аустерлице» виртуозно и повсеместно) имеет непосредственное отношение к австрийской литературе. Мы имеем виду конструкции типа: «Вера рассказала еще, сказал Аустерлиц, что Максимилиан в тридцатые годы… частенько ездил в Австрию и Германию…» [Зебальд 2019а: 208]. Подобные конструкции выявляют

[189] Перевод мой – *Е.С.*

расслоение текстовой реальности на разные пространственно-временные слои, связанные с каждым из упоминаемых субъектов. Дополнительным фактором расслоения рассказываемой реальности могут становиться и разные «уровни» интенсивности восприятия кем-то из них, например, так:

«Иногда, сказал Лемуан, сказал Аустерлиц, ему чудится, будто он чувствует течение времени, почти физически ощущает, как оно касается висков и лба, хотя, наверное, добавил он, это всего-навсего рефлекс моего сознания, вобравшего в себя с течением времени разные слои, из которых складывался постепенно этот город внизу» [Зебальд 2019a: 348].

С одной стороны, подобное «множественное нарративно-коммуникативное опосредование истории <…> создает картину многократного искажения, не приближающего, а напротив, отдаляющего от “правды”» [Котелевская 2018: 57], и обращение к нему характерно и для других австрийских писателей (в крайней степени, – для Т. Бернхарда, см. [Котелевская 2018: 49–65], [Ташкенов 2009]), в том числе, с целью превращения речи в монолог-заклинание смерти. С другой стороны, оно является признаком *конвергентно-диалогизированного сознания*, «характеризующегося субъект-субъектной архитектоникой» [Тюпа 2009: 16] и указывает на несомненную ориентированность субъекта повествования (даже в саморефлексии) на «другого»: «я не могу обойтись без другого, не могу стать собою без другого; я должен найти себя в другом, найдя другого в себе (во взаимоотражении, во взаимоприятии)», как отмечает Бахтин [Бахтин 1979: 312]. И Зебальд превращает это в практику своего повествования.

Подобные эффекты Н. С. Павлова выявляла в прозе Кафки и связывала с тем, что несобственно-прямая речь у него передает «трудно уловимый, “шатающийся” смысл», проявленный «в сети мотивов и значимых деталей» [Павлова 2005b: 148]. Причем в отличие от многих современников, у которых «заметен прежде всего “след автора” в “тексте героя”», у Кафки, по ее мнению, все по-другому: «Нейтральное повествование переходит в

несобственно-прямую речь, доносящую чувства, мысли, интонации протагониста» [Павлова 2005b: 148].

В «Головокружениях» Зебальд – к тому времени уже автор серьезных статей о творчества Кафки [Sebald 1976; 1994e (1. Aufl.:1985); 2012c (1. Aufl.:1991)], – работал именно с этими свойствами прозы своего австрийского предшественника и «двойника» [Klebes 2004], постепенно создавая собственного «многослойного» [Mosbach 2007], «уклоняющегося от прямого высказывания» [Klebes 2006] рассказчика и выстраивая передачу смыслов посредством «сетевых» структур из перекликающихся деталей, фигур и мотивов, – структур, основанных на ассоциативных связях и неуловимых сходствах. В «Аустерлице» это уже мощно развитая черта его собственного литературного стиля.

Другой важный механизм многоступенчатого опосредования перспективы в «Аустерлице» (исследователи иногда называют его «перископической техникой» [Новикова 2021: 56–58]) навеян прозой Томаса Бернхарда [Hutchinson 2009], которую Зебальд-литературовед тоже исследовал [Sebald 1994d]. Многоступенчатые синтаксические конструкции типа «сказал он, сказала она, подумал я» отчетливо ритмизуют и структурируют прозу Бернхарда, одновременно позволяя ему расслаивать нарратив как на внутренний и внешний планы повествования, так и на разные временны**ы**е слои [Ташкенов 2009].

Но если у Бернхарда такие опосредующие повествование конструкции свидетельствуют, в первую очередь, об отдалении повествования от «правды» и накоплении коммуникативных искажений с добавлением каждого следующего повествователя-«посредника»: как в детской игре в «испорченный телефон» [Котелевская 2018: 57], – то Зебальд использует потенциал подобных конструкций иначе. Более того, коммуникативные задачи, которые он ставит перед собой и пытается решить с помощью таких структур, представляются противоположными: стягивая воедино (в общий центр, к моменту повествования) своего рода «сеть», составленную из

взаимосвязанных нитей (ведомых разными «голосами») и пронизывающую за счет «множественности» субъекта несколько пространственных и временных слоев, он стремится нащупать «правду» повествования. То есть, исходя из понимания того, что «никакие человеческие события не развертываются и не разрешаются в пределах одного сознания» [Бахтин 1979: 313], Зебальд пытается двигаться в направлении вербальной реконструкции «правды» именно за счет «многосубъектности» рассказывающего голоса, его «коллективных аспектов» – иными словами, в своем познании повествуемого осуществлять прежде всего «диалогическую активность» (ср.: [Бахтин 1979: 343]).

Рассмотрим, что имеется в виду, на примере следующей фразы[190]:

«Как-то раз, не помню уже, в связи с чем, вспоминала Вера, сказал Аустерлиц, Максимилиан рассказывал, как он однажды ранней осенью 1933 года, возвращаясь после профсоюзного собрания в Теплице, проехал чуть дальше, до Рудных гор, и там, сидя в саду местного постоялого двора, повстречался с некоторыми отдыхающими, которые вернулись из приграничной немецкой деревушки, где они накупили всякой всячины, в том числе новый сорт карамелек, у которых на малиновой поверхности красовался такой же малиновый оттиск свастики, каковая в прямом смысле таяла во рту» [Зебальд 2019а: 208].

Не затрагивая в деталях художественную картину реальности 1933 года во всей ее поразительной вещности, сосредоточимся на устройстве повествовательной перспективы. Подобно паззлу, она составлена из пяти, как минимум, слоев времени (и связанных с ними пространств). Во-первых, это момент (и реальность) рассказа Аустерлица «я»-рассказчику; во-вторых, разговор Жака Аустерлица с Верой, имевший место когда-то в прошлом

[190] Для ясности и удобства читателя фраза приводится здесь на русском языке, что в данном случае – благодаря лексической и синтаксической точности, стилистической и художественной верности русского перевода Марины Кореневой, – представляется вполне допустимым. В оригинале рассматриваемая фраза такова: “Maximilian erzählte gelegentlich, so erinnerte sich Vera, sagte Austerlitz, wie er einmal, im Frühsommer 1933 nach einer Gewerkschaftsversammlung in Teplitz, ein Stück weit in das Erzgebirge hineingefahren und dort in einem Wirtshausgarten auf einige Ausflügler gestoßen war, die in einem Dorf auf der deutschen Seite allerhand eingekauft hatten, unter anderem eine neue Sorte Bonbons mit einem himbeerfarbenen, in die Zuckermasse eingegossen und einem also tatsächlich auf der Zunge zergehenden Hakenkreuz” [Sebald 2001: 241].

(который стягивает сюда же время, место и обстоятельства того разговора); в-третьих, некий еще более ранний момент в воспоминаниях Веры о беседе с Максимилианом, и только в-четвертых, та фантасмагорическая картина 1933 года, которая, в свою очередь, расслаивается на несколько пространственно-временных «этажей» и коридоров, да еще и подключает канал невербальной коммуникации (в данном случае, вкус), пронизывающий все «многоэтажное здание» фразы насквозь, наподобие шахты лифта.

Таким образом, из едва различимых глубин давно отступившего в небытие прошлого на поверхность – в фокус внимания рассказчика, а затем и читателя, в момент их коммуникации, – будто «сетью, сплетенной из нитей повествования», связанных с разными голосами, извлекается некая конструкция прошлого: сооружение, напоминающее архитектурное, со множеством этажей и переходов, составленное из связанных между собой пространственно-временных слоев прошлого. И в этом просматривается ясная аналогия с тем, как видит Ю. М. Лотман «жизнь» отдельного исторического факта внутри пространства культуры (семиосферы):

> «Факт относителен по отношению к некоему универсуму культуры. Он *всплывает из семиотического пространства и растворяется в нем по мере смены культурных кодов* <…> и своими внесистемными аспектами революционизирует систему, толкая ее к перестройке» [Лотман 2024а: 349].

Таким извлечением «фактов» из глубин бессознательного и обеспечивается, по Лотману, каждый обновляющий импульс – а значит, «дыхание» семиосферы, бесконечная во времени ее автокоммуникация.

4.1.4 Зебальд о «поврежденной коммуникации» (*verhinderte Kommunikation*): на примере Петера Хандке

10-го декабря 2019 г. австрийский писатель Петер Хандке (р. 1942) принял в Стокгольме присужденную ему Нобелевскую премию по литературе из рук короля Швеции Карла XVI Густава. Это событие сопровождалось многочисленными скандалами, включая «протест Албании, Косово и Турции»[191], и даже на фоне скандалов, сопровождавших несколько предыдущих объявлений нобелеатов в области литературы,[192] «случай Хандке» выглядел вызывающе.

В немалой степени это было связано со сложившимся к тому моменту противоречивым и упрощенным восприятием фигуры Хандке западноевропейскими СМИ. Однако в данном случае в центре скандального нобелевского сюжета (подробнее см.: [Соколова 2020a]) очевиден связующий мотив, согласующийся с главной проблемой творчества Петера Хандке, как ее еще в начале 1980-х годов увидел литературовед В. Г. Зебальд: проблема «поврежденной коммуникации» («verhinderte Kommunikation» [Sebald 1994c (1. Aufl.: 1985)]). По Зебальду, коммуникативные искажения не просто изобилуют в текстах Хандке, они в значительной степени формируют его поэтику и стиль, влияют на структуру и композицию текстов. Все это нашло свое яркое выражение уже в относительно ранней (и по-прежнему наиболее известной в России) повести «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» / *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* [Handke 1972 (1. Aufl.: 1970)], в рус. пер. В. Куреллы [Хандке 2000d].

[191] URL: https://regnum.ru/news/polit/2803967.html (дата обращения: 5.12.2024).

[192] В 2018 г. например, премия не вручалась вовсе из-за обвинений в сексуальных домогательствах в адрес некоего «человека, близкого к Нобелевской премии», и потому лауреат 2018 года был также объявлен в 2019 г. (им стала польская писательница Ольга Токарчук, р. 1957). В 2016 г. бурное недоумение в среде приверженцев «высокой литературы» вызвало присуждение премии не писателю, а исполнителю и автору песен Бобу Дилану.

«В сущности, все более или менее немые» [Хандке 2000d: 100],[193] – ближе к концу этого текста подытоживает школьный сторож, давая ключ ко всему повествованию: все вообще, а не только писатель Петер Хандке и его протагонист Йозеф Блох, мучительно подбирающий слова[194], словно проверяя на практике обоснованность жалоб лорда Чандоса из знаменитого «Письма» [Гофмансталь 1995], или охваченный яростным протестом против коммуникативных промахов других. Один из подобных промахов случайной знакомой – кассирши из кинотеатра – становится для Блоха поводом к ее убийству. Такова, собственно, завязка повести, в дальнейшем сосредоточенной на ощущениях этого «убийцы по случаю», на его коммуникации с миром и другими людьми в ходе попыток скрыться от наказания.

Петер Хандке родился в 1942 г. в Австрии, в Федеральной земле Каринтия – как и Ингеборг Бахман, назвавшая свою родину «страной границ» (не только географических, но и межъязыковых). На западе Каринтия граничит с австрийским Тиролем, на северо-востоке – с австрийской Штирией, на юге и юго-востоке – с Италией и Словенией. Значительную часть населения составляют славяне, традиционно сильны славянские влияния, нередки смешанные браки. Так, мать писателя была дочерью этнического словенца, «крепкого» крестьянина [Хандке 2000c]; отцом – «скучнейший» немец, банковский клерк, однако мать по-настоящему любила его, хотя и не была за ним замужем [Хандке 2000c: 347][195]. Его отчим тоже был этническим немцем, воевал в вермахте, после войны водил

[193] В оригинальном немецком тексте учитель констатирует у всех не немоту, как в русском переводе, а поврежденную, искаженную коммуникацию – «verhinderte Kommunikation». [Handke 1972: 81].

[194] «Чем дольше он говорил, тем более неестественным представлялось Блоху то, что он говорит. Постепенно ему стало казаться, будто каждое слово требует пояснения» [Хандке 2000: 100].

[195] «Ей и самой было смешно, что она кого-то любила. Он был ниже ее ростом, много старше ее, лысый, с ним она ходила в туфлях на низком каблуке, то и дело меняя шаг, чтобы попасть с ним в ногу, держась за оттопыренную, словно отстраняющую ее руку…» [Хандке 2000в: 347].

трамвай, был склонен к алкоголизму и домашнему насилию. Самоубийство матери в возрасте 50 лет, ее изломанную судьбу, – изломанную не столько войной, сколько тогдашними нравами, восприятием женщины и «женской доли» в той социальной среде, из-за которого «оступившаяся» молодая женщина вынужденно согласилась на брак с чуждым и неприятным ей человеком, – писатель изобразил в одном из самых пронзительных своих литературных текстов: в повести «Нет желаний – нет счастья» / *Wunschloses Unglück* (1972) [Хандке 2000c].

Как писатель и драматург Хандке дебютировал в 1966 г., и сразу достаточно громко: романом «Шершни» / *Die Hornissen* и пьесой «Поношение публики» / *Publikumsbeschimpfung*, носившей выраженный характер эпатажа; в 1967 г. последовала пьеса «Каспар» / *Kaspar*, исследующая роль языка в формировании личности (включая манипулятивные ракурсы) в сюжетных рамках известной истории о Каспаре Хаузере [Хандке 1994]. За «психолингвистическими» [Sebald 1994c: 121] исканиями первых работ (включая «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым», 1970) начинается движение в сторону реализма с психологическим уклоном: таковы повести «Нет желаний – нет счастья» и «Короткое письмо к долгому прощанию» / *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972), сосредоточенные на проблеме одиночества человека в социуме ([Хандке 2000c; 2000b]. Потом были «Женщина-левша» / *Die linkshändige Frau* (1976), «Учение горы Сен-Виктуар» / *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), «История детства» / *Kindergeschichte* (1981), «История карандаша» / *Die Geschichte des Bleistifts* (1982), «Повторение» / *Die Wiederholung* (1986), эссе «Опыт познания усталости» / *Versuch über die Müdigkeit* (1989), собрание записей «Медлительно в тени» / *Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen* (1992), «Мой год в ничейной бухте: сказка из новых времен» / *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (1994) и многие другие. С 1969 г. началось многолетнее сотрудничество с кинорежиссером Вимом Вендерсом, снявшим по

сценариям Хандке культовые фильмы «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым», «Ложное движение» (1975), «Небо над Берлином» (1987). В 1990-е годы писатель и сам пробовал силы в качестве режиссера: экранизировал свои романы «Отсутствие» (1992), «Женщина-левша» (1994).

В середине 1990-х годов, еще до войны в Югославии, Хандке отправился в поездку по Балканским странам, чтобы составить свое представление о ситуации, поскольку картина, создаваемая политическими обозревателями европейских и американских газет, казалась ему однобокой. Свои наблюдения и размышления он выразил в нашумевшем «Зимнем путешествии к рекам Дунай, Сава, Морава и Дрина, или Справедливость к Сербии» [Handke 1996а]. Впервые текст увидел свет как репортаж с продолжением в двух последовательных выпусках газеты «Зюддойче цайтунг», и лишь позднее вышел отдельной книгой. В дальнейшем «Зимнее путешествие…», как и последовавшее вскоре «разъяснение» – «Летнее дополнение к зимнему путешествию» [Handke 1996б], – неизменно вспоминали в прессе по разным поводам (включая присуждение автору все новых литературных премий), провоцируя острую реакцию культурной общественности. Очередная буря в прессе разразилась после того, как Хандке съездил на похороны Слободана Милошевича в 2006 г. и выступил на них с речью. При этом, как подчеркивает в интервью А. В. Белобратов, Хандке вовсе не был поклонником Милошевича и просто «он говорил о том, что вина лежит на очень многих людях, на очень разных сторонах, – вот это его основная идея была. Главное для него – этот край, это пространство, сошествие к корням, к своему прошлому или к прошлому той его части, которая связана с Каринтией, со славянскими корнями. Эти тексты сделаны интересно. Вообще Хандке создал колоссальный материал, под сотню книг» [Волчек 2019].

Как литературовед Зебальд не раз писал об этом эпатажном австрийском «наследнике Витгенштейна». Конечно, его не могли оставить равнодушным психолингвистические эксперименты, осуществленные

Хандке в пьесе «Каспар» и повести «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым». Первым стал отклик на пьесу – «Странность, интеграция, кризис: Пьеса Петера Хандке “Каспар”», который при жизни Зебальда вышел в журнале «Литература и критика» (*Literatur und Kritik*) в 1975 г., а затем был включен в посмертный сборник эссеистики «Campo Santo» [Sebald 2006]. За размышлениями о «Каспаре» последовали еще три работы – о «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым» [Sebald 1994c], эсхатологических мотивах в тетралогии рубежа 1980-х годов «Медленное возвращение домой» [Sebald 1994b] и о романе «Повторение» [Sebald 2012b]. Эти работы о Хандке занимают особое место в обоих сборниках зебальдовских «австрийских эссе»: в первом австрийская литература явным образом «вкладывается» в интервал «от Штифтера до Хандке» [Sebald 1994a: 3,13], во втором Хандке отводится роль, с одной стороны, «завершителя» [Sebald 2012a: 162], но и одновременно «Орфея», отважившегося переступить границу, за которой Зебальд видит уже следующее поколение – П. Розая и К. Рансмайра, – о которых, правда, не пишет [Sebald 2012a: 16]. Особую значимость Хандке для Зебальда подтверждает и список книг его личной библиотеки, составленный Джо Кетлинг [Catling 2011b], который содержит 19 изданий Хандке и одно исследование о нем: из немецкоязычных писателей в нем полнее представлены лишь Гёте и Томас Манн.

В названных работах Зебальд сосредоточен на коммуникативных стратегиях Петера Хандке, взаимосвязях между его художественным стилем, отношением к языку и литературной работе, бытовыми коммуникативными практиками. Принципиально важно ему отношение Хандке к писательству как «образу жизни», способу существования. Центральное место в художественном мире Хандке Зебальд отводит «нарушенной коммуникации» («verhinderte Kommunikation» [Sebald 1994c: 117]), как он это называет, возводя к этой особенности саму необычную, странно многословную, увязающую в подробностях писательскую манеру.

«Не уверенные ни в чем» рассказчики Хандке как будто все время заняты тем, что подбирают слова, параллельно отслеживая и осмысливая, как же они, собственно, это делают. Но даже глубокая сосредоточенность на процессе коммуникации, в который они в данный момент вовлечены, не обеспечивает ее надежности: в момент очередного *коммуникативного провала* (который осмысливается рассказчиками как невозможность адекватно выразить словами ощущение момента и быть понятым собеседником) персонажи Хандке вдруг «взрываются» и разом «переходят границу»: моральную («Каспар», «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым»), юридическую или, как минимум, географическую («Медленное возвращение домой», «Повторение»). Но не это удивляет В. Г. Зебальда сильнее всего: мучительные и нередко безуспешные поиски точного слова хорошо знакомы ему самому. Его приводят в изумление и восторг некоторые «необъяснимые» удачи Хандке на полном скрытых опасностей минном поле словесного самовыражения [Sebald 2012b: 176].

В «поразительном» (remarkable) [Mitchelmore 2011] эссе о романе Хандке «Повторение» [Sebald 2012b] Зебальд, всегда по-академически сдержанный в оценках, выражает неприкрытое восхищение мастерством австрийского коллеги и признается в неослабевающем с годами воздействии на него этого текста. Именно в нем, как он считает, Хандке удалось «прекраснее, чем где бы то ни было» выразить словами «столь характерную для художественной литературы» связь «между тяжестью принудительного труда и легкостью волшебства» в писательском деле [Sebald 2012b: 177]. К «самым прекрасным текстам немецкоязычной литературы последних десятилетий» [Sebald 2012b: 171] он причисляет занимающий около трех страниц эпизод с официантом «поразительный по вдумчивой точности в выборе слов» [Sebald 2012b: 178].

В этом, написанном еще в 1990 г. эссе (то есть задолго до формирования непреодолимого взаимного непонимания между Петером Хандке и «культурной общественностью» по югославскому вопросу),

Зебальд уже констатировал «проблемность» отношений австрийского писателя с критикой и «индустрией» [Sebald 2012b: 162–163], связав тогдашние трудности во взаимопонимании между ними со способом мышления писателя, его отношением к слову и языку, вытекающими из этого особенностями стиля. «Мало кто из писателей в последние десятилетия демонстрирует принципиальный разлад между культурой как сферой жизни и культурой как индустрией убедительнее, чем Петер Хандке» [Sebald 2012b: 162], констатировал Зебальд за тридцать лет до нобелевского скандала. И такая ситуация, по его мнению, имела свою историю. В 1970-е годы критика принимала Хандке с энтузиазмом, способствовала включению его текстов в «канон» немецкоязычной литературы – именно благодаря «специфическому способу повествования, который он разработал», подкупавший «совершенно новой точностью образа и языка» [Sebald 2012b: 162]. Огромный успех ранних произведений Хандке у критиков и журналистов Зебальд объяснял тогда тем, что в культурной атмосфере времени – вскоре после 1968 г., – многие «были готовы и оказались в состоянии понять» то, о чем он писал [Sebald 2012b: 162]. Тогда его тексты служили журналистам источником новых идей, поскольку даже «беглого знакомства с ними было достаточно, чтобы формулировать и высказывать прогрессивные и выигрышные суждения, ощущая себя на гребне волны» [Ibid.]. Источник созвучных времени идей видели в ранних произведениях Хандке и академические литературоведы: «В кратчайшие сроки были написаны многочисленные статьи, исследования, монографии: тексты Хандке целенаправленно вплетались в литературный канон» [Ibid.]. [196]

Сложности с восприятием Хандке внутри «культурной индустрии» Зебальд отсчитывает от «Медленного возвращения домой» [Handke 1979], первого романа одноименной тетралогии, замысел которого по сравнению с предыдущими текстами «…гораздо сложнее, с трудом облекается в слова»,

[196] В примечаниях Зебальд сообщает, что список научной литературы о творчестве Хандке уже к 1982 г. включал более 200 наименований [Sebald 2012a: 192].

по-другому согласуется с миром и «оставляет гораздо меньше выигрышных ракурсов для критики и литературоведения» [Sebald 2012b: 163]. Сильнее всего, по Зебальду, критиков озадачил «новый, можно сказать, программный проект» Хандке: «исключительно силой слова сделать зримым некий более прекрасный мир» [Ibid.]. Намеренно или нет, отмечает Зебальд, Хандке заплатил высокую цену за «самонадеянность», и это дает основания полагать, что писательство как род человеческой деятельности в его личной иерархии ценностей стоит много выше, чем профессия, и сливается с образом жизни.

Опубликованный в 1986 г. роман «Повторение» / *Wiederholung* [Handke 1986] – не просто травелог: это роман о становлении писателя, и о пересечении «порога», разделяющего немоту и речь, пустоту и то, что «написано пером». Текст обладает отчетливыми чертами автобиографии. Немецкие критики иногда включают его в «трилогию порога» (“trilogy of thresholds” [Mitchelmore 2011]), объединяя с более ранним «Китайцем боли» / *Der Chinese des Schmerzes* (1983) и последовавшим за «Повторением» «Вечером писателя» / *Nachmittag des Schriftstellers* (1987) (в рус. пер. М. Кореневой [Хандке 2020]).

Отказавшись от намерения отслеживать «шаг за шагом процесс дистанцирования Хандке от критики» и описывать «психологию и социологию видов, паразитирующих на литературе» [Sebald 2012b: 164], Зебальд сосредоточивается на отношении австрийского коллеги к писательскому мастерству и на том, как оно влияет на его нарративные и коммуникативные стратегии. В частности, он исследует, как связана история поисков протагонистом романа «Повторение» Филипом Кобалем давно пропавшего брата (сгинувшего на родине предков, в Словении) с процессом его (Филипа) писательского становления. По мере развертывания повествования становится ясно, что брата он не найдет, но, вероятно, сумеет, опираясь на непроясненные обстоятельства жизни исчезнувшего и рассказывая о них, придумать его для себя.

Структура повествования, считает Зебальд, наводит на мысль о том, что от рассказчика требуется вовсе не «повторить» (wiederholen) путь пропавшего брата или свой собственный путь четвертьвековой давности (sich wiederholen) (когда состоялась его предыдущая, школьная, поездка в Словению), а скорее создать заново. Точное повторение невозможно, что постоянно демонстрирует словесная ткань и сюжетная канва текста Хандке: все повторяется, но никогда в точности, всегда есть значимые различия. Даже семантически речь идет, скорее, о новом начале – wieder–holen («вновь» – «добыть»): о том, чтобы начать себя заново – «sich wieder holen» («себя» «вновь» «добыть»), как указывает Л. Айер [Iyer 2006]. Формируя собственную художественную манеру, Зебальд многое творчески перенимает у Хандке. Находит он и применение «неточным повторениям» как одной из форм организации собственного текста [Pages 2007], [Polster 2008].

С поисками Филипом пропавшего брата Зебальд ассоциирует мотив мессианства – как и в продвижениях К. к недостижимому замку у Кафки ([Sebald 1976], [Sebald 1994e]). Параллелизм поддерживает «кафкианское» имя старшего брата, которого зовут Грегор (ср.: «Превращение» Кафки, к тому же созвучное по названию – да и по имени автора – с «Повторением» Хандке). Помимо прочего, в «Повторении» речь идет о поисках «иноземных» (славянских) – словенских – корней протагониста. И словенский народ представлен не имеющим власти – «без аристократии, без маршей, без поместий» [Handke 1996: 201], – подобно еврейскому: «Единственным королем они – почти как евреи, – признают героя сказаний, который бродит повсюду переодетым: внезапно появится где-нибудь и тут же снова исчезнет» [Sebald 2012b: 174]. Традиция мессианства в литературе не предполагает, что «разделенные» встретятся вновь: наоборот, напряжение должно сохраняться:

«младший идет по следам старшего, ученик следует за учителем, а благочестивое стремление к спасению и высказанная Грегором в одном из фронтовых писем надежда на

грядущую совместную поездку в украшенной пасхальной коляске в тридевятое царство, переводится в “земное исполнение: Писание”» [Handke 1996: 317].

В этой традиции письменное слово имеет особый статус, и писательство выводится за рамки обыденных дел – это отнюдь не профанное занятие. «Рассказчик с самого начала отдает себе отчет в сложности стоящей перед ним задачи» [Sebald 2012b: 175]: чтобы преодолеть «невозможность писать», необходим стимул. У Хандке стимулом служит болезнь матери, боязнь не успеть спасти ее, – то есть, по Зебальду, главной задачей писательства у Хандке (по аналогии, также у Кафки и самого Зебальда) представляется утешение, успокоение: «утоление печали» [Sebald 2012b: 175].

Вполне вероятно, что Хандке (через близкого ему рассказчика) ищет альтернативу тому «утешению», которое выбрала его мать – самоубийству. Причины самоубийства матери он исследует в более ранней и самой пронзительной своей повести «Нет желаний – нет счастья», где выносит приговор традиционному католическому укладу австрийской провинции (Каринтии), только по видимости религиозному, а на деле ханжескому и крайне жестокому – особенно по отношению к женщине.

«Упомянутые выше обряды и обычаи призваны были утешать человека. Утешение – оно не поддерживало человека, скорее уж, человек, получив его, прозревал и в конце концов соглашался, что как индивидуум он ничего собой не представляет, во всяком случае, ничего особенного» [Хандке 2000c: 366].

Иными словами, в социокультуре крестьянской Каринтии преобладало нормативно-ролевое сознание (если использовать векторную типологию ментальностей в соотнесенности с четырьмя типами сознания, предложенную В. И. Тюпой [Тюпа 2009: 13, 16 и др.]). Тогда внутренний конфликт, который переживала мать автобиографического рассказчика, представляется кризисом обнаружения индивидуальности: внутреннего «я» в столкновении нормативно-ролевым окружением, у которого упорно отвоевывается «последний уголок для обдумывания своей судьбы»

[Михайлов 1997: 130]. В конце XX в. формирующееся таким образом «дивергентное», или «уединенное», сознание – «маргинальность личности, эксплицированная философией экзистенциализма» [Тюпа 2009: 20] – стало заметным и даже преобладающим во многих культурах, сообщив и массовому сознанию свои конститутивные черты, которыми в значительной степени и обусловлен коммуникативный кризис, наблюдаемый в западных культурах в XX и XXI вв.

Что касается писательства, понимаемого Хандке как «утешение» в квазирелигиозном смысле, то Зебальд особо подчеркивает у него «необычайно высокое качество повествования», идеал которого «диктуется легкостью» [Sebald 2012b: 176]. С его точки зрения, эта легкость достигается за счет стремления рассказчика, вместо того чтобы говорить о гнетущем, перенаправить внимание на приносящее утешение – как ему самому, так и, возможно, читателю, тоже нуждающемуся в утешении, чтобы «противостоять соблазнам уныния» [Sebald 2012b: 175], тем самым осуществив преображение. Здесь стоит отметить продолжение эволюции немецкоязычной культуры в русле «идеи о том, что жизнь обретает истинный смысл в акте преображения художником» [Вольский 2023], причем как в случае Хандке, так и самого Зебальда.

Другой важной для Хандке особенностью писательского труда Зебальд называет «добровольность»: на пути к мастерству рассказчик работает по собственной воле, опираясь на свое видение мира, которое в литературе (в противоположность некоторым другим видам искусства) предполагает взгляд в определенной оптике, через определенную рамку. Для такого повествования внешнее оказывается важнее, чем внутреннее, и это, по Зебальду, порождает «беспрецедентную открытость» текста Хандке [Sebald 2012b: 177], свидетельствующую о «диалогической позиции креативного сознания» [Тюпа 2009: 64] и означающую серьезный шаг в сторону «конвергентно-диалогизированного сознания» [Тюпа 2009: 16] несмотря на многочисленные *провалы коммуникации* в художественной (и

внехудожественной) реальности, с которыми в процессе становления сталкивается рассказчик-писатель.

В «Повторении» место писателя в мире соотнесено с образом убежища из детства Филипа: это отцовская землянка в поле, куда Филип нередко шел сразу после школы, чтобы там писать (делать уроки). Для него это место «было и остается центром мира, где в колодезно-узкой ложбине с незапамятных времен сидит рассказчик и откуда он ведет свой рассказ» [Sebald 2012b: 178]. Вновь напрашивается аналогия между стихией языка и «домом», восходящая к Витгенштейну [Perloff 1996] и широко распространившаяся в австрийской литературе XX в. (И. Бахман, Т. Бернхард, П. Хандке и др.).

Не менее важен Хандке в исследовании Зебальдом апокалипсических ракурсов австрийской литературы в работе «Образы, светлые и темные – О диалектике эсхатологии у Штифтера и у Хандке» / *Helle Bilder und dunkle – Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke* [Sebald 1994b], которая существенно перекликается с текстом о Томасе Бернхарде [Sebald 1994d]. Как и в истоках «диалектики эсхатологии» Хандке, в основаниях мировоззрения Бернхарда Зебальд выявляет «гностицизм современности» [Schmucker 2011: 417].

Обращаясь к двум текстам Хандке из тетралогии «Медленное возвращение домой» (1979–1983) – одноименному первому роману и последовавшему за ним «Учению горы Сен-Виктуар» (1980), – Зебальд также подчеркивает в них черты гностического мировосприятия, особенно акцентируя пессимизм по отношению к социуму, «неспасаемость» человечества и признаки «языкового скепсиса», отказывающего языку в способности не только выражать истинное знание и подлинные чувства, но и поддерживать продуктивные отношения с людьми, предметами и явлениями внешнего мира.

«Медленное возвращение домой» (1979) – попытка Хандке осмыслить феномены «нарушенной коммуникации». Его протагонист Зоргер

признается, что чувствует себя «покинутым не только языком, но и способностью издавать звуки» [Handke 1979: 98][197] и терапия, назначенная им самому себе, состоит в том, чтобы

«как можно более точно, по возможности, избегая схематизации и пропусков, обыденных в его науке, шаг за шагом» отображать все, с чем довелось столкнуться, – для того, чтобы он «хотя бы себе самому, с чистой совестью мог подтвердить, что действительно при этом присутствовал» [Handke 1979: 46].

Таким образом, обсуждаемое литературное произведение создается писателем «для успокоения собственной совести» – тоже вариант «утешения», – причем «механизм» создания, на который указывает Хандке [Sebald 1994b: 176], созвучен репортажной фотографии. В эссе американской писательницы Сьюзен Сонтаг «О фотографии» / *On Photography* (1979) выражена, в частности, мысль о том, что путешествие (весьма характерная для героев Хандке форма взаимодействия с миром) во второй половине XX в. в значительной мере превратилось в «стратегию накопления фотографий, предпочитаемую, прежде всего, этносами, деформированными строжайшей трудовой этикой – американцами, немцами и японцами» [Sonntag 1979: 10]. По Зебальду, решающее различие между писательским методом и фотографией заключается в том, что фиксация чего-то на память, каковой является фотография, напротив, способствует забыванию: фотография увековечивает процесс разрушения, в то время как будучи воплощены в слове, образы «в исчезновении схваченного мира обладают жизнью в будущем и остаются документами жизни сознания, которому предназначено осуществление продолжения жизни» [Sebald 1994b: 178]. По Зебальду, именно гностическое, «теологическое восприятие истории природы и человека» и «продолжающееся через них вовне вытеснение тьмы» [Sebald 1994b: 178] совпадает для Хандке с идеалом писательского труда и остается у него «двигателем». Искажения и ошибки случаются, но в соответствии с

[197] Отметим специально, что здесь, как и в романах М. Байера и К. Рансмайра, изначально предполагается некий разрыв между языком (речью) и ее фонетической составляющей.

заключенными в них намерениями понимаются не как повод для обвинений, а как «идея спасения», нашедшая выражение в «утешительной картине» («…история человечества скоро закончится, гармонично, без ужасов» [Handke 1979: 199]), а до тех пор – в практике писательства.

Более понятному и приемлемому для критиков раннему творчеству Хандке посвящено эссе «Под зеркалом воды – повесть Петера Хандке о страхе вратаря» / *Unterm Spiegel des Wassers – Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns* [Sebald 1994c], где Зебальд сосредоточен на осмыслении писателем возможностей и границ языка и коммуникации. Как уже было сказано, проблема писателя и писательства образует, по Зебальду, смысловой центр творчества Хандке. В этой статье Зебальд рассматривает австрийского коллегу как испытателя «границ» – между психической нормой и патологией, одобряемым и асоциальным поведением, речью и немотой, приносящей удовлетворение коммуникацией и *коммуникативным провалом*. При этом Зебальд исходит из понимания (в духе австрийского и русского «диалогизма»), что и сама по себе коммуникация всегда представляет собой встречное движение через «границу» – между «я» и Другим.

По Зебальду, именно Хандке первым в немецкоязычной литературе осуществил попытку осознать (и вербализовать) момент перехода «между нормальным и патологическим поведением» [Sebald 1994c: 115], ранее остававшийся недоступным для осознания, поскольку «именно в этой, решающей, точке научное описание истории болезни вынужденно опирается на показания не заслуживающих доверия свидетелей вроде членов семьи или представителей органов общественного порядка» [Sebald 1994c: 115]. В такой «пороговой» [Рымарь 2016] точке как раз и сосредоточено повествование о вратаре, оставшемся (после «социальной травмы») наедине со своими фобиями и потерявшем уверенность в собственных коммуникативных компетенциях.

Сюжет повести прост: монтер Йозеф Блох бесцельно бродит по большому городу (Вене), знакомится с кассиршей кинотеатра, остается у нее

на ночь, затем по пустячному поводу приходит в бешенство, душит ее, ударяется в бега и, осев в маленьком городке, бóльшую часть повествования пребывает в подспудном ожидании ареста.

Как и один из несомненных претекстов повести, «Преступление и наказание», по жанру это не детектив – загадки нет: читателю с самого начала известно, кто, когда и почему совершил преступление. Как у Достоевского, в центре внимания писателя – психоэмоциональное состояние ожидающего поимки убийцы, которое метафоризируется вынесенным в заглавие «страхом вратаря». Разница только в том, что в реальности, в которой убийство совершил Йозеф Блох, отсутствует Бог – не только в форме «высшего присутствия», но и вообще всякого пространства, где открывалась бы возможность продуктивного контакта.

Йозеф Блох – бывший вратарь местечковой команды, однажды пропустивший пенальти. Из его обрывочных воспоминаний явствует, что в тот роковой момент он ничего не предпринял: сохранял полную неподвижность, глядя, как мяч летит мимо него в сетку, пересекая линию ворот. Эпиграфом выбрана фраза «Вратарь смотрел, как мяч пересек линию...». И действительно, речь в этой повести идет прежде всего о пересечении границы – границы закона (человеческого, божественного), границы между людьми как отдельными личностями (коммуникация), границы между нормой и патологией. Повествование ведется от третьего лица и бесстрастно регистрирует действия и впечатления Йозефа Блоха на протяжении нескольких дней – регистрирует с исчерпывающей полнотой, наводящей на мысль о каталогизации. [198] Заостряется и проблема соотношения факта и интерпретации, искажений восприятия и коммуникации, обусловленных как спецификой нервно-психического

[198] Каталогизация как одна из важных черт современного немецкоязычного «романа о художнике» подробно исследуется Г.В. Кучумовой [Кучумова 2019].

состояния человека в пограничном состоянии[199], так и типично австрийским «недоверием к языку» ([Ebner 2014], [Котелевская 2018: 49–103]).

Повсюду в повести Зебальд отмечает отсылки к Витгенштейну: «Хандке с аналитической точностью следует австрийской традиции языкового скепсиса, в особенности, Людвигу Витгенштейну, и через “патологическую” дезинтеграцию языковых компетенций протагониста ему удается продемонстрировать, что язык как отдельное измерение нигде не способен выйти за пределы реальности, а может лишь кружить, оставаясь внутри нее» [Sebald 1994c: 122] – кружить, подобно человеческому мышлению, «связанному в узлы», «наложившему на себя оковы, путы, гордиевы узлы языка, – но именно языка, а не реальности», цитирует он Станислава Лема [Ibid.]. В таких координатах работает со словом Петер Хандке, и Зебальд, построивший, как уже отмечалось, собственную литературную вселенную под «покровительством» Людвига Витгенштейна [Posnock 2010: 113], понимает это лучше других.

Как передать словами состояние паники? В таком состоянии, пишет Хандке, на первый план выходит потребность «как можно меньше обращать внимания на окружающее» [Хандке 2000d: 7], всякое восприятие становится «насильственным» [Sebald 1994c: 118]. Йозеф Блох, «с одной стороны, заставлял себя перелистывать страницы, а с другой – не откладывал ни одного журнала, не перелистав его до конца» [Хандке 2000d: 10]. Любое сказанное кем бы то ни было слово (требующее восприятия), в состоянии паники может быть воспринято человеком как насилие – и реакцией станет «ответное» насилие, для внешнего наблюдателя ничем не мотивированное. Похоже, еще в 1970 г., в «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым», Петеру Хандке удалось выявить и предъявить читателю связь генерализованной тревоги (состояния паники) с коммуникативными

[199] О «границе» и «пороговом состоянии» в литературе, в том числе у современных немецких авторов см.: [Рымарь 2016]. О «пограничном состоянии» с точки зрения психологии и психиатрии см. также: [Решетников 2006], [Пушкарев 2000].

нарушениями у человека – связь, не так уж давно обнаруженную и осмысленную психологами и теоретиками травмы (см., например, [Рягузова 2011]).

Но Хандке идет дальше и показывает, что это нарушение коммуникации – двустороннее: не только охваченный паникой субъект не может понять адресованную ему речь, но и сказанное им самим (когда он пребывает в состоянии паники) не может быть понято другими. И вот этот важный вопрос – о том, «как так получается, что речь субъекта с выраженной тенденцией к центрированию на собственных ощущениях даже при условии совершенной правильности семантической и синтаксической артикуляции перестает “восприниматься” адресатами» [Sebald 1994c: 120], – Зебальд адресовал совсем тогда еще новой науке, психолингвистике, в которой эти аспекты до сих пор основательно не исследованы, как и механизмы распада речи (на родном языка) в чужой языковой среде.

Установлено было, однако, указывает Зебальд, что у тех, кто в течение длительного времени пребывал в условиях нарушенного социального поведения, языковые компетенции начинали постепенно ухудшаться: ими совершалось все больше коммуникативных ошибок. Точно так же и «перед объятым паникой внутренним взором», который «каждый раз перед тем, как произнести что-нибудь вслух, фокусируется на ненамеренно вызванных означаемых», связанных с собственным состоянием, «облик слов изменяется», словно указывая «на собственную жизнь языка, чем только усиливает неуверенность говорящего субъекта» [Sebald 1994c: 120]. Иными словами, проблема «разломов» коммуникативных практик [Рягузова 2011] или «коммуникативных провалов» (как называют подобные явления отечественные литературоведы: [Степанов 2005], [Тюпа 2009]) в ситуации «сдвига» субъекта относительно социальных и психических норм и границ остается в центре повествования о бывшем вратаре. «Внутренний взор» Йозефа Блоха в этой повести неотрывно и пристально следит за ходом

собственной коммуникации, фиксируя неудачи и подталкивая к усилиям по поддержанию «видимости нормы».

Поначалу протагонист склонен перекладывать ответственность за нарушение коммуникации на собеседника. Однако убийство кассирши, совершенное им в ответ на воображаемое «коммуникативное» преступление (аналогичное воровству?) [200] с ее стороны перенаправляет его внимание на собственные способы выражения мыслей: «… сам Блох, называя чье-либо имя, всякий раз пояснял, о ком идет речь. Даже упоминая какие-либо вещи, он их описывал, чтобы было понятно» [Хандке 2000d: 65], однако «чем дольше он говорил, тем более неестественным представлялось Блоху то, что он говорит. Постепенно ему стало казаться, будто каждое слово требует пояснения» [Хандке 2000d: 66]. Он начинает подозревать, что корень непонимания, возможно, внутри него: «Продавщица, которая его не поняла, потому что посреди фразы ему стало противно говорить и конец он промямлил, засмеялась, словно и ждала в ответ шутки» [Хандке 2000d: 87]. Ему приходит в голову, что те искажения, которые он замечает у себя и приписывает другим, возможно, связаны с ситуацией, в которой он находится – постоянного страха разоблачения: «Ему следует остерегаться слов, которые превращают то, что он хочет сказать, в своего рода показания» [Хандке 2000d: 98].

Заметив связь между своим состоянием и резким снижением способности к достижению взаимопонимания с другими людьми, включая трудности с интерпретацией чужой речи, Блох, начинает пристально следить за тем, как слова появляются у него в голове: «С чего ему пришло в голову это выражение? Оно показалось ему ироническим и каким-то неприятным. Но разве другие слова в этой фразе не были столь же неприятны?» [Хандке 2000d: 92]. И по мере того, как болезненное состояние нарастает,

[200] «Блох скоро заметил, что она разглагольствует о вещах, о которых он только что ей рассказывал, будто о своих собственных»; «его коробило, что она так бесцеремонно пользуется его словами» [Хандке 2000г: 22].

коммуникация с другими становится почти невозможной – слишком много искажений, связанных с накопленным негативным эмоциональным опытом: «То, что он воспринимал, движения и предметы, напоминало ему не другие движения и предметы, а ощущения и чувства; и о чувствах он не вспоминал как о чем-то прошлом, а переживал их заново, как сиюминутные, он не вспоминал о стыде и отвращении, а стыдился и испытывал отвращение сейчас, когда вспоминал, хотя и не мог припомнить, что послужило поводом для стыда и отвращения. Отвращение и стыд вместе были так сильны, что все тело у него начало зудеть» [Хандке 2000d: 109–110]. Психика протагониста не выдерживает напряжения и постепенно переключается с очевидно неосуществимой внешней коммуникации на внутреннюю – обмен репликами в собственной голове (за которыми он тоже пытается следить), коммуникация языка с языком, постепенно вытеснившая все остальное, ставшая единственной реальностью: «Буквально все, что он видел, кричало. Окружающие картины не казались естественными, а будто специально были сделаны для кого-то. Они чему-то служили. Взглянешь на них, а они буквально лезут тебе в глаза. “Как восклицательные знаки, — подумал Блох. Как приказы!”» [Хандке 2000d: 97].

Обращение внимания «внутрь» – на собственную психическую деятельность, способы мышления, выбор слов, – приводит к временному изменению состояния. Протагонист переживает что-то подобное просветлению: «Он видел и слышал все непосредственно, не переводил, как раньше, все в слова и не воспринимал все лишь как слова или игру слов. Он был в таком состоянии, когда все представлялось ему обыкновенным» [Хандке 2000d: 105]. Впрочем, это длилось недолго: нарастающая тревога, порождая все новые ошибочные интерпретации и собственные ложные высказывания, этими же ошибками, в свою очередь, постоянно усиливается, подталкивая ко все более странным интерпретациям происходящего. И наконец, утратив равновесие и будучи не в силах в одиночку его восстановить, протагонист со все нарастающей скоростью «выпадает» из

совместимых с нормой коммуникативных (и социальных) диапазонов. Повесть о «Страхе вратаря…» Петера Хандке можно читать как художественный эксперимент, тестирующий представление о том, что мышление субъекта порождает окружающую его реальность,

Тем более обоснованной представляется выраженная еще сорок лет назад убежденность Зебальда в том, что Петер Хандке намного опередил свое время (включая науку), как минимум, в понимании тех аспектов человеческой психики, которые связаны с коммуникативными компетенциями в «пороговых» состояниях, ситуациях травмы. В таком контексте решение Нобелевского комитета, в 2019 г. присудившего писателю самую престижную в мире премию «за авторитетные произведения, в которых с лингвистической изобретательностью исследуются пограничные и специфические области человеческого опыта»,[201] представляется совершенно обоснованным.

[201] "For an influential work that with linguistic ingenuity has explored the periphery and the specificity of human experience." См.: [Электронный ресурс] URL: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2019/handke/facts/

4.2 В поисках «терапевтического» письма: особенности коммуникативной стратегии прозы В. Г. Зебальда

4.2.1 «Лукавый нарратор» и «неточность» по Витгенштейну

Подобно тому, как философия у Людвига Витгенштейна исполняет «терапевтическую функцию» не столько «путем составления точной карты языковых значений», сколько за счет того, что помогает отслеживать «ловушки языка», в которые забредает «заблудившийся пешеход» (одним из каковых неизбежно является сам философ) [Жеребин 2004: 162], «исцеляющее» воздействие прозы Зебальда неотделимо от содержащегося в ней «позволения на ошибку». Ошибка как неизбежность вследствие особенностей человеческой природы и свойств предстоящего человеку коммуникативного пространства (культуры) не «вытесняется» в художественном мире Зебальда – как нечто, чего лучше не замечать и о чем поскорее забыть, – но превращается в художественный прием, получая таким образом «легальный статус», а вместе с ним и возможность конструктивного смыслового наполнения.

Ранее мы уже показали, что, изучая «несчастье» по произведениям австрийских писателей [Sebald 1994a], в мировосприятии многих из них Зебальд находит черты «гностицизма современности» («Gnostizismus der Moderne» [Schmucker 2011: 417]), в основе которого лежат представления о мире как месте страданий и скорби и о враждебной человеческому духу природе социума. П. Шмуккер убедительно показал, что поэтика самого Зебальда в главных своих чертах вырастает из подобного же рода «гностических предпосылок» [Schmucker 2011: 355–503] и пронизывающие его прозу экстенсивные интертекстуальные отсылки и аллюзии, нередко

«мистические по своему характеру» [Schmucker 2011: 355], обусловлены как раз собственным его «гностицизмом».

Снять ореол «мистического» с поэтики Зебальда помогает выявление в ее основе многоуровневой и многоголосой коммуникации, осуществляемой с читателем через рассказчика с привлечением голосов других «обитателей семиосферы» (часто умерших), которые могут весьма далеко отстоять как от рассказчика, так и друг от друга в привычных метриках географического, исторического и даже культурного пространств. При этом в каком-то смысле все соучастники коммуникации, вместе (в со-бытии) реализующие у Зебальда коммуникативную стратегию текста, друг другу близки. И важно понять, в каком смысле они близки – то есть, как может быть устроено то отношение (та метрика), которая характеризует их отношение как близость.

Последний вопрос неотделим от вопроса о том, что представляет собой само пространство, где данное отношение становится «действующим». Далее мы попробуем выявить некоторые свойства пространства интертекстуальности у Зебальда: принципы формирования, действующие в нем отношения и законы. При этом особое внимание будем обращать на аспекты, выпадающие из ряда того, что кажется привычным и «естественным».

Хорошую аналогию непроясненной природе этой «близости» дает, как было показано ранее, отношение «семейного сходства» и порождаемое им пространство как бы «семейных» связей, описанное Витгенштейном в «Философских исследованиях», где мысль философа ходит кругами вокруг *сходства*, основанного на *неточном* совпадении некоторого никогда не полного набора признаков. Внимание философа при этом фокусируется и на феномене «неточности» как таковой – ее сущности, природе, границах, ее месте в повседневных и языковых практиках человека: отмечается принципиальная *неточность воспоминания*, *неточность словесного выражения*, *нечеткость изображения* (в частности, фотографического) [Витгенштейн 1994: 111–123].

Можно сказать, что у Витгенштейна *неточность* приобретает фундаментальный характер и общность философской категории, предъявляющей неотъемлемое свойство языка и человеческой природы. В принципиальной *неточности* человеческого восприятия, неизбежном «разрыве» между «положением вещей» и его воспринимаемым образом (учитывая, что характер и масштаб этого «разрыва» совершенно неизвестен), может лежать источник феноменов внезапного (скачкообразного, непроизвольного) изменения ракурса восприятия, к которым присматривался в своих поздних работах Витгенштейн (наиболее известный из подобных примеров: его «заяц / утка» [Витгенштейн 1994: 278]) и которые В.В. Бибихин называет «сменой аспекта» [Бибихин 2005: 418–419] и отправным пунктом своего исследования.

Поначалу вопрос о «неточности» ставится в «Философских исследованиях» в контексте изучения памяти – прежде всего, коллективной: исторической [Витгенштейн 1994: 120] или «культурной памяти» [Ассман 2004], – и сомнений в «правдивости» ее содержания. От памяти мысль философа перемещается к знанию как таковому – в попытке понять, откуда исходят сомнения в надежности знания. Вслед за Августином («Исповедь»): «Если никто меня не спрашивает, знаю; если же хочу пояснить спрашивающему, не знаю!» [Витгенштейн 1994: 122], философ как будто склонен связывать зарождающееся сомнение с переходом от логики к грамматике, то есть к языку. Однако дальнейшее пристальное рассмотрение *неточности* в языке (в научных, экзегетических и повседневных речевых практиках [Витгенштейн 1994: 126–131]) приоткрывает ее фундаментальный характер как неотъемлемого свойства языка и наталкивает на мысль о том, что никакая теоретизация, никакое ученое истолкование не превосходит (по точности) «обыденный язык» – тот, который люди используют в повседневной жизни, и вполне успешно. Вывод философа: *неточный* не означает *неприменимый* в общении, и трудности в применении *неточного* высказывания или изображения связаны, главным образом, с тем, что

«единый идеал точности не предусмотрен» [Витгенштейн 1994: 121].

Заметив, что в обыденной практике *неточный* нередко воспринимается как недостаток: «упрек» (в то время, как «точный» – скорее, «похвала»), Витгенштейн выявляет присущее человеческому восприятию (пред)убеждение, что «неточное достигает своей цели с меньшим совершенством, чем более точное» [Витгенштейн 1994: 121]. Такое предустановленное восприятие вынуждает нас отождествлять «неточность» с «ошибкой» – ведь недостаточно точное достижение цели воспринимается как неудача в ее достижении. Иными словами, указывает Витгенштейн, в человеческом восприятии «неточности» изначально присутствует (негативная) оценочная составляющая. И это не всегда удобно, в силу того что цель движения / действия (к которому может относиться описание «неточное») далеко не всегда сразу ясна, а преждевременная негативная оценка может это действие раньше времени прекратить – прежде, чем настоящая цель его обнаружится (такое положение вещей оставляет «невидимыми» для нашего восприятия определенный набор настоящих / истинных целей человеческих действий).

В основе этого когнитивного искажения Витгенштейн обнаруживает конфликт между «неточностью» и «идеалом»: наличие последнего и порождает ошибку. Не сам по себе «идеал», а наше отношение к нему как к чему-то, достижимому в реальности. «Мы превратно понимаем роль, какую играет идеал в наших способах выражения», поскольку нами «владеет представление» [Витгенштейн 1994: 125] о том, что идеал должен обнаруживаться в действительности: «похоже, оно сидит в нас, как очки на носу, – на что бы мы ни смотрели, мы смотрим через них» [Витгенштейн 1994: 126]. Так обнаруживается «тотальность неточности», сдвигающая наши привычные представления не только о месте сомнения в мышлении, но и о доверии / недоверии к сказанному и происходящему, а значит, и о вере как таковой. Более того, воздействие веры на повседневные практики теперь представляется Витгенштейну повсеместным и определяющим.

Впрочем, к подобному заключению философы приходили и раньше. Еще в 1759 г. Иоганн Георг Гаман (1730–1788) в письме к своему постоянному корреспонденту и земляку Иммануилу Канту писал: «Нельзя верить тому, что видишь, не говоря уже о том, что слышишь» [Гильманов 2009: 102], выводя свой отрицательный императив не только из неустранимости различия чувственного опыта у разных людей (разные фокусы восприятия), но и из очевидной ему бесплодности всякого «спора», обусловленной языковой природой: «Если два человека пребывают в различных положениях, они никогда не должны спорить о своих чувственных впечатлениях» [Гильманов 2009: 102], поскольку никакой спор не сможет заставить ни одного из них усомниться в сигналах от собственных органов чувств.

Известный афоризм, пародирующий тривиальное мышление – «Если на клетке слона прочтешь надпись “буйвол”, не верь глазам своим» (Козьма Прутков), – порожденный золотым веком русской литературы, изначально мыслился как пародия, хотя с тех пор, возможно, мигрировал за пределы жанра… Во всяком случае, в своем подходе к «клеткам» реальности и их обозначениям В. Г. Зебальд, как можно предположить, руководствуется не менее провокационными представлениями [Simon 2005]. Следуя мыслительным паттернам Витгенштейна, отражая и умножая их при помощи своих рассказчиков и персонажей, он обнаруживает собственную готовность увидеть «слона» в очередной клетке с надписью «буйвол» и пробуждает аналогичную готовность в читателе.

Такая готовность лежит в основе нарративной стратегии Зебальда, которую Д. Блэклер определяет как «воспитание читателя» – с целью превращения его «лукавым нарратором» («foxy narrator») в «непослушного читателя» («disobedient reader») [Blackler 2007: 118–141]: такого, какой способен и сам находить вокруг и внутри себя – «в своем уме» – клетки со «слонами», ошибочно названными «буйволами», и самостоятельно производить «переселение» и / или «переименование».

Не заступая глубоко на территорию психологии и когнитивных наук, попробуем выдвинуть предположение о механизме работы подобной стратегии. Допустим, «лукавый нарратор» оказывается перед клеткой с «буйволом» и видит, что в ней слон. Убедившись, что это действительно слон, (налицо несомненная ошибка), он, конечно, задумается о том, как ее можно исправить. Переселить «слона» в другую клетку? Заменить табличку на этой? Второе проще, но проблема в том, что табличка адресована не ему одному, а целому коллективу (всем посетителям зоопарка), и заменить ее по собственному произволу не получится: возмущенная общественность («обобщенный читатель»), убежденная в правильности раз и навсегда установленных «табличек», не задумываясь, скинет новую прочь, а старую вернет «на место».

Чтобы по-настоящему заменить табличку, требуется определенного рода «власть». Придется сначала добраться до «директора по табличкам» (гипотетической инстанции в сознании «обобщенного читателя», включающего также и рассказчика) и убедить «директора» в том, что написанное не соответствует действительности. Но как убедить? Особенно, если «директор по табличкам» находится далеко от злосчастной клетки: сидит в своем кабинете, разговаривает с посетителем, а злополучную клетку не видит вовсе, даже не смотрит в ее сторону. Ясно, что в такой ситуации он ничего ни с клеткой, ни с табличкой делать не станет. Сначала необходимо добиться, чтобы он подошел к клетке и увидел все своими глазами – иначе не поверит. Но как этого добиться? «Директору по табличкам» в сознании «обобщенного читателя» (который в массе своей «послушен» [Blackler 2007: 118]) и так хорошо, зачем ему вставать и куда-то тащиться, тем более что он совершенно искренне убежден, что уж в его-то зоопарке все «буйволы» и «слоны» на своих местах.

Что может предпринять «лукавый нарратор», если ему уже удалось как-то проникнуть в кабинет «директора» (читатель взял в руки книгу)? Как привлечь внимание этой (гипотетической) управляющей инстанции и

направить в сторону ошибочного соответствия? Не стоит ли попытаться для начала вывести эту «управляющую инстанцию» из равновесия – озадачить, вызвать удивление, пробудить ощущение несоответствия, с одной стороны, (например, намекнув на возможный «непорядок» где-то в районе нужной клетки), а с другой, – пообещав относительно простое восстановление порядка. Внезапный вопрос о массе бивней (или длине хобота) здорового буйвола в нашей ситуации мог бы стать такой продуктивной «провокацией», поскольку, во-первых, вызвал бы активную реакцию («Что за чушь! У буйвола нет хобота!»), а во-вторых, направил внимание «директора по табличкам» в желательную сторону: куда-то к буйволам и обладателям бивней (хоботов), т.е. слонам. А тогда следующее (эмоционально окрашенное) сообщение - например, о том, что бедняга буйвол в такую жару невыносимо страдает под невыносимой тяжестью бивней, – вполне могло бы поднять директора с места и привести к той самой клетке, где он без труда и совершенно самостоятельно обнаружил бы проходящую по линии его ведомства ошибку, которую тут же, возможно, и исправил.

Подобным образом, как нам кажется, воздействует на читателя повествовательная стратегия В. Г. Зебальда, который в разных местах своей прозы (а иногда и эссеистики) размещает среди фактов истории и культуры «крючки» вымысла [Simon 2005], на которые «попадается» читатель [McCulloh 2004]. Особенно хорошо это видно в текстах, где мотив ошибки присутствует эксплицитно – например, в тексте «Кольца Сатурна. Английское паломничество» (1995) ([Sebald 1995], в рус. пер. Э. Венгеровой [Зебальд 2016]). Первую из 10 частей этого трудноопределимого по жанру произведения мы далее рассмотрим в описанной выше оптике.

4.2.2 Ошибка как прием: «Кольца Сатурна»

В содержании книги «Кольца Сатурна»[202] первую часть представляет развернутый заголовок: «В госпитале – некролог – *скитания* черепа Томаса Брауна – лекции по анатомии – левитация – квинкункс – сказочные существа – кремация» [Зебальд 2016: 6]. Выделенным нами курсивом словом «скитания» переводчица книги на русский язык Э. Венгерова вполне допустимо переводит немецкое слово *Irrfahrt* [Sebald 2015: 5] (*блуждания, странствия,* букв.: «*путешествие с ошибкой*»), которое, однако, в немецком тексте сразу вводит мотив ошибки и заблуждения (*irren* – заблуждаться, ошибаться; *Irrtum, Irrweg* – ошибка).

Как обычно в прозе Зебальда, определенный мотив, будто случайно упомянутый в начале, постепенно утверждается, крепнет, превращается в лейтмотив, в разных вариациях и взаимосвязях повторяемый снова и снова, усиливается, вновь отступает в тень, и в итоге, проходя через текст целиком, становится одной из его связующих нитей[203]. В данном случае уже в первой части произведения мотив ошибки успевает развернуться к читателю разными гранями и обнаружить свою прямую причастность «проблеме человека» в двух взаимоисключающих, на первый взгляд, ракурсах: «жизнь как ошибка» и «смерть как ошибка».

Повествование начинается с частной «ошибки» – болезни рассказчика (мотив «болезнь как ошибка»), в ходе которой он, находясь в госпитале, сталкивается с умножением ошибок восприятия. Раз за разом рассказчик

[202] Состоящая из 10 глав книга «Кольца Сатурна» имеет подзаголовок «Английское паломничество» и представляет собой путешествие близкого автору рассказчика по пространству культурной памяти, спроецированному на географию Восточной Англии. В силу географии эта книга Зебальда вписывается в постколониальный дискурс и чаще других анализируется в русле посколониальных исследований. При этом рассказчик сближается с «постколониальным субъектом» как он понимается, например, в статье [Джумайло 2023].

[203] На эту структурную особенность прозы Зебальда мы уже указывали ранее, анализируя мотивный комплекс, связанный с Кафкой, в «Головокружениях». См. также [Catling 2009], [Finch, Wolff 2014].

ошибается в интерпретации сигналов от собственных органов чувств, принимая одно за другое. Постепенно в его повествовании все вокруг оказывается не тем, чем ему представлялось, окружающая реальность как таковая вызывает серьезные сомнения: «Весь день во мне поднималось желание выглянуть из окна больницы непонятно зачем затянутого черной сеткой, я так боялся, что реальность исчезла навсегда, что мне хотелось убедиться в ее существовании…» [Зебальд 2016: 10]. Вскоре, правда, и его впечатление об отсутствии реальности оказывается спорным, а безмолвие, которое окружает рассказчика на высоком этаже больницы, «искусственным» [Зебальд 2016: 11].

«Ошибки» восприятия выстраиваются в ряды: рассказчик не в состоянии вычленить из воспринимаемой им реальности ничего, что не было бы ложью. Писатель, очевидно, ставит перед собой задачу передать это ощущение ненадежности восприятия, и выбирает повествовательную стратегию, которая вызовет у читателя ощущение, что и его собственное восприятие ненадежно, полно ошибок, что на него нельзя полагаться.

И если изначально читатель пребывал в убеждении, что повествование ведется из госпиталя, где из-за болезни пребывает рассказчик, то очень скоро это убеждение развенчивается рассказчиком как ошибочное: «Сегодня прошло больше года с тех пор, как меня выписали из больницы, и я начинаю переписывать набело свои заметки…» [Зебальд 2016: 12], – неожиданно сообщает он после нескольких страниц повествования вроде бы из больницы. Но и это не все: если теперь уличивший себя в неточности восприятии рассказываемого времени читатель вернется к началу повествования и приложит некоторые усилия арифметического характера, он обнаружит, что пешее путешествие по графству Суффолк, под дневник которого «мимикрирует» повествование и начало которого, как кажется поначалу, связано с попаданием рассказчика в больницу, в повествуемой действительности состоялось годом ранее. Иными словами, точное указание временного периода, с которого, порождая иллюзию хронологической

достоверности, начинаются «Кольца Сатурна»: «В августе 1992 года, когда спала летняя жара…» [Зебальд 2016: 9], – оказывается «ложным следом», создающим у читателя *иллюзию знания* если не времени описываемых событий, то хотя бы времени их описания. Но нет: и то, и другое время оказываются отделены от сообщаемой даты временными промежутками, которые при помощи нескольких логических операций и простейших арифметических действий могут быть вычислены внимательным читателем – то есть, у читателя остается возможность «исправить» свою ошибку восприятия. Но даже «исправление» воспринимаемой хронологии событий оказывается не тем, чем представляется читателю, поскольку в границах текста и оно работает как прием, способствующий эксплицированию конфликта, сопровождающего далее мотивы искаженного восприятия и ошибки.

В намеченном проблемном русле обнаруживается, что «болезнь» (и связанные с ней ошибки восприятия) лишь подготавливала почву для дальнейшего развития мотивного комплекса. Оказывается, «ошибка» связана со смертью: как сообщает рассказчик, за потерянный и вновь обретенный (в операциях с релятивистской хронологией) год один за другим ушли из жизни двое его коллег. Если бы рассказчик сообщил об одной смерти, то читатель мог бы еще счесть эту связь «случайной», но поскольку последовательно сообщается о двух смертях людей, в чем-то близких и симпатичных рассказчику, сам факт сообщения работает на утверждение корреляции между ошибкой и смертью: «Спустя несколько недель» после «внезапной кончины» безобидного непритязательного исследователя швейцарской литературы Майкла Паркинсона «слегла от болезни, в кратчайшее время разрушившей ее организм» доцент кафедры романистики одинокая старая дева Джанин Дейкинз [Зебальд 2016: 13], при жизни особенно интересовавшаяся причинами «писательских угрызений Флобера, его страха перед фальшью», который, как она говорила, на целые недели «приковывал его к дивану» [Зебальд 2016: 14]. Названный здесь как бы случайно

Г. Флобер отнюдь не случаен: своим появлением он развивает мотив ошибки, поскольку, как утверждает рассказчик, «…все написанное представлялось ему … чередой самых непростительных ошибок, последствия которых нельзя предугадать» [Зебальд 2016: 14]. Тем самым, фигура Флобера придает теме ошибки новый ракурс, акцентируя вопрос о непредсказуемости последствий[204].

Возвращение мыслей рассказчика к Джанин, ее одинокой и странной – «ошибочной»? – жизни среди «бумажных ландшафтов с горами и долинами», которые время от времени срывались вниз с края стола и образовывали «на полу пласты, незаметно перемещавшиеся к середине комнаты», вынуждая ее саму «отступить за другие столы» [Зебальд 2016: 15], выявляет функцию ошибки как некоего «адреса», точки расположения, между противоположными полюсами «порядок» и «хаос». Если перейти к пространственному представлению, то названная ось дополняет обозначенную ранее «ось болезни», фиксирующей определенное положение между «жизнью» и «смертью».

Параллельно – через ангела «Меланхолии» – в тексте разворачивается третье, вертикальное, измерение «пространства ошибки»:

> «Как-то я сказал ей, что она среди своих бумаг напоминает мне ангела “Меланхолии”, которого Дюрер изобразил неподвижно застывшим под орудиями разрушения[205], а она возразила, что кажущийся беспорядок в ее вещах в действительности как бы совершенный или же все же стремящийся к совершенству порядок» [Зебальд 2016: 16].

Иронически, казалось бы, заподозренное «совершенство порядка» неожиданно поддерживается замечанием рассказчика о безошибочности работы памяти Джанин, точное указание которой направляет его к новому витку «диалектики ошибки» – истории о «блужданиях» (*Irrfahrt*) черепа

[204] И одновременно поддерживает связь ошибки с болезнью: «Джанин утверждала, что муки Флобера объясняются заметным для него, постоянно прогрессирующим и, как он думал, уже охватившим его мозг отупением» [Зебальд 2016: 14].

[205] На гравюре А. Дюрера «Меланхолия I» ангел сидит в задумчивости под песочными часами и крупным дверным колокольчиком…

Томаса Брауна.

Британский медик сэр Томас Браун (1605–1682) был одним из крупнейших мастеров английской прозы своей эпохи (о его прозе с восхищением отзывались Дж. Джойс, Х.-Л. Борхес, В. Вулф, Э. По и др.) и к тому же всерьез интересовался естественнонаучной и оккультно-религиозной тематикой [Preston 2005]. И хотя рассказчик Зебальда нигде не говорит об этом прямо, в данном контексте Браун важен ему не только как земляк[206], но и как эксперт в области ошибок и заблуждений. При этом главный труд Томаса Брауна, как раз об ошибках[207], в «Кольцах Сатурна» не называется, хотя упоминаются другие трактаты: «Гидриотафия, или Погребение в урнах» и «Сад Кира» (оба датируются 1658 г.)

Череп Брауна как неоспоримое свидетельство смерти того, кто познал суть ошибки, прекрасно подходит на роль «вещного» аргумента против ошибочности смерти, направляя мысль ищущего в противоположную сторону – к представлению об «ошибочности жизни». Вероятно поэтому череп, якобы хранившийся в музее той самой больницы Норфолка и Нориджа, где недавно лежал рассказчик, побуждает последнего к поискам, которые, правда, приводят его не к искомой вещи (черепу Томаса Брауна), а лишь к исправлению ряда собственных ошибок восприятия и заблуждений относительно места нахождения черепа. В результате поисков выясняется, сообщает рассказчик, что злосчастный череп «спустя почти четверть тысячелетия после первых похорон был со всей торжественностью погребен вторично» [Зебальд 2016: 17–18]. А поскольку в отличие от приведенных рассказчиком фактов биографии и творчества Брауна, которые считаются установленными и описываются в научной литературе [Preston 2005],

[206] С 1637 г. и до самой смерти Томас Браун жил и работал в Нориджe, где в Университете Восточной Англии с начала 1970-х годов работал и сам В. Г. Зебальд, и его «сатурнианский» (меланхолический) рассказчик (См., например: [Catling 2009. S. 139–154]).

[207] В весьма популярной в свое время книге Томаса Брауна об ошибках и заблуждениях («Pseudodoxia epidemica, or treatise on vulgar errors». Лондон, 1646; новое изд., 1852; нем. перевод: Нюрнберг, 1680) излагаются и опровергаются распространенные в то время в народе, да и в образованных классах, заблуждения [Брокгауз 1890–1907].

поведанная им история поисков черепа полностью фиктивна (череп ученого никогда не покидал места захоронения [Saturn's Moons 2011]), исправление ошибки оказывается иллюзорным, хотя и наделяется символическим значением: изъятый череп покойника возвращается на свое законное место (в восприятии читателя) параллельно с развенчанием ошибочных представлений рассказчика о его местонахождении.

Лейтмотив ошибки продолжает развиваться далее, прирастая все новыми связями и ассоциациями. Вслед за Флобером и Томасом Брауном в текст «приглашается» Рембрандт, а в фокус исследования попадает «ошибка художника» как фактор создания «мнимой достоверности» [208] и как художественный прием. Доктор Браун привел читателя в анатомический театр доктора Тульпа, запечатленный Рембрандтом на известной картине «Урок анатомии доктора Тульпа», нечеткая черно-белая фотография которой занимает в книге Зебальда целый разворот. Размытость приведенного изображения [Sebald 2015: 24–25] контрастирует с четкостью помещенного на одной из предыдущих страниц фотографического изображения человеческого черепа, поставленного на два фолианта [209] : третий, подложенный под нижнюю челюсть черепа, лежит поперек, и его корешок не виден [Sebald 2015: 21]. Игра «четкости» и «нечеткости» прочитывается в несомненной соотнесенности с игрой «жизни» и «смерти», причем характеристика «четкости» атрибутируется, скорее, «смерти», чем «жизни».

Далее рассказчик исследует изображение левой руки публично анатомируемого на рембрандтовской картине покойника[210] и замечает, что

---

[208] «Странной отторженности тела, как-никак выставленного на всеобщее обозрение, соответствует и то, что достоверность Рембрандтовской картины при ближайшем рассмотрении оказывается мнимой» [Зебальд 2016: 22].

[209] Слова на корешках фолиантов, совершенно не читаемые в русском издании, отнюдь не случайны в тексте Зебальда: непосредственно под черепом лежит том Британской энциклопедии, завершаемый статьей «Укбар». Так, очень издалека, рассказчик «прицеливается» – готовясь обратиться (в третьей части «Колец Сатурна») к важному для исследования связи ошибки и вымысла рассказу Х. Л. Борхеса «Тлён, Укбар, Орбис Терциус».

[210] Развернутая в «Кольцах Сатурна» версия о личности и судьбе человека, чей труп подвергается на картине вскрытию, соответствует принятой в науке версии: на картине

она «не только гротескно непропорциональна по сравнению с правой рукой, которая ближе к зрителю, но и совершенно искажена анатомически. Обнаженные сухожилия, которые, судя по положению большого пальца, располагаются на левой ладони, на самом деле – сухожилия тыльной стороны правой руки» [Зебальд 2016: 23]. Предпринятая рассказчиком попытка свести это несоответствие к «технической накладке» не удовлетворяет его, ведь «…из-за нее картина, написанная, так сказать, с натуры, именно в своем смысловом центре, там, где разрезы уже сделаны, оборачивается вопиюще неудачной конструкцией» [Зебальд 2016: 23]. Но с «ошибкой художника», как и с ошибкой Творца, примириться невозможно: «То, что Рембрандт здесь как-то оплошал, вряд ли возможно» [Зебальд 2016: 23], приходится искать другое, приемлемое, объяснение:

«Мне, скорее, кажется, что он умышленно нарушил композицию. Изуродованная рука – знак насилия, совершенного над Арисом Киндтом[211]. Художник отождествляет себя с ним, с жертвой, а не с гильдией, сделавшей ему заказ» [Зебальд 2016: 23].

Это объяснение, данное «лукавым нарратором» ошибке художника, проливает свет и на мотивы самого Зебальда, вводящего в свой текст «ошибку».

Отметим еще, что тесная связь ошибки со смертью достигает здесь кульминации – у всех живых на картине рассказчик фиксирует «застывший картезианский взгляд», от которого ускользает заметная только художнику игра тени и света «на полуоткрытых губах и над глазом мертвеца» [Зебальд 2016: 24], – и далее в тексте указанная связь начинает распадаться, и фокус смещается на жизнеутверждающие свойства ошибки.

«Жизнь» как будто включает «тяжелую артиллерию» (как если бы и

изображен труп Адриана Ариса из Лейдена по прозвищу Арис Киндт, осужденного и казненного за воровство (См., напр.: [Тарасов 2013]).

[211] Киндт (Малыш) – прозвище изображенного на картине покойника, казненного преступника. Приговоренный к смерти за избиение и грабеж в Амстердаме, а также тяжело ранивший тюремного охранника, он был повешен 31 января 1632 года, а тело передано для вскрытия в гильдию хирургов, по заказу которой Рембрандтом была написана эта картина и о которой, соответственно, идет речь далее в цитате.

вправду боролась со «смертью» за снятие с себя статуса ошибки): рассказчик припоминает, как после перенесенной хирургической операции (мотив исправления ошибки) «сквозь грохот пустоты» в его слух проникали «голоса двух сестер милосердия», которые считали его пульс «и *смачивали рот маленькой розоватой губкой, закрепленной на палочке* и напоминавшей кубик рахат-лукума, какие раньше продавались на ярмарке» [Зебальд 2016: 24]. Курсивом выделена аллюзия на страсти Христовы, вводящая тему вечной жизни и превращения страданий в вечное блаженство поверх ошибок (в случае их признания – раскаяния). Правда, с «того места», где пребывает рассказчик, вечная жизнь недоступна – в лучшем случае, до него долетает лишь слабое эхо: «Вокруг меня порхали два прелестных создания, Кейти и Лиззи, и, думаю, редко бывал я счастлив так, как в ту ночь под их опекой. Из их разговоров о повседневных мелочах я не понимал ни слова. Я слышал только идущие вверх и вниз ноты, естественные звуки, дивные рулады и трели, какие вылетают из горла птиц, – то ли ангельскую музыку, то ли пение сирен» [Зебальд 2016: 25]. Как и положено ангелоподобным существам, даже в условиях многочисленных ошибок и искажений, накопленных в коммуникативном пространстве, они находят способ высказаться по существу: их устами задается мотив «презрения к смерти», реализуемого через готовность совершить ошибку, следуя своему пути. Эта «готовность» метафоризируется движением не по «правой» или «левой», а «по теневой стороне»: «Речь шла, насколько я помню, о каникулах на острове Мальта, и Лиззи (или Кейти) утверждала, что мальтийцы с непостижимым презрением к смерти не ездят ни по правой, ни по левой, но всегда по теневой стороне улицы» [Зебальд 2016: 25].

В подсказанном ангелоподобными существами русле «третьего пути» жизнь как будто вновь заступает на утраченные позиции и получает надежду сбросить с себя маркировку «ошибка». После преодоления своеобразного «перекрестка», связанного с обсуждением сакральной геометрии «квинкункса» через призму трактата Томаса Брауна «Сад Кира» [Зебальд

2016: 27], в тексте можно констатировать определенный паритет между «жизнью» и «смертью», совпадение «градуса их ошибочности». В «квинкунксе» та и другая получают некий порядок – структуру, а вместе с ней – норму, образец, и значит, возможность выбора: совершать ли ошибку (отклоняясь от нормы), исправлять ли ее (возвращаясь к «старой» норме) или нет (в надежде на утверждение «новой» нормы) и, если совершать, то в каком направлении отклоняться. Вслед за Томасом Брауном, апеллирующим к Гиппократу, рассказчик соотносит ошибку еще с одной осью, центрированной «нормой», и уходящей в бесконечность по обе стороны от нее: по одну стороны на ней помещаются «красота», «чудесное превращение», «идеал» (к которым направлены утопические устремления искателей «новой нормы»), по другую – отклонение от нормы, дефект, уродство.

Естественная жизнь разворачивается вдоль этой оси, завораживая рассказчика многообразием отклонений: «Природа порождает их постоянно – то в форме болезненных извращений, то путем едва ли менее болезненного фантазирования заполняя каждое пустое место в своем атласе всевозможными уродствами» [Зебальд 2016: 28]. И хотя современное естествознание стремится к созданию стройной системы, невольно «наш взгляд притягивают создания, которые отличаются от прочих нелепой фигурой или сумасбродным поведением» [Зебальд 2016: 28] – иными словами, «ошибки», или же «бесконечные, превосходящие всякие границы разума мутации природы (как и порожденные нашим воображением химеры)…» [Зебальд 2016: 29–30], которые тем не менее вызывают непроизвольное восхищение и у рассказчика, и у «приглашенного эксперта» Томаса Брауна, и у другого «эксперта» Х.Л. Борхеса, которому Зебальд доверяет открыть в его тексте следующий виток в развитии темы ошибки – связать ее с метаморфозой и чем-то наподобие алхимической трансмутации: ведь чтобы «норма» (устойчивое состояние) могла измениться, необходима «изменчивость» как фундаментальное свойство сущего. В поисках «новой

нормы» необходимо отойти от старой – и, вероятно, весьма далеко. И если «отклонение от нормы» – ошибка, то только благодаря ошибке сохраняется принципиальная возможность метаморфозы.

Связь ошибки с метаморфозой у Зебальда осуществляет мифический персонаж, описанный Борхесом в «Книге вымышленных существ» [Борхес 2005]: это рогатый Бальдандерс [212] с крыльями, лапами грифа и рыбьим хвостом, изображенный на фронтисписе первого издания «Похождениий Симплициссимуса» (1668) Гриммельсгаузена. Бальдандерс «происходит из рая», но при этом «во все времена и дни невидимо находился при Симплиции и сможет покинуть его не прежде, чем тот станет тем, от кого он произошел» [Зебальд 2016: 30]. То есть, речь идет не просто о метаморфозе, но о трансмутации – превращении «неблагородного» в «благородное» (золото) и возвращении в рай.

Прямо «трансмутация» нигде, конечно, не названа. Зебальдовский рассказчик ограничивается упоминанием «трансмиграции», означающей путь через какое-то промежуточное пространство – в данном случае, видимо, через пространство исторического времени. Этот путь, начатый в меланхолии под песочными часами, не щадит никого, приближая каждого идущего по нему к старости и смерти, и завершается он, по Томасу Брауну, в лучшем случае, «захоронением в урне». Рассказчик сообщает, однако, что вещи остаются «по мнению Брауна, символами неразрушимости человеческой души, о которой говорится в Писании», но в которой «врачеватель тела» вполне может усомниться, «даже если он тверд в своей христианской вере» [Зебальд 2016: 34]. В таком случае и самому «лукавому нарратору», и читателю, совершающему вместе с ним нелегкое путешествие, остается искать «следы таинственной способности к трансмиграции» среди «вещей, избежавших уничтожения» [там же].

[212] Нем. bald anders – букв. *скоро* + *по-другому.* Для В. Г. Зебальда, выбравшего такой символ трансформации, скорее всего, важна и частичная акронимия с собственной фамилией (**Sebald** – **Bald**and**e**r**s**) – во всяком случае, свидетельства о его интересе к подобным совпадениям, или знакам, имеются (устное сообщение Джо Кетлинг, 2018).

Так завершается первая часть «Колец Сатурна», в которой выстроено пространство ошибки, в итоге как будто совпавшее не только с пространством повествования, но и с тем «промежуточным пространством исторического времени», по которому путешествует рассказчик. И совершая свое путешествие в поисках если не выхода, то хотя бы знака – «вещи», способной указать направление и смысл дальнейших поисков, – он скрупулезно свидетельствует о своем продвижении, подобно тому, как в «Философских исследованиях» пристально следит за каждым движением своей мысли и свидетельствует о нем Витгенштейн.

Поскольку при таком подходе рассказчику предстоит заведомо долгое путешествие (и в целом, безрадостное), он заинтересован в «попутчиках», потому и стремится при помощи «лукавства» [Blackler 2007] и «мягкой иронической провокации» [Catling 2009] вовлечь в свои поиски читателя, отучив его верить слепо верить прочитанному и услышанному и подсказав другие способы коммуникации с пространством смыслов – через «вещи», выводящие на «голоса» связанных с ними людей, чей опыт всегда может стать полезным «дорожным знаком». В свете сказанного можно констатировать, что коммуникативная стратегия Зебальда нацелена на «трансформацию читателя» – превращение его из «послушного» (готового перенимать, не замечая) в «непослушного» (критически мыслящего). Тогда и «Кольца Сатурна» можно назвать «самоучителем» критического мышления, или «романом-самоучителем», идущим на смену классическому «роману воспитания», – в духе времени.

4.2.3 Время, память и свидетельство у Зебальда

Еще в 1970-е годы Зебальд несколько раз обращался к творчеству Кафки, и, хотя в опубликованных работах исследовал преимущественно «Замок» [Sebald 1976; 1994e (1. Aufl.: 1985); 2012c (1. Aufl.: 1991)], все они свидетельствуют о детальном знании и глубоком понимании всего корпуса текстов австрийского писателя, включая переписку и дневники. Свободное владение биографическим контекстом и текстом Кафки стало возможно во многом благодаря тому, что Зебальд чувствовал с ним глубокое внутреннее родство ([Klebes 2004], [Prager 2006]).

Рихард Шеппард считает, что из всей мировой литературы именно с Кафкой В. Г. Зебальд чувствовал наиболее тесную связь [Scheppard 2005], а Й. Хессинг, приводя в пример именно Кафку, сравнивает стратегию вовлечения Зебальдом фигуры «другого писателя» в пространство собственного художественного текста с «приглашением на танец» [Hessing, Lenzen 2015: 87]. Первое, что отмечает Хессинг, это отказ от «литературоведческой перспективы», предполагающей, что «исследователь В. Г. Зебальд пишет о писателе Кафке» [Hessing, Lenzen 2015: 88], тем самым превращая его в объект изучения. В своей прозе Зебальд пишет вовсе не о Кафке, а от имени Кафки – как бы изнутри его творческой лаборатории: переняв его взгляд на мир, продолжая и развивая присущие ему интонации, а главное, подчеркивает Хессинг, несомненно нарушает при этом «невидимую границу» между «чужим» и «своим» в пользу последнего [Hessing, Lenzen 2015: 88]. И тогда можно говорить о той «алхимии диалогизма», цель которой М. М. Бахтин с отсылкой к Вячеславу Иванову формулировал так: «превратить другого человека из тени в истинную реальность» [Бахтин 1994: 11]. Подобную цель, как нам кажется, ставит перед собой и В. Г. Зебальд не

только в «Головокружениях» (где она, возможно, лишь намечается), но и, очевидно, в более поздних текстах – в первую очередь, «Аустерлице», где она уже ясно осознается в качестве этической доминанты, созвучной этике Витгенштейна [Pelikan Straus 2009],[Lobo 2019].

В результате глубокого освоения и последующего «присвоения» творческих паттернов «приглашенного» сорассказчика или «эксперта» (см. предыдущий параграф), если это писатель, перенимаются и особенности его художественного мира. Среди ориентиров, унаследованных Зебальдом от Кафки, П. Шмуккер выделяет, в частности, «пространственность смерти» [Schmucker 2011: 71–78], по аналогии с Кафкой обнаруживаемую им у Зебальда, причем в связи с коммуникативной проблематикой: как нам услышать тех, кого больше нет? Можем ли мы воссоздать характерное именно для них восприятие прошлого?

В конце 1917 или начале 1918 г., Кафка в «Тетради ин-октаво» под литерой G. записал: «Смерть для нас – что-то вроде “Битвы Александра”[213] на дальней стене классной комнаты. И мы своими делами вольны замаскировать ее или стереть» [Kafka 1992: 76]. Тезис о «маскировке» впоследствии отыграется и у Зебальда. Если у Кафки смерть разворачивается в «терапевтическое измерение» [Alt 2005: 514], то и у Зебальда, развернувшего внутри собственного текста подпространство «Франц Кафка», смерть имеет пространственный смысл, образуя некий «призрачный план» вокруг конкретных точек географического пространства – особенно там, где людям или другим живым существам в прошлом пришлось испытать особенно много боли.

«Я до сих пор помню, сказал Аустерлиц, как однажды мы ехали по ущелью Танат, карабкались наверх, справа и слева почти голые склоны, кое-где лишь корявые деревья, папоротник и пожухшая, цвета ржавчины, трава, а на последнем участке дороги, перед

[213] «Alexanderschlacht» («Битва Александра», 1480–1538) – картина немецкого художника Альбрехта Альтдорфера (1528–1529), другое название – «Битва при Иссе», изображает сражение Македонской армии Александра Великого с персидским войском царя Дария.

самым перевалом, пошли одни сплошные серые камни и ползучий туман, так что мне со страху почудилось, будто мы приближаемся к самому краю света» [Зебальд 2019а: 63–64].

В таких параллельных пространствах нередко встречаются «мертвые»:

«…они выглядят как совершенно обычные люди, и только если присмотреться, можно заметить, что лица у них немного стертые или по краям размытые. При этом они чуточку ниже, чем были когда-то … В основном мертвые ходят в одиночку, но бывает, что иногда они перемещаются целыми небольшими эскадронами…» [Зебальд 2019а: 69].

Отмеченное П. Шмуккером согласие Зебальда с Кафкой в тонком и странном вопросе соотнесения смерти с пространством было бы немыслимо без собственной «острой чувствительности к “знакам смерти”» [Hessing, Lenzen 2015: 89], которую с юности обнаруживал Зебальд. Он и сам замечает множество знаков подобного рода, когда всматривается в реальный или литературный ландшафт (в частности, в тот, что окружает кафковский «Замок») и видит в нем «ландшафт смерти», соотносимый им с возможностью спасения и мотивом иудейского мессианства [Schmucker 2011: 74], скрытыми, по его мнению, мотивами прозы Кафки [Sebald 1976; 2012c].

Известно, что судьба евреев в гибнущей Австро-Венгерской империи занимала Кафку в период работы над «Замком» (1922), и хотя по его прозе это мало заметно, в дневниках содержатся некоторые подтверждения (см., например: [Кафка 1998: 317, 321 и др.]). Этот уровень кафковского романа Зебальд вскрывает в эссе о мессианстве в «Замке» [Kafka 1976], проливая свет и на некоторые представления Зебальда о еврействе: так, в землемере К. он видит мессианский персонаж, добровольно принимающий свою «приговоренность к гибели» [Hessing, Lenzen 2015: 89], причем это его наблюдение поддерживают последующие исследователи Кафки [Krings 2016].

У Зебальда пространство и время переплетены настолько тесно, что временами перетекают одно в другое. «Лазеек» – коридоров перетекания между ними несколько, одна из них – смерть. Не только индивидуальная, но и гибель цивилизации, крушение мира, апокалипсис, конец времен.

Пространству «конца времен» у Зебальда уделяют внимание многие западные исследователи: помимо П. Шмуккера [Schmucker 2011; 2012], это В. Ленцен [Hessing, Lenzen 2015: 132–264], Е. Агацци [Agazzi 2007], отчасти Сюзанна Шедель [Schedel 2004] и др. Так или иначе исследователи сходятся в том, что у Зебальда «пространство смерти» не пусто, оно заполнено голосами умерших. С одной стороны, это близкие по духу самому Зебальду обитатели пространства культуры разных эпох (писатели прошлого, другие представители науки или искусства), с другой – более или менее известные или совсем не известные жертвы «большой» истории: все те, кто ушли из жизни, пережив невыносимую боль и не получив шанса при жизни ее выразить. Их невысказанная боль, по Зебальду, остается в этом пространстве и безмолвно из него «кричит» – созданию этого эффекта в его прозе служат и размытые серо-черные провалы фотографий, тут и там прорывающие белизну страниц его текста.

Другая «лазейка» – воспоминания, которые, по Зебальду, имеют смешанную, пространственно-временную, природу и порождают в его прозе группу мотивов, переходящих из одного текста в другой, ни в одном не находя полного разрешения. В «Головокружениях», например, рассказчик Зебальда утверждает «внешнюю» по отношению к субъекту природу воспоминаний и отмечает их появление из «другого пространства», влияющее (в моменте) на восприятие субъектом и прошлого, и настоящего.

> «... я погрузился в воспоминания. Вернее, *воспоминания всплывали* (по крайней мере, так мне казалось) в некоем *внешнем по отношению ко мне пространстве* и, достигнув определенного уровня, *изливались непосредственно в меня, как вода* через затвор плотины. И за этими воспоминаниями время промчалось для меня быстрее, чем я вообще мог предположить…» [Зебальд 2019b: 78].

Связь воспоминаний с временем (их особая власть над ним) не противоречит у Зебальда пространственной природе воспоминаний. В первой новелле «Головокружений» («Бейль, или Диковинный факт любви») через первого своего приглашенного субъекта восприятия Анри Бейля (Стендаля)

рассказчик сообщает о существовании специального «места в памяти», отведенного под воспоминания:

«Потому и не следует, советует Бейль, приобретать гравюры с хорошими видами на встреченное в пути. Ибо вскоре гравюра целиком завладеет *тем местом в памяти, которое отведено для собственного нашего воспоминания* об этом, и, можно сказать, разрушит его» [Зебальд 2019b: 11].

Подобное представление, на наш взгляд, дает образную иллюстрацию описанного З. Фрейдом психического механизма «вытеснения» [Фрейд 2006: 79–100].

Не только в связи с памятью, но и само по себе время имеет тенденцию разворачиваться у Зебальда в многоуровневые пространственные и текстовые конструкции [Schmucker 2011: 201–249], обнаруживая соприродность пространству. Возможность «развертывания момента» в семиотическое пространство писатель потенциально видит в любой точке историко-культурного пространства – в том числе и в его проекции на географическое пространство (но только через субъекта восприятия). Только субъект восприятия открывает пространству способы коммуникации – саму возможность быть воспринятым (познанным), а затем и озвученным для более широкого восприятия. Отметим, что нередко у Зебальда воспринимающий субъект отделен от ретранслирующего, не совпадает с ним: рассказывает (читателю) рассказчик, тогда как восприятие помещено в прошлое (когда происходили события) через «свидетеля», приглашенного «эксперта». Но и «эксперты» иногда могут вернуть себе прерогативу рассказчиков – через оставленные в их текстах свидетельства о прошлом, к которым обращается Зебальд. Таков случай Кафки, структурирующий «Головокружения».

4.2.4 Франц Кафка в «Головокружениях»

О том, до какой степени Зебальд ощущал (и сделал) Кафку «своим», объединив в «рабочий тандем» своего рассказчика и восприятие Кафки, может свидетельствовать, например, следующий факт (один из многих подобных). Персонаж из рабочих тетрадей Кафки, прообраз охотника Гракха из одноименного рассказа [Кафка 2004a] охотник Ганс Шлаг (в «Тетрадях ин-октаво», Седьмая тетрадь, таинственный обитатель непонятно кому принадлежавшего чердака [Кафка 2003: 78–83]) переносится Зебальдом в пространство собственного текста и размещается на чердаке соседского дома в баварском городке Вертах, где прошло детство Зебальда ([Зебальд 2019b: 201–202], [Кафка 2003: 80–81]). В «Головокружениях» это Лукас – сосед автобиографического я-рассказчика, который, конечно, имеет реальный прообраз из детства писателя. При этом и сам выросший у Кафки из Ганса Шлага рассказ об охотнике Гракхе – на уровне образов и скрытых цитат – красной нитью проходит через весь текст «Головокружений», объединяя все составляющие его четыре новеллы в единое целое.

Но и сам процесс текстопорождения как развертывания времени в «Головокружениях» осуществляется через восприятие Кафки. Далее мы проследим этот процесс в соотнесенности с коммуникативными стратегиями текста на примере начала 3-й новеллы «Головокружений» «Доктор К. едет в Риву, на воды».

Новелла начинается так: «В субботу, *6 сентября 1913 года,* вице-секретарь Пражского общества страхования рабочих от несчастных случаев *доктор К. едет в Вену,* чтобы принять участие в *конгрессе по гигиене и неотложной помощи»* [Зебальд 2019b: 129]. Как это часто бывает у Зебальда,

повествование стартует с даты, в данном случае, четко определенной[214], за которой непосредственно следует наименование воспринимающего субъекта, выбранного автором на эту роль в открываемом эпизоде – *доктора К.* Он, конечно, связан с «историческим» Кафкой, но не тождествен ему – как минимум, в том же смысле, как любой исторический персонаж биографического романа или герой «автофикшн» (Серж Дубровски, Филипп Лежён) – в силу неизбежной субъективности авторского восприятия исторической фигуры, определяющей отбор связанных с ним фактов.

В данном случае, дистанция между *доктором К.* и его прообразом не замалчивается Зебальдом, а наоборот, акцентируется: *персонаж,* которому, как мы увидим далее, предстоит на последующих страницах пережить все известные историкам литературы события поездки Франца Кафки в Вену и Италию в сентябре 1913 г., в новелле ни разу не назван Кафкой и остается *доктором К.*, как бы сосуществующим на страницах «Головокружений» с «реальным» (в описанном выше смысле) Францем Кафкой. Рассказчик не раз упоминает Кафку во второй и четвертой новеллах «Головокружений», подчеркивает свою с ним душевную близость через параллелизм в восприятии тех или иных культурных феноменов или пространств (например, Вероны [Зебальд 2019b: 81]), а вторую новеллу завершает к тому же малоизвестным эпизодом из событий последних дней жизни «исторического» Кафки (визит Франца Верфеля к нему в госпиталь) [Зебальд 2019b: 127].

Дата «6 сентября 1913 года» возникла из записей «исторического» Кафки – его путевых дневников [Кафка 1998: 401]. Выбрав дату как исходную точку повествования, писатель, тем самым, зафиксировал и свой выбор «свидетеля» как обладателя «голоса» с характерной субъектностью, пребывающего ныне в «другом» пространстве. Фраза связывает голос с

[214] В других зебальдовских зачинах наряду с точными датами встречаются и менее четкие временные обозначения – может быть назван месяц, время года, год и даже десятилетие. Подробнее см. [Соколова 2019b].

персонажем текста – *доктором К.*, одновременно наделяя его сходной субъектностью во внутритекстовой реальности новеллы. Тем самым перспектива повествования оказывается распределена между двумя повествовательными инстанциями – рассказчиком, подчеркивающим свою тождественность с автором текста, каковым он все-таки не является (сохраняя «лукавство»), и *доктором К.*, находящимся в аналогичных отношениях с историческим Францем Кафкой. Формирование описанной зеркальной связи (через внутритекстовых представителей) между автором текста и «другим писателем» (в данном случае, Кафкой), которая постоянно «вибрирует» в тексте, и создает тот самый «танец», на который Зебальд, по Й. Хессингу, «приглашает» других писателей в своей прозе [Hessing, Lenzen 2015: 86–87].

Когда персонаж, чье восприятие будет транслироваться рассказчиком, зафиксирован – *доктор К.,* – он может начать действовать, для чего получает положение, направление и цель движения – как в пространстве географическом (город Вена, куда направляется *доктор К.*), так и в событийном, коммуникативном (Конгресс по гигиене, в котором он собирается участвовать). Далее сообщается о душевном состоянии *доктора К.*, и оно также «восстановлено» по письменным свидетельствам Кафки [Кафка 1998: 401]. Эмоциональный настрой воспринимающего субъекта важен Зебальду, поскольку существенно влияет на его способ интерпретировать происходящее, а значит, на эмоциональную окраску дальнейшего повествования. Собственно говоря, об этом сообщает следующая же фраза, пересказывающая газетную заметку, попавшуюся на глаза *доктору К.* (посредством несобственно-прямой речи читающего персонажа в незримом присутствии рассказчика).

«*Вся дальнейшая судьба* раненого существенно *зависит* от качества *помощи* на *поле боя*, читает он в газете, купленной в Гмюнде, но ведь и при *бытовых несчастных случаях влияние первой помощи* на последующий прогноз весьма велико. Фраза вселяет в

доктора К. *неизъяснимую тревогу*, как и сам по себе предстоящий *конгресс, плотно, будто бинтами, обмотанный общественными мероприятиями*» [Зебальд 2019b: 129][215].

Дальнейшее содержание опосредованного монолога *доктора К.* (выделенные слова во втором предложении) позволяет предположить, что, как и субъекты несобственно-прямой речи у самого Кафки [Павлова 2005b][216], он-то сам как раз и испытывает те ощущения, о которых читает: давящее чувство связанности обстоятельствами или обязательствами, нарастающую тревогу. Выделенные слова в первом предложении дают основания предполагать связь такого состояния с ощущением зависимости («зависит», «влияние»), с ожиданием помощи извне (слово повторяется в двух вариантах) и страхом перед будущим («вся дальнейшая судьба», «помощь на поле боя»)[217]. В утверждаемую им как будто причинную связь внутреннего состояния *доктора К.* и содержания прочитанной статьи читатель, наслышанный о методе свободных ассоциаций З. Фрейда и знающий, что Кафка проходил психоанализ и был этим методом увлечен[218], конечно, едва ли поверит: текст подталкивает к предположению о том, что причина тревоги глубже, и лежит во внутреннем мире *доктора К.*

«Призванный» Зебальдом в качестве субъекта «чужого слова» *доктор К.* показан как самостоятельный и сложный персонаж. Он, очевидно, близок историческому Кафке – тоже связан по работе со страхованием от несчастных случаев, так же отправляется в сентябре 1913 г. в Вену на конгресс, посвященный мерам безопасности и оказанию помощи при

---

[215] Курсив мой – *Е.С.*

[216] Н. С. Павлова убедительно интерпретирует несобственно-прямую речь у Кафки как важнейшую особенность его прозы и свидетельство «несвободного», «связанного сознания» [Павлова 2005b].

[217] Поскольку анализ затрагивает уровень лексики, приведем обсуждаемые две фразы на немецком языке: «Wie von der Qualität des **ersten Verbandes auf dem Schlachtfelde** das **Schicksal des Verwundeten abhängt**, liest er in einer Zeitschrift, die er in Gmünd gekauft hat, so ist die **erste Hilfe** bei den alltäglichen Unglücksfällen von **der größten Bedeutung** für die Prognose. Dieser Satz **beunruhigt** Dr. K. **fast ebenso** wie der Hinweis auf **das Band** der gesellschaftlichen Veranstaltungen, das sich um den Kongress schlingen wird» [Sebald 1990: 163].

[218] См., напр., запись в дневнике Кафки от 23 сентября 2012 г. (по поводу рассказа «Приговор») [Кафка 1998: 166–167].

несчастных случаях на производстве, что у него, как и у Кафки, вызывает чувство тревоги [Кафка 1998: 401, 423]). Однако он не тождествен Кафке в том смысле, в каком никогда не тождественны нарратор и создающий его человек – писатель. Эта не полная тождественность, которую ясно видит литературовед Зебальд, специально подчеркивается им для читателя: писатель превращает ее, с одной стороны, в игру, с другой – в увлекательное нарратологическое исследование. При этом он будто настаивает на праве говорящего субъекта сохранять определенную анонимность, одновременно акцентируя (в духе рассуждений Л. Витгенштейна о фундаментальной неточности памяти [Витгенштейн 1994: 116]) несовпадение образов из памяти – включая «память культуры», – с историческими оригиналами. Мысль о принципиальной нетождественности образа писателя в памяти культуры историческому писателю (в контексте идеологической опасности подобной иллюзии) встречается и у самого Кафки, в частности, в «Дневниках» [Кафка 1998: 114].

Далее в тексте пространственному перемещению субъекта ставится в соответствие динамика его эмоционального (внутреннего) состояния. Сгущается атмосфера напряженности, нарастают тревога и пессимизм: «За окном уже станция *Хайлигенштадт. Пустая, зловещая*, с порожними составами. Осталось лишь несколько остановок» [Зебальд 2019b: 129]. Ограниченный первым абзацем смысловой виток повествования, развернувшийся из изначального единства «голоса» и даты, завершается позиционированием всей ситуации относительно более широкого контекста: для *доктора К.* констатируется невозможность что-либо изменить, ибо шанс на это уже упущен: «Доктору К. совершенно ясно, что нужно было на коленях умолять директора не брать его с собой. Но теперь-то, конечно, *поздно*» [Зебальд 2019b: 129].

Остановимся подробнее на диалогической ситуации *доктора К.* как субъекта несобственно-прямой речи. Она включает в себя не только направление и цель движения субъекта в пространстве-времени, но и

динамику его внутреннего состояния, определяющую отношение к воспринимаемому. Все вместе – «диалогическая ситуация», которая выражает «потребность диалога» и всегда предшествует «реальному диалогу и даже существованию языка для него» [Лотман 2024c: 222]. Действительно, дальнейшее взаимодействие *доктора К.* с «рассказываемым» пространством диалогично на разных уровнях – включая взаимодействие пространств и культур, исследуемое Лотманом в «Механизмах диалога» [Лотман 2024c: 221–235].

Диалог внешнего и внутреннего пространств («медиумом» которого является *доктор К.*, а ретранслятором – нарратор) начинается во втором абзаце через параллельную детализацию внешних обстоятельств персонажа и его внутренних переживаний. Зебальд выстраивает оба плана во взаимной соотнесенности почти так, как это делал Кафка для своего *Йозефа К.* в «Процессе» (особенно хорошо это видно в первой главе [Kafka 1960: 7–27]). Фокус внимания *доктора К.* попеременно сосредоточивается то на все точнее конкретизируемых обстоятельствах, то на собственных ощущениях, чем иллюстрируется взаимодействие внешнего и внутреннего «миров»: «В Вене доктор К. разместился в отеле “Матчакерское подворье”, из почтения к Грильпарцеру, который всегда там обедал» [Зебальд 2019b: 129]; «Бóльшую часть времени доктор К. *чувствует себя отвратительно.* Он *крайне подавлен*, и у него *что-то со зрением*» [Зебальд 2019b: 130]; «И хотя он говорит “нет” почти всякий раз, когда его куда-нибудь приглашают, тем не менее, ему кажется, он все время *окружен просто чудовищным количеством людей*» [там же]. Постоянное взаимодействие между внешним и внутренним аспектами жизни – через корреляции восприятия «сознания, проявляющегося в романе» и «сознания героя» [Павлова 2005b: 150], – исследователи нередко называют одним из прорывных достижений Кафки-писателя [Schmidt-Dengler 1985].

У Зебальда диалог внутреннего и внешнего строится похожим образом, и тоже основывается на привлечении универсального языка символов, на

котором, по К. Г. Юнгу, «говорит» бессознательное. Так, проблемы со зрением («что-то со зрением») у *доктора К.* связаны с искажением восприятия, обусловленным эмоциональным состоянием («чувствует себя отвратительно», «крайне подавлен»). При этом детализация внешних обстоятельств и ощущений *доктора К.* не произвольна: Зебальд опирается письменные источники – в данном случае, на дневники и письма Кафки и автобиографические путевые заметки Франца Грильпарцера (см. об этом: [Schmucker 2011]). Но фактами дело не ограничивается. Привлекается «диалектическое воображение» [Hutchinson 2009], ориентированное на совпадения в духе «синхронистичности» К. Г. Юнга [Юнг 2024a; 2024b]) или «семейного сходства» в понимании Людвига Витгенштейна [Витгенштейн 1994: 111] диалогическая ситуация дополняется невидимыми слоями и обстоятельствами. Вокруг субъекта, взявшего на себя роль «медиума», обнаруживается «другой» мир – «призрачный план», соотносимый исследователями в тексте Кафки с «пространством смерти» [Alt 2005], а у Зебальда – скорее, с пространством истории и культуры [Schedel 2004].

В рассматриваемом эпизоде незримым соучастником коммуникации оказывается также австрийский писатель Франц Грильпарцер (1791–1872), к описываемому времени давно умерший. Грильпарцер для Кафки играл примерно такую же роль, какую Кафка играет по отношению к Зебальду – близкий по духу писатель прошлого, давно покинувший этот мир, но высоко ценимый (Кафкой). В выстраиваемой диалогической ситуации *доктора К.* Грильпарцер принимает на себя функцию «связного» – через него тот обнаруживает свою связь с «другим» пространством. Правда, платой за установление связи становится усиление призрачных черт самого *доктора К.* – теперь «он сидит за столом, *будто привидение, жестоко страдая* от агорафобии, и каждый скользнувший по нему взгляд пронзает *его насквозь*» [Зебальд 2019b: 130]. «Связной» тоже участвует в коммуникации, причем не самым приятным образом: «Рядом с ним, *некоторым образом* почти вплотную, *Франц Грильпарцер*, уже невероятно старый. *Злобно кривляется*, а

один раз даже *кладет руку ему на колено*» [там же]. Призрачные фигуры у Зебальда нередко вводят важные лейтмотивы, часто – просто молча, своим поведением. В данном случае, действие «призрака», который «кладет руку ему на колено», дает прямую отсылку к финалу рассказа Кафки «Охотник Гракх» [Кафка 2004а], который, по Шмуккеру, является «осевым» претекстом «Головокружений» [Schmucker 2011].

Таким образом, на примере «Головокружений» мы убедились, что фигура Кафки занимает особое место в прозе В. Г. Зебальда: текст писателя непосредственно участвует в формировании «второго голоса», сопровождающего «голос рассказчика» на протяжении всего повествования. На этом фоне в третьей новелле «Головокружений» («*Доктор К.* едет в Риву, на воды») исторический Кафка оказывается прообразом главного персонажа – действующего субъекта новеллы *доктора К.* Помимо этого, исторический Кафка поддерживает и ряд других художественных особенностей рассматриваемого текста. Во-первых, «эффект удвоения» персонажа (подобный эффекту «умножения автора» в силу неполной тождественности автора-человека, его голоса в тексте и я-рассказчика). Через «удвоение Кафки» Зебальд выводит на поверхность и делает «зримым» для читателя принципиальное несовпадение человека и его внутритекстового голоса, а также исторической фигуры и ее образа в коллективной памяти. (Подчеркнем, что писатель Франц Кафка считал привычку не обращать внимание на эти различия идеологически опасной и видел в ней большую беду «малых литератур» [219]). Во-вторых, поддерживает коммуникацию с «другим» пространством – которое у Зебальда предстает не столько «пространством смерти», сколько пространством культуры. В «Головокружениях» именно Кафка обеспечивает постоянную «связь» с «ноосферой» (В.И. Вернадский) – как для автора, нарратора и персонажей,

[219] Понимание Кафкой проблемы «малых литератур» [Кафка 1998: 113–117] существенно повлияло на теоретическую концепцию французской исследовательницы Паскаль Казанова о процессах внутри «литературного поля», обеспечивающих в нем смену парадигм [Казанова 2003]. См. об этом также статью [Фокин 2019].

так и для читателя: связь формируется и поддерживается не только через текст, созданный Кафкой при жизни, но и через его живой образ в коллективной памяти, который, хотя и не тождествен историческому Кафке, однако продолжает существовать и изменяться в «пространстве культуры», приглашая желающих к диалогу.

Заключение

Проведенное исследование позволяет, во-первых, констатировать глубокий кризис в сфере коммуникации и межчеловеческого общения в Германии и Австрии второй половины XX в., получивший широкое отражение в художественной литературе названных стран в различных формах *языкового скепсиса*, нередко достигающего остроты *языкового отчаяния*; во-вторых, проследить через призму художественной литературы философские, психосоциальные и культурные истоки этого кризиса и осмыслить в общих чертах динамику изменений в соответствующих парадигмах коммуникативности в указанный период; в-третьих, выявить на основе корпуса проанализированных текстов типическое и особенное в коммуникативных стратегиях немецких и австрийских писателей, в том числе выделить в них аспекты антикризисной направленности, которые мы назвали «терапевтическими».

На основании проведенного анализа обширного корпуса текстов художественной литературы эпохи можно констатировать, что выявленные изменения парадигмы коммуникативности в Германии и Австрии имеют «зигзагообразный» характер. Прорыв к *конвергентно-диалогическому сознанию* и соответствующей ему *диалогической парадигме коммуникативности*, намечавшийся в начале XX в. (философия австрийских «диалогистов», немецкая критика языка, поэзия немецкого экспрессионизма, творчество ключевых писателей первой трети XX в., включая Г. Гессе и Ф. Кафку) не привел к массовому переходу от преобладавшего тогда в формально религиозных социокультурах немецкоязычных стран *нормативно-ролевого* модуса сознания к *конвергентному*. Вместо «прорыва» последовал очевидный «регресс», в ходе которого в социальном пространстве на продолжительное время возобладала *нормативно-ролевая*

модальность с примесью *роевой* [220] и соответствующим восприятием «другого» как исполнителя «другой роли» или собственного дублера [Тюпа 2009: 16]. Эта регрессивная тенденция, с одной стороны, сама способствовала приходу к власти в Германии нацистов, с другой стороны, последовавшие масштабные преступления против человечности ее упрочили, как и последующее проживание поражения в войне, проходившее «неэкологично». Все это существенно затормозило развитие массового сознания в направлении *конвергентно-диалогизированного* модуса с присущей последнему интерсубъектной парадигмой коммуникативности (В.И. Тюпа).

Возврат к преобладанию *нормативно-ролевой ментальности* и необходимость вновь из нее «вырастать» повлекли за собой длительный период господства в обществе социально-ролевой и субъект-объектной структуры коммуникации, что, в целом, усилило мировоззренчески обусловленный *языковой скепсис* больших писателей до интенсивности *языкового отчаяния.* Конфликт поколений, радикализированный проблемой причастности к преступлениям нацизма, хотя и вытеснявшийся на уровне социума (коллективного субъекта), проявлялся при этом остро и массово на уровне каждой немецкой семьи (в меньшей степени, австрийской), породив множество *коммуникативных разрывов*, серьезно нарушивших общую «связность» *коммуникативного пространства*, то есть базовые доверие и открытость между людьми.

Ситуация лишь обострилась при наложении новых социальных факторов в 1980–1990-е годы. Объединение во многом противоположных по социальному устройству ГДР и ФРГ в единое государственное образование после 1989 г., масштабный рост влияния массмедиа, увеличение уровня потребления, повлекшее за собой усиление потребительских тенденций, могли бы, возможно, по отдельности и в других условиях оказать

[220] О чем косвенно свидетельствуют, например, некоторые тексты З. Кракауэра, включая эссе «Орнамент массы». См.: [Кракауэр 2019].

нейтральное и даже развивающее воздействие на общую *коммуникативную ситуацию,* способствовать конструктивному изменению модальности массового сознания и развитию парадигмы коммуникативности. Однако на фоне уже имевшихся множественных повреждений связности коммуникативной среды они лишь способствовали ее ретравматизации, обострив имеющиеся внутри нее противоречия и породив новые разрывы. Все это ярко отразилось в художественной литературе эпохи, поскольку писатели как носители преимущественно *дивергентного* (в положительных коннотациях *уединенного*) сознания, пребывающие к тому же в постоянном контакте с коллективным бессознательным через язык, острее других воспринимали мешающие им *провалы* и *пустоты* коммуникации в социуме и воплощали их в творчестве.

Большинство писателей второй половины XX в. отражают в своих романах наиболее серьезные и вместе с тем типические разрывы коммуникации. Это в полной мере относится к проанализированным в третьей главе текстам Б. Шлинка, М. Байера, К. Рансмайра, К. Хакер, В. Хильбига. При этом в разные годы появляются и писатели, как австрийские, так и немецкие, которые обнаруживают стремление и готовность к диалогической концептуализации «другого». Они формируют *коммуникативные стратегии*, обладающие «терапевтическим потенциалом» и направленные на исцеление травматической составляющей социальной коммуникации, на преодоление восприятия «другого» (и / или себя) преимущественно как «объекта» коммуникативной деятельности «другого». Соответствующие черты были выявлены нами в поэтике И. Бахман, В. Генацино, В. Г. Зебальда.

В первой главе настоящей работы мы изучили мировоззренческие и философские истоки обсуждаемого кризиса коммуникативности, связали его с антропологическим кризисом рубежа XIX–XX вв., восходящим к зафиксированному в 1882 г. Ницше ощущению «смерти Бога».

Далее мы выделили и изучили (в первую очередь, на примере творчества Франца Кафки) феномен *языкового отчаяния*, выражающий крайние степени проявления хорошо изученного у австрийских писателей *языкового скепсиса*, с одной стороны, а с другой, – глубоко родственный *риторическому отчаянию*, обнаруживаемому американской исследовательницей Джойс Векслер у целого ряда больших писателей XX в. и связываемому ею с секуляризацией общества [Wexler 2017]. Опираясь на ее исследование и прослеживая далее динамику указанного кризиса в литературе второй половины XX в. в Германии и Австрии, мы показали его несомненную связь с травматическим опытом, включая опыт коллективной травмы, каким стал для немцев нацистский период, связанный с чудовищными преступлениями против человечности и проблемой соучастия в них – непосредственного или через ближайших родственников.

Во второй главе предпосылки формирования и особенности отображения явлений коммуникативного кризиса в художественной литературе послевоенного тридцатилетия осмыслены через призму поэзии, прозы и эссеистики Ингеборг Бахман. Учтены ее теоретические высказывания о возможности взаимопонимания между людьми и о роли литературы в его достижении («Франкфуртские лекции»). Личность и творчество этой большой австрийской писательницы наилучшим образом демонстрируют механизмы вовлеченности частного человека в травматичную коммуникативную среду послевоенного социального устройства как в Австрии (где писательница родилась, выросла и училась), так и отчасти в Западной Германии, где она часто бывала и с которой была связана многочисленными литературными связями. С одной стороны, окончив Венский университет и защитив там докторскую диссертацию о философии М. Хайдеггера и Л. Витгенштейна, Бахман наследует атмосферу и традицию «философского кризиса языка», перетряхнувшего интеллектуальную жизнь Вены в 1910–1920-е годы. С другой стороны, в силу специфики личных отношений тема общения, возможности /

невозможности диалога с любимыми, близкими людьми, оказавшимися по воле истории по другую сторону исторического разлома, захватывает ее целиком, пронизывает творчество, преломляясь в проблематике «вины языка» и травмирующей коммуникации, воссоздаваемой вновь и вновь в атмосфере социума, которому за несколько десятилетий не удалось осознать и «обезвредить» этот смертельный разлом у себя внутри.

В ходе исследования нами было установлено, что центральная для лирики Бахман 1950-х годов утопия *нового языка* (который должен прийти на смену обыденному немецкому языку, «совиновному» в нацистских преступлениях, и изменить коммуникативную среду в послевоенной Австрии и Германии, сделав ее дружественной к участникам коммуникации) достигает кульминации в проекте *языка любви* (стихотворение «Скажи, любовь»). Обнаруживает себя нереализуемость этой утопии в текущей парадигме коммуникативности, по-прежнему определяемой «языком преступников и убийц» и основанной преимущественно на ролевой и субъект-объектной архитектонике человеческих отношений. Позднее, в ее социально-критической прозе 1960–1970-х годов *языковая утопия* замещается радикальными формами *языкового отчаяния*.

В третьей главе диссертации последовательно продемонстрировано центральное место коммуникативной проблематики в творчестве видных немецких писателей 1990-х годов. Выбранные для анализа тексты, во-первых, наиболее отчетливо, с нашей точки зрения, отражают важнейшие коммуникативные разрывы, характеризующие социальное пространство в Германии и отчасти Австрии, а во-вторых, три из них («Чтец» Б. Шлинка, «Летучие собаки» М. Байера, «Болезнь Китахары» К. Рансмайра) современной немецкой критикой включаются в четверку наиболее значимых немецких романов 1995 года [Kämmerlings 2011: 28], а сам этот год называется «годом разворота», поскольку происходит возвращение в немецкую литературу «проблемы непреодоленного прошлого» через призму восприятия нового поколения писателей.

В ходе пристального анализа нами было показано, что изображенная коммуникация в немецкоязычном романе 1990-х годов (Б. Шлинк, М. Байер, К. Хакер) обнаруживает системные нарушения, характерные для посттравматических состояний – «оцепенелое» и «избегающее» молчание, разрыв между акустической и смысловой составляющими речи и другие. Также было продемонстрировано разрушительное воздействие скрывающих правду *умолчаний* на доверие между людьми как основу социальной коммуникации.

Сопоставление сходных элементов поэтики в романах «поворотного года» М. Байера и К. Рансмайра позволило установить следующее. У обоих авторов изображается *коммуникативная пустота*, формируемая многочисленными *разрывами коммуникации* (между преступниками и жертвами, между родителями и детьми, между «здешними» и «пришлыми», между мужчинами и женщинами), и у М. Байера она достигает остроты *глухонемого слова*, что осознается самим писателем [Байер 2004: 17]. В оптике австрийца К. Рансмайра эта пустота, сохраняя почти такие же формы, приобретает более общий, универсальный смысл, сливаясь с коммуникативным разрывом между «своим» и «чужим» вообще, то есть, превращаясь в «трудную проблему коммуникации» [Журавлев 2025]. С другой стороны, претерпеваемое ею превращение свидетельствует о регрессе парадигмы коммуникативности к простейшим формам. И с этой точки зрения особенно интересно, что в обоих текстах явным образом присутствует мысль о деградации коммуникативности до животного уровня, причем не только как об опасности, грозящей человеку и человечеству, но и как о необходимой защите психики человека от невыносимого груза неразрешимых проблем.

В этой связи нами был поставлен и разрешен вопрос об «избегающих» и «уклоняющихся» стратегиях в коммуникации и партнерстве, которые формируют тотальное одиночество персонажа немецкоязычной литературы 1990-х годов, в частности, в условиях большого города. Эти стратегии были

изучены на примере романов К. Хакер, В. Хильбига и В. Генацино (в том числе, на русский язык не переводившихся).

Последняя глава диссертации целиком посвящена творчеству крупнейшего немецкоязычного писателя 1990-х годов В. Г. Зебальда. В ней анализируются три его прозаических текста: это «Головокружения» (1990), изданные по-русски в нашем переводе [Зебальд 2019b]; «Кольца Сатурна» (1995), увидевшие свет в перевод Э. Венгеровой, и «Аустерлиц» (2001), известный русскому читателя в прекрасном переводе М. Кореневой [Зебальд 2019a]. Помимо них, в научный обиход вводятся до сих пор не переводившиеся на русский язык эссе Зебальда об австрийских писателях [Sebald 1985], [Sebald 1991]. В ходе анализа названных текстов было показано, что стратегия изучения литературного наследия этого писателя именно через призму коммуникативной проблематики представляется плодотворной, поскольку главные его темы – травма истории, культурная память, жизнь и гибель культуры, – остаются для индивидуума на грани невыразимого, не укладываются в рамки линейного нарратива и для более адекватного отражения требуют серьезного обновления коммуникативных и нарративных стратегий.

Последовательное изучение коммуникативных стратегий прозы В.Г. Зебальда позволило подтвердить предполагавшуюся ранее немецкими исследователями ([Denham 2006], [Hitchen 2003]) нацеленность их на осознание и интеграцию травматического исторического опыта в культурную память, в том числе немецкую. На этом основании далее мы поставили вопрос о чертах «терапевтического письма» в прозе Зебальда и, отвечая на него, выделили, во-первых, художественные приемы интериоризации «другого» с целью «восстановления» утраченных голосов прошлого через «внутренний голос» рассказчика (что сообщает рассказчику Зебальда свойства «коллективного рассказчика»); во-вторых, возвращение субъекту права на ошибку, с одной стороны, понимаемую писателем как проявление всеобъемлющей и неискоренимой неточности человеческого

мировосприятия, связанной нераздельно с потенциалом всех возможных трансформаций, а с другой, пробуждающей в человеке естественное стремление что-то уточнить и исправить, то есть, стремление к развитию. Исследуя прозу писателя, мы показали, что «право на ошибку», включенное в поэтику Зебальда как данность, постоянно подвергается у него рефлексии на разных уровнях: рассказчиком, автором, персонажами, – и способствует пробуждению и утверждению субъектности как самого рассказчика, так и читателя, которого подобный текст также побуждает к рефлексии.

В завершение подчеркнем, что на примере немецкой и австрийской литератур XX в. проведенное исследование подтверждает разработанную В. И. Тюпой теорию о парадигмах ментальности, обнаруживаемых в основе любой культуры, и о характерных для них представлениях о «другом», каковые и определяют действующие парадигмы коммуникативности в статике и динамике. В прямом поступательном развитии способы концептуализации «другого» эволюционируют от простейшего разделения на «своего» и враждебного ему «чужого» к наиболее сложному – представлению о «другом» как о субъекте – «адресате и одновременно адресанте собственной субъектности»[221].

Переходы от одной парадигмы коммуникативности к другой, согласно В.И. Тюпе, сопровождаются кризисами культуры, на одном из которых и сосредоточено данное исследование. А с учетом того, что, помимо поступательного развития, в определенных исторических условиях имеют место периоды обратного развития – «регресса» парадигмы коммуникативности, – эта теория дает ключ к пониманию процессов, разворачивавшихся во второй половине XX в. в культурах Германии и, с меньшей интенсивностью, Австрии.

[221] В качестве промежуточных стадий это развитие предполагает распознавание субъектом в «другом» исполнителя собственной и иной социальной роли, а затем и способность представить «другого» объектом своей деятельности, как и себя объектом деятельности «другого» [Тюпа 2009: 16].

Список использованной литературы

Источники

Байер 2004 – Байер М. Летучие собаки/ пер. с нем. А. Кацуры. – Санкт-Петербург: Амфора, 2004. – 303 с.

Бахман 1981а – Бахман И. Избранное. – Москва: б/и, 1981.– 336 с.

Бахман 2020 – Бахман И. Из «Франкфуртских лекций». О литературе/ пер. с нем. С. Шлапоберской. – Звезда. 2020. № 11.– С. 229–250.

Бахман 1998 – Бахман И. Малина: роман/ пер. с нем. и вступ. ст. С. Шлапоберской. – Москва: Аграф, 1998. – 368 с.

Бахман 1996 – Бахман И. Рассказы: К 70-летию со дня рождения/ пер. с нем. и вступ. ст. С. Шлапоберской. – Иностранная литература. 1996. № 9.– С. 54–72.

Бахман 1988 – Бахман И. Реквием по Фанни Голдман / пер. Л. Лунгиной. – Повести австрийских писателей/ общ. ред., вступ. ст.: Ю. И. Архипов.– Москва: Радуга, 1988. – С. 431–438.

Бахман 1981б – Бахман И. Три дороги к озеру/ пер. с нем. Л. Чёрной. – Избранное. – Москва, 1981.– С. 253–335.

Бахман 1976 – Бахман И. Три дороги к озеру: повесть и рассказы. – Москва: Прогресс, 1976.– 302 с.

Бенн 2002 – Бенн Г. Поздние стихотворения/ пер. с нем. Е. Соколовой. – Диалог культур – культура диалога: сб. в честь 70-летия Н. С. Павловой / сост. Н. А. Бакши; предисл. А. М. Зверева. –Москва: РГГУ, 2002. – С. 229–336.

Борхес 2005 – Борхес Х. Л. Книга вымышленных существ. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005.– 384 с.

Вальзер 1985 – Вальзер М. На полном скаку. Письмо лорду Листу: Повести / пер. с нем.; предисл. И. Млечиной. – Москва: Радуга, 1985.

Витгенштейн 1994 – Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I/ Сост., вступ. ст., примеч. М. С. Козловой; пер. с нем. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева. – Москва: Гнозис, 1994. – 612 с.

Время сердца 2016 – Время сердца: переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана (с приложением переписки между Паулем Целаном и Максом Фришем, а также между Ингеборг Бахман и Жизелью Целан-Лестранж). – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 416 с.

Генацино 2004 – Генацино В. Зонтик на этот день / пер. с нем. М. Кореневой. Санкт-Петербург: Амфора, 2004. – 256 с.

Генацино 2017 – Генацино В. Тарзан на Майне : прогулки в центре Германии / Пер. с нем. М. Кореневой // Звезда. – 2017. – 5. – С. 207–220.

Гессе 1995 – Гессе Г. Избранные произведения / Пер. с нем., сост. и послесл. С. Апта. – Москва: Панорама, 1995. – 480 с.

Гессе 1984 – Гессе Г. Паломничество в Страну Востока. Игра в бисер. Рассказы / Сост. и предисл. Н. Павловой. – Москва: Радуга, 1984. – 586 с.

Гофмансталь 1995 – Гофмансталь Г. Письмо // Гофмансталь Г. фон. Избранное: Драмы. Проза. Стихотворения / Сост. и предисл. Ю. Архипова. – Москва: Искусство, 1995. – С. 521–526.

Грасс 2004 – Грасс Г. Траектория краба/ Пер. с нем. Б.Н. Хлебникова. – Москва: АСТ, 2004. – 285 с.

Зебальд 2019a – Зебальд В. Г. Аустерлиц / пер. с нем. М. Кореневой. – Москва: Новое издательство, 2019. – 362 с.

Зебальд 2019b – Зебальд В.Г. Головокружения / пер. с нем. Е. Соколовой. – Москва: Новое издательство, 2019. – 234 с.

Зебальд 2016 – Зебальд В.Г. Кольца Сатурна: Английское паломничество / пер. с нем. Э. Венгеровой. – Москва: Новое издательство, 2016. – 312 с.

Зебальд 2019c – Зебальд В.Г. Макс Фербер/ пер. с нем. Веры Менис // Иностранная литература. 2019. – №11. – С. 86–140.

Зебальд 2004 – Зебальд В.Г. Пауль Берейтор/ пер. с нем. М. Кореневой // Иностранная литература. – 2004. – №11. – С. 128–152.

Зюскинд 2003 – Зюскинд П. Парфюмер/ пер. с нем. Э. Венгеровой. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. – 352 с.

Кафка 1991 – Кафка Ф. Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене: пер. с нем. / Авт. предисл. Д. Затонский. – Москва: Политиздат, 1991. – 576 с.

Кафка 1998 – Кафка Ф. Дневники / Пер. с нем. Е. Кацевой. – Москва: Аграф, 1998. – 448 с.

Кафка 2003 – Кафка Ф. Неизвестный Кафка: Рабочие тетради. Письма. Приложение: М. Брод, Ф. Кафка. Первая дальняя поездка по железной дороге; Феликс Вельч: [О Франце Кафке]; Ж. Монно. Характер Франца Кафки; Натали Саррот. От Достоевского к Кафке / пер. с нем. Г.Б. Ноткина. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2003. – 384 с. (ил.) с.

Кафка 2004a – Кафка Ф. Охотник Гракх / Пер. с нем. С.К. Апта // Кафка Ф. Процесс. Замок: романы, новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. – Москва: «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 676–680. Кафка

Кафка 2004b – Кафка Ф. Письма к Фелиции и другая корреспонденция, 1912–1917 / Сост., вступ. ст., пер. с нем. и примечания М. Рудницкого. – Москва: Ad Marginem, 2004. – 669

Кафка 2004c – Кафка Ф. Процесс. Замок: романы, новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. – Москва: «Пушкинская библиотека», 2004.

Клейст 1977 – Клейст Г. Избранное. Драмы, Новеллы. Статьи / пер. с нем. Вступит. ст. А. Карельского. Примеч. А. Левинтона и А. Карельского. Москва: Художественная литература, 1977. 542 с.

Рансмайр 2002 – Рансмайр К. Болезнь Китахары / пер. с нем. Н. Федоровой. – Москва: Эксмо, 2002. – 416 с.

Хакер 2005 – Хакер К. Смотритель бассейна: Роман / пер. с нем. М. Зоркой. – Москва: Андреевский флаг, 2005. – 216 с.

Хандке 1994 – Хандке П. Поношение публики. Каспар. Время, когда мы ничего не знали друг о друге: пьесы / пер. с нем. В. Топорова, А.

Кабисова, В. Колязина; предисл. А. Белобратова. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 1994. – 184 с

Хандке 2020 – Хандке П. Писатель после полудня / пер. с нем. М. Кореневой // Звезда. – 2020. – №11. – С. 136–179.

Хандке 2000a – Хандке П. Страх вратаря перед одиннадцатиметровым: повести. – Санкт-Петербург: Амфора, 2000. – 414 с. Хандке 2000б – Хандке П. Короткое письмо к долгому прощанию / пер. с нем. М.Л. Рудницкого // Хандке П. Страх вратаря перед одиннадцатиметровым: повести. – Санкт-Петербург: Амфора, 2000. – С. 127–328.

Хандке 2000b – Хандке П. Короткое письмо к долгому прощанию / пер. с нем. М.Л. Рудницкого // Хандке П. Страх вратаря перед одиннадцатиметровым: повести. – Санкт-Петербург: Амфора, 2000. – С. 127–328.

Хандке 2000c – Хандке П. Нет желаний – нет счастья / пер. с нем. И. Каринцевой // Хандке П. Страх вратаря перед одиннадцатиметровым: повести. – Санкт-Петербург: Амфора, 2000. – С. 329–407.

Хандке 2000d – Хандке П. Страх вратаря перед одиннадцатиметровым / пер. с нем. В. Куреллы // Хандке П. Страх вратаря перед одиннадцатиметровым: повести. – Санкт-Петербург: Амфора, 2000. – С. 7–126.

Хильбиг 2004a – Хильбиг В. Временное пристанище / пер. с нем. А. Шибаровой. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. – 256 с.

Хильбиг 2004b – Хильбиг В. Книжный дух / пер. с нем. Ю. Шварцман // Иностранная литература. – 2004. – № 11. – С. 191–197.

Хильбиг 2021 – Хильбиг В. После полудня / пер. с нем. В. Черкасова // Иностранная литература. – 2021. – №3. – С. 65–74.

Фриш 1982 – Фриш М. Монток. Человек появляется в эпоху голоцена: повести / пер. с нем. Е. Кацевой. – Москва: Прогресс, 1982. – 280 с.

Шлинк 1997 – Шлинк Б. Чтец / пер. с нем. Б.Н. Хлебникова // Альманах немецкой литературы. – Москва: Медиум, 1997. – № 5. – С. 7–125.

Шлинк 2013 – Шлинк Б. Гордиев узел / пер. с нем. Р. Эйвадиса. – Санкт-Петербург: Азбука; Азбука-Аттикус, 2013. – 288 с.

Adler 1989 – Adler H.G. Die unsichtbare Wand: Roman. – Wien: P. Zsolnay Verlag, 1989. – 656 p.

Bachmann 1949 – Bachmann I. Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. (Diss). – Wien, 1949.

Bachmann 1985 – Bachmann I. Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. – München: Piper, 1985. – 199 S.

Bachmann 1993 – Bachmann I. Werke: in 4 Bd / Hrsg. v. Koschel Ch., Weidenbaum I., Münster C. – 5 Aufl. – München: Piper, 1993.

Bachmann 1995 – Bachmann I. *Todesarten*-Projekt: Kritische Ausgabe / Hrsg. von M. Albrecht und D. Göttsche, unter Leitung von R. Pichl. Bd. 1–4. – München; Zürich: Piper, 1995.

Bachmann, Celan 2008 – Bachmann, Ingeborg; Celan, Paul: Herzzeit: Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel / hrsg. von Badiou B.; Höller H.; Stoll A.; Wiedemann B. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. – 399 S.

Benn 1982 – Benn G. Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1982. – 445 S.

Beyer 1991 – Beyer M. Das Menschenfleisch. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. – 166 S

Beyer 1995 – Beyer M. Flughunde. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1995. – 301 S.

Brecht 1988 – Brecht B. Lesebuch für Stadtbewohner // Brecht B. Werke: Gedichte 1. – Berlin: Aufbau, 1988. – Bd. 11. – S. 157–165.

Brinkmann 1999 – Brinkmann R.D. Briefe an Hartmut. – Reinbek: Rowohlt, 1999. – 288 S.

Celan 1948 – Celan P. Der Sand aus den Urnen. – Wien: A. Sexl, 1948. – 61 S.

Forte 1999 – Forte D. Das Haus auf meinen Schultern. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1999. – 864 S.

Genazino 1998 – Genazino W. Achtung Baustelle. – Frankfurt a. M.: Schöffling, 1998. – 182 S.

Genazino 1984 – Genazino W. Fremde Kämpfe. – Reinbek: Rowohlt, 1984. – 318 S.

Genazino 2001 – Genazino W. Ein Regenschirm für diesen Tag. – München; Wien: Hanser, 2001. – 176 S.

Grass 2002 – Grass G. Im Krebsgang. – Göttingen: Steidl, 2002. – 216 S.

Grillparzer 1960–1965 – Grillparzer F. Sämtliche Werke: Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte: In 4 Bde / Hrsg. von Frank P., Pörnbacher K. – München: Salzwasser, 1960–1965.

Hacker 2000 – Hacker K. Der Bademeister. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. – 207 S.

Handke 1972 – Handke P. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972. – 104 S.

Handke 1979 – Handke P. Langsame Heimkehr. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. – 99 S.

Handke 1986 – Handke P. Die Wiederholung. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. – 334 S.

Handke 1996a – Handke P. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawe und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. – 136 S.

Handke 1996б – Handke P. Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. – 92 S.

Hilbig 2001 – Hilbig W. Das Provisorium. – Frankfurt: Fischer, 2001. – 320 S.

Illies 2012 – Illies F. 1913: Der Sommer des Jahrhunderts. – Frankfurt a. M.: Fischer, 2012. – 318 S.

Illies 2018 – Illies F. 1913 – Was ich noch unbedingt sagen wollte. – Frankfurt a. M.: Fischer, 2018. – 304 S.

Kafka 1954 – Kafka F. Tagebücher. 1910–1923. – Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1954. – 738 S.

Kafka 1960 – Kafka F. Der Prozess. – Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1960. – 199 S.

Kafka 1970 – Kafka F. Der Jäger Gracchus // Kafka F. Meistererzählungen. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1970. – S. 328–332.

Kafka 1992 – Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente. II. / Hrsg. v. Schillemeit J. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1992. – 695 S.

Kafka 2012 – Kafka F. Das Urteil und andere Prosa. – Stuttgart: Reclam, 2012. – 104 S.

Kafka 2015 – Kafka F. Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2015. – 1264 S.

Kleeberg 1998 – Kleeberg M. Ein Garten im Norden: Roman. – Berlin: Ullstein, 1998. – 592 S.

Mann 1977 – Mann T. Essays / Hrsg. von Kurzke, H. Bd. 2: Politische Reden und Schriften. Frankfurt am Main: Fischer, 1977.

Ransmayr 1995 – Ransmayr Chr. Morbus Kitahara. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1995. – 439 S.

Schlink 1995 – Schlink B. Der Vorleser. – Zürich: Diogenes, 1995. – 207 S.

Sebald 1990 – Sebald W. G. Schwindel. Gefühle. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1990. – 301 S.

Sebald 1993 – Sebald W. G. Die Ausgewanderten: Vier lange Erzählungen. – Frankfurt a. M.: Eichborn, 1993. – 358 S.

Sebald 1997 – Sebald W. G. The Emigrants. – New-York: New Direction Publishing, 1997. – 354 p.

Sebald 2001a – Sebald W. G. Austerlitz. – London: Hamish Hamilton, 2001. – 357 p.

Sebald 2001b – Sebald W. G. Austerlitz. – München: Hanser, 2001. – 241 S.

Sebald 2003 – Sebald W. G. Austerlitz. 2. Aufl. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2003. – 229 S.

Sebald 2015 – Sebald W. G. Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt. – Frankfurt a. M.: Eichborn, 1995. – 372 S. – 13. Aufl.: Fischer, 2015. – 351 S.

Treichel 1998 – Treichel H.-U. Der Verlorene: Roman. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp; Insel, 1998. – 176 S.

Walser 1998 – Walser M. Ein springender Brunnen. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998. – 413 S.

Wittgenstein 1979 – Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. 14 Aufl. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. – 115 S.

Научная литература

Альмусса 2023 – Альмусса Я. Коммуникативная функция ольфакторных образов в романах П. Зюскинла и Т. Салиха // Известия Саратовского университета. Новые серии. Сер.: Филология. Журналистика. – 2023. – Т. 23, №4. – С. 422–429.

Ассман 2015 – Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – 410 с.

Ассман 2004 – Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

Баскакова 2021 – Баскакова Т.А. Вступление // Хильбиг В. После полудня / Пер. с нем. В. Черкасова // Иностранная литература. – 2021. – №3. – С. 65–66.

Бахман-Медик 2017 – Бахман-Медик Д. Культурные повороты / пер. с нем. С. Ташкенова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с. – (Серия «Интеллектуальная история»).

Бахтин 1994 – Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. – Москва: «Алконост», 1994. – 173 с. – (Серия «Бахтин под маской»).

Бахтин 1990 – Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Художественная литература, 1990. – 540 с.

Бахтин 1979 – Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. – Москва: «Искусство», 1979. – 424 с.

Белобратов 2006 – Белобратов А. В. Австрийская литература 1990-х годов : в ожидании шедевра // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX–XXI вв.) – Москва: ИНИОН РАН, 2006. – С. 76–97.

Белобратов 2010 – Белобратов А. В. Австрийская литература на исходе XX века. Вместо заключения) // История австрийской литературы XX в. Том II. 1945–2000. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 517–544.

Белобратов 1998 – Белобратов А. В. Музиль и Витгенштейн, или Литература и философия // Вопросы философии. – 1998. – №5. – С. 113.

Бибихин 2005 – Бибихин В. В. Витгенштейн: смена аспекта. – Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 576 с.

Бланшо 1998 – Бланшо М. От Кафки к Кафке / пер. с фр. Д. Кротовой. – Москва: Изд-во “Логос”, 1998. – 240 с.

Бовуар 1997 – Бовуар С., де. Второй пол. – М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. – 832 с.

Богданов 1998 – Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens. – Санкт-Петербург: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1998. – 349 с.

Бройтман, Павлова 2001 – Бройтман С. Н., Павлова Н. С. «Покой и молчание» Г. Тракля: к вопросу о неклассическом типе художественной ситуации и неканоническом жанре // Дергачевские чтения — 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы междунар. науч. конф., Екатеринбург, 10–11 октября 2000 г. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. – Ч. 2. – С. 369–374.

Брокгауз 1890–1907 – «Броун, Томас» // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Санкт–Петербург, 1890–1907. – Т. 82.

Бубер 1999а – Бубер М. Два образа веры / пер. с нем. – Москва: АСТ, 1999. – 592 с.

Бубер 1999б – Бубер М. Диалог // Бубер М. Два образа веры / пер. с нем. – Москва: АСТ, 1999. – С. 122–161.
Бубер 1999в – Бубер М. Затмение Бога (1952) // Бубер М. Два образа веры / пер. с нем. – Москва: АСТ, 1999. – С. 440–541.
Бубер 1999г – Бубер М. Проблема человека (1942) // Бубер М. Два образа веры / пер. с нем. – Москва: АСТ, 1999. – С. 202–300.
Бубер 1999д – Бубер М. Я и Ты (1923) // Бубер М. Два образа веры / пер. с нем. – Москва: АСТ, 1999. – С. 24–121.
Бубер 2025 – Бубер М. К истории диалогического принципа (1962) / пер. с нем. В. Л. Махлина // Махлин В. Л. Я и Другой. К истории диалогического принципа в философии XX в. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2025. – С. 225–246.
Буднева 2008 – Буднева Л.В. Империя и человек в романах Кристофа Рансмайра // Сибирский филологический журнал. – 2008. – №3. – С. 97–100.
Буднева 2013 – Буднева Л.В. Рецепция полярных дневников Юлиуса Пайера в романе Кристофа Рансмайра «Ужасы льдов и марка» // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – 2013. – Т. 12, №9. – С. 172–176.
Венгерова 2025 – Венгерова Э. В. «У постмодерна обязательно плохой язык». «Автора не так просто убить, он пролезет». О «Парфюмере». – URL: http://www.openspace.ru/article/843 – (дата обращения: 23.02.2025).
Венедиктова 2003 – Венедиктова Т. О пользе литературной истории для жизни // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 12–20.
Видеман, Бадью 2016 – «Дай нам найти слова…». О переписке Ингеборг Бахман и Пауля Целана (Видеман Б., Бадью Б.) // Время сердца: переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана (с приложением переписки между Паулем Целаном и Максом Фришем, а также между Ингеборг Бахман и Жизелью Целан-Лестранж). – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 218–229.
Волчек 2019 – Волчек Д. Записки очарованного грибника. Нобелевский лауреат Петер Хандке: Интервью с А. В. Белобратовым // Радио свобода. –

10.10.2019. – URL: https://www.svoboda.org/a/30209873.html. – (дата обращения 30.10.2019).

Вольский 2023 – Вольский А.Л. Эстетический миф немецкого модерна. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2023. – 252 с.

Воротникова, Саратова 2024 – Воротникова А. Э., Саратова М. В. Поэтика и проблематика романа «Летучие собаки» М. Байера. – Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2024. – 220 с.

Выготский 2025 – Выготский Л. В. Мышление и речь. – Москва: АСТ, 2025. 576 с. – (Эксклюзив: русская классика).

Гаспаров 1996 – Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – Москва Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.

Гильманов 2009 – Переписка Иммануила Канта и Иоганна Георга Гамана (перевод, введение и комментарии В. Х. Гильманова) // Кантовский сборник. – Калининград, 2009. – № 1 (29). – С. 92–109.

Гладилин 2012 – Гладилин Н. С. Постмодернизм в литературе стран немецкого языка: дисс. … доктора филол. наук. – Москва, 2012. – 376 с.

Давыденко 2025 – Давыденко Д. К. Нарративные стратегии раскрытия экзистенциальной проблематики в романах Марлен Хаусхофер «Стена», Ингеборг Бахман «Малина» и Эльфриды Елинек «Пианистка» // Вестник Белорусского государственного педагогического университета. Серия 1. Педагогика. Психология. Филология. – 2025. – № 1(123). – С. 143–147.

Двинятин 2025 – Двинятин Ф.Н. «Облака» Бродского: звук, смысл и их взаимодействие // Литературоведческий журнал. – 2025. – № 2(68). – С. 34–50.

Джумайло 2022 – Джумайло О.А. Современный роман и уязвимость постколониального субъекта // Новое прошлое. – 2022. – №3. – С. 154 – 161.

Диалог культур 2002 – Диалог культур – культура диалога: Сб. в честь 70-летия Н.С. Павловой / Сост. Бакши Н. А.; предисл. Зверева А. М. – Москва: РГГУ, 2002. – 421 с.

Дмитриева 2023 – Дмитриева Е. Е. Семиотика молчания, или как по-разному понимали ее Малларме и Мандельштам // Вопросы литературы. – 2023. – №5. – С. 42–70.

Евлампиев 2022 – Евлампиев И. И. Социальная философия как философия диалога. Об одной традиции русской мысли XIX–XX вв. // Вече. – 2022. – № 34. – С. 23–41.

Ерохин 2010 – Ерохин А. В. Ингеборг Бахман // История австрийской литературы XX в. Том II. 1945–2000. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 235–255.

Жеребин 2004 – Жеребин А. И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. – Санкт-Петербург: Миръ; Изд-во СПбГУ, 2004. – 304 с.

Жеребин 2011 – Жеребин А.И. Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. – Санкт-Петербург: Изд-во Н. И. Новикова, 2011. – 635 с.

Жеребин 2012 – Жеребин А. И. От Виланда до Кафки: Очерки по истории немецкой литературы. – Санкт-Петербург: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. – 475 с.

Жеребин 2023 – Жеребин А. И. Гёте и утопия мировой литературы // Литература и искусство в поле притяжения Гёте = Literatur und Kunst im Spannungsfeld Goethes / под. ред. П. В. Абрамова: сб. науч. ст. – Москва: МГЛУ, 2023. – С. 15–22.

Жирмунский 1979 – Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и запад. – Ленинград: Наука, 1979. – 493 с.

Жук 2019 – Жук М. И. Новелла Франца Кафки «Превращение»: трансформация личного опыта в художественный образ // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2019. – Т.4, №3. – С. 69–78.

Жук 2025 – Жук М. И. Франц Кафка: литература абсурда и надежды. Путеводитель по творчеству. – Москва: КоЛибри; АЗБУКА, 2025. – 164 с.

Журавлев 2025 – Журавлев И. В. Трудная проблема коммуникации: Философские исследования. – Москва: ЛЕНАНД, 2025. – 224 с. – (Фундамент будущего: Золотой фонд монографий).

Зачевский 2020 – Зачевский Е. А. «Группа 47»: страницы истории литературы ФРГ: в 2 т. – Санкт-Петербург: Крига, 2020.

Зусман 2001 – Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. – Нижний Новгород: Деком, 2001. – 168 с.

Зусман 1996 – Зусман В. Г. Художественный мир Ф. Кафки: малая проза. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1996. – 182 с.

История австрийской литературы 2009 – История австрийской литературы XX в. Том I: Конец XIX – середина XX века. – Москва: ИМЛИ РАН, 2009. – 632 с.

История австрийской литературы 2010 – История австрийской литературы XX в. Том II: 1945–2000. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – 576 с.

История литературы Германии 2016 – История литературы Германии XX в. Том первый. 1880–1945. Книга первая: Литература Германии между 1880 и 1918 годами. – Москва: ИМЛИ РАН, 2016. – 864 с.

История литературы Германии 2018 – История литературы Германии XX в. Том первый. 1880–1945. Книга вторая: Литература Германии между 1918 и 1945 годами. – Москва: ИМЛИ РАН, 2018. – 984 с.

История немецкой литературы 2014 – История немецкой литературы: Новое и новейшее время / Под редакцией Е. Е. Дмитриевой (ответственный редактор), А. В. Маркина, Н. С. Павловой. – Москва: Изд-во РГГУ, 2014. – 808 с.

Казанова 2003 – Казанова П. Мировая республика литературы / пер. с франц. М. Кожевникова (часть1) и М. Летаровой-Гистер (часть 2). – Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 416 с.

Калашникова 2022 – Калашникова Ю. А. Феномен постпамяти в литературной рефлексии В. Г. Зебальда // Практики и интерпретации: журнал

филологических, образовательных и культурных исследований. – 2022. – Т. 7, № 1. – С. 100–111

Капустин 2003 – Капустин Н. В. «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации: дисс. … доктора филол. наук. – Иваново, 2003. – 364 с.

Карельский 1999a – Карельский А. В. Ингеборг Бахман; *Рецензия*: на сборник Ингеборг Бахман «Тридцатый год» // Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. Выпуск 2. Хрупкая лира: лекции и статьи по австрийской литературе XX в. – Москва: РГГУ, 1999. – С. 237–240; 241–244.

Карельский 1999b – Карельский А. В. *Рецензия:* на книгу Ульриха Тима «Образный язык Ингеборг Бахман» // Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. Выпуск 2. Хрупкая лира: лекции и статьи по австрийской литературе XX в. – Москва: РГГУ, 1999. – С. 245–250.

Карут 2009 – Карут К. Травма, время и история / пер. с англ. Е. Трубиной // Травма: пункты. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 561–581.

Коваль, Крюкова 2018 – Коваль О. А., Крюкова Е. Б. Образ языка Людвига Витгенштейна и язык образов Ингеборг Бахман // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2018. – № 51. – С. 145–161.

Коваль, Крюкова 2024 – Коваль О., Крюкова Е. "Выцветшая звезда надежды": художественный мир Ингеборг Бахман в свете социально-политических рефлексий Ханны Арендт // Новое литературное обозрение. – 2024. – №3 (187). – С. 30–43.

Ковтун 2014 – Ковтун Н. В. Приемы художественной мистификации в романе К. Рансмайра «Последний мир» // Respectus Philologicus. – 2014. – 25 (30). – С. 76–90.

Концепты языка и культуры 2005 – Концепты языка и культуры в творчестве Франца Кафки. – Нижний Новгород, 2005. – С. 44–53.

Котелевская 2003 – Котелевская В. В. Герменевтика слова и молчания в поэзии Р. М. Рильке, И. Бахман, П. Целана: диалог двух эпох // Литература в диалоге культур: материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 73–80.

Котелевская 2017 – Котелевская В. В. Дом Витгенштейна – Бернхарда: хождение туда и обратно // Логос. – 2017. – №6 (121). – С. 257–287.

Котелевская 2018 – Котелевская В. В. Томас Бернхард и модернистский метароман. – Ростов-на-Дону; Таганрог, 2018. – 352 с.

Кракауэр 2019 – Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе. – Москва: Ad Marginem; Garage, 2019. – 240 с.

Крафт 2003 – Крафт В. Венский кружок. Возникновение позитивизма / пер. с англ. А. Никифорова. – Москва: Идея-Пресс, 2003. – 224 с.

Крюкова, Коваль 2021 – Крюкова Е. Б., Коваль О. А. Между поэзией и правдой: Ингеборг Бахман и Жан Амери о смысле родины, языка и морали // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2021. – № 74. – С. 268–288.

Кулишкина, Полубояринова 2023 – Кулишкина О. Н., Полубояринова Л. Н. Курортный топос у А. П. Чехова и В. Г. Зебальда // LI Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой, 14–21 марта 2023, Санкт-Петербург: Сб. тезисов. – Санкт-Петербург, 2023. – С. 209–210.

Кулишкина, Полубояринова 2020 – Кулишкина О. Н., Полубояринова Л. Н. Две «мариенбадские элегии»: И. В. Гёте и В. Г. Зебальд // Studia litterarum. – 2020. – Т.5, №3. – С. 128–143.

Курицын 2000 – Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – Москва: ОГИ, 2000. – С. 196.

Кучумова 2009 – Кучумова Г. В. Фигура коллекционера в романе Марселя Байера «Летучие собаки» // Высшее гуманитарное образование XXI в.: проблемы и перспективы: сб. трудов. – Самара: Самарский государственный социально-педагогический университет, 2009. – С. 181–184.

Кучумова 2016 – Кучумова Г. В. Дискурс травмы: меморизация травматического опыта (на материале немецкоязычного романа) // Эволюция и трансформация дискурсов: сб. науч. статей. Вып. 1. – Самара: Самарский государственный университет, 2016. – С. 375–386.

Кучумова 2019 – Кучумова Г. В. Немецкоязычный роман рубежа XX–XXI вв.: Проблема Другого. – Самара, 2019. – 216 с.

Кучумова 2023 – Кучумова Г. В. Феномен времени и его изучения в романе К. Рансмайра «Кокс, или Бег времени» // Российский гуманитарный журнал. – 2023. – Т. 12, №3. – С. 151–156.

Кучумова, Королёва 2018 – Кучумова Г. В. Королёва А. О. Особенности передачи авторского образа камня в русском переводе романа «Morbus Kitahara» // Вестник Курганского государственного университета. – 2018. – 2(49). – С. 30–34.

Лакан 2006 – Лакан Ж. Имена-Отца / пер. с франц. А. Черноглазова; предисл. и общ. ред. Ж.-А. Миллера. – Москва: Логос: Гнозис, 2006. – 160 с.

Левинас 2006 – Левинас Э. Путь к другому / пер. с франц. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2006. – 239 с.

Леонова 2010 – Леонова Е.А. Петер Хандке // История австрийской литературы XX в. Том II. 1945–2000. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 310–357.

Лобков 2007 – Лобков А. Е. Мотив «насекомого» в новелле «Превращение» Франца Кафки: от внутренней формы к смыслу // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 3. – Москва: Языки славянской культуры. – 2007. – С.187–196.

Лотман 2024a – Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – 448 с.

Лотман 2024b – Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – С. 31–55.

Лотман 2024c – Лотман Ю. М. Механизмы диалога // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – С. 221–235.

Лотман 2024d – Лотман Ю. М. Семиотическое пространство // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – С. 187–199.

Людвиг Витгенштейн 1993 – Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель. – Москва: Прогресс; Культура, 1993. – 352 с.

Марданова 2022 – Марданова З. Ф. Катерина Хакер // Общенациональный энциклопедический интерактивный портал «Знания». – 2022. – №1. – Порядковый номер: 29.

Мартемьянова 1986 – Мартемьянова З. И. Проза Ингеборг Бахман 1961–1973 гг.: к проблеме творческой эволюции: дисс. … канд. филол. наук. – Ленинград, 1986. – 186 с.

Махлин 2025 – Махлин В. Л. Я и Другой. К истории диалогического принципа в философии XX в. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2025. – 258 с. – (Серия «Древо смыслов»).

Махов 2020 – Махов А. Е. «…Тянет нас вверх»: топос в заключильных строках «Фауста» Гёте // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2020. – №9-2. – С. 161–168.

Мелетинский 2000 – Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – Москва: «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.

Михайлов 1997 – Михайлов А.В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии. – Москва: «Языки русской культуры», 1997. – 912 с.

Мороз, Суверина 2014 – Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. – 2014. – №1(125). – С. 61–73.

Моросеева 2017 – Моросеева Д. Д. Проблема аутентичности художественного языка в прозе Ингеборг Бахман: дисс. … канд. филол. наук. – Самара, 2017. – 161 с.

Мясникова 2023 – Мясникова К. А. Репрезентация прошлого как культурной травмы в творчестве Ингеборг Бахман 1950-х годов // Культура и цивилизация. – 2023. – Т. 13, №3-4-1. – С. 5–14.

Никоненко 2018 – Никоненко С. В. Витгенштейн и лингвистическая философия в контексте отечественной философской мысли. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2018. 444 с.

Никола 2010 – Никола М. И. Образ Овидия в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» // Вестник Гуманитарного института ТГУ. – 2010. – № 2 (8). – С. 141–146.

Новикова 2021 – Новикова С. Ю. Триумф памяти: проза В.Г. Зебальда в отечественном театре // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2021. – Т. 6 (1). – С. 46–69.

Олейников 2024 – Олейников А. Освобождение события // Уайт Х. Практическое прошлое. – Москва: Новое литературное обозрение, 2024. – С. 7–29.

Павлова 2005a – Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. – Москва: Языки славянской культуры, 2005. – 312 с.

Павлова 2005b – Павлова Н. С. Форма речи как форма смысла: «Процесс» Фр. Кафки // Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. – Москва: Языки славянской культуры, 2005. – С. 148–168.

Павлова 1982 – Павлова Н. С. Типология немецкого романа (1900–1945): Томас Манн, Г. Гессе, А. Дёблин, Г.Х. Янн, Ганс Фаллада, Генрих Манн. – Москва: Наука, 1982. – 277 с.

Павлова, Соколова 2016 – Павлова Н. С., Соколова Е. В. [Рец. на: Мушг А. Доживая жизнь: наброски и речи, 2002–2013. Muschg A. Im Erlebensfall: Cersuche und Reden, 2002–2013. München, 2014. 311 S.] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2016. – №3. – С. 70–74. – (2016.03.011)

Пестова 2016 – Пестова Н. В. Экспрессионизм // История литературы Германии XX в. Том первый. 1880–1945. Книга первая: Литература Германии между 1880 и 1918 годами. – Москва: ИМЛИ РАН, 2016. – С. 538–555.

Пестова 2015 – Пестова Н. В. Австрийский литературный экспрессионизм: монография. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. университет, 2015. – 273 с.

Платицына 2015 – Платицына Н. И. Проблема «непреодоленного прошлого» в романе Б. Шлинка «Чтец» // Филологическая регионалистика. – 2015. – №3-4 (15-16). – С. 29–34.

Платицына 2009 – Платицына Н. И. Человек и война в малой прозе Вольфганга Борхерта: монография. – Тамбов, 2009. – 280 с.

Плахина 2010 – Плахина А. В. Кристоф Рансмайр // История австрийской литературы XX в. Том II. 1945–2000. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 461–489.

Плахина 2007 – Плахина А. В. Романы Кристофа Рансмайра и своеобразие австрийской прозы 1980–1990-х годов: проблема национальной идентичности. Дисс… канд. филол. н. – Москва, 2007.

Погорельская 2019 – Погорельская С. В. «Черные тетради». Новое измерение философии М. Хайдеггера: аналитический обзор. – Москва: ИНИОН РАН, 2019. – 88 с. – («Проблемы философии»).

Потехина 2005 – Потехина И. Г. Роман Кристофа Рансмайра «Последний мир»: миф и литература. Дисс…. канд. филол. н. – Санкт-Петербург, 2005.

Потёмина 2013 – Потёмина М. С. Берлин в современной немецкой литературе // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2013. – №2. – С. 63–70.

Потёмина 2017 – Потёмина М. С. Дихотомия «я» – Другой «я»: деконструкция героя в прозе Вольфганга Хильбига // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2017. – Т.2, №1. – С. 136–151.

Потёмина 2009 – Потёмина М. С. Концепт «граница» в романе В. Хильбига «Временное пристанище» // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. – 2009. – №2. – С. 40–45.

Потёмина 2020 – Потёмина М. С. Кризисные коммуникации в литературе Германии после 1989 года // Языки и культуры: междисциплинарные исследования: Сборник статей II Международной конференции, Санкт-Петербург, 25–26 сентября 2020 года. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2021. – С. 403–412.

Потёмина 2019 – Потёмина М. С. Объединение Германии как опыт «социокультурной травмы» // Русская германистика: Ежегодник российского союза германистов. Т. 16: Активные процессы в языке и литературе: социокультурные основания / сост. Н. С. Бабенко и др. – Н. Новгород: ДЕКОМ, 2019. – С. 146–157.

Потёмина 2008 – Потёмина М. С. Проблема объединения Германии как проблема языка и коммуникации в романе Йенса Шпаршу «Комнатный фонтан» // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. – 2008. – №2. – С. 101–108.

Поэзия сумерек 2022 – Поэзия сумерек, или Симфония человечества: Новые прочтения и интерпретации антологии «Сумерки человечества». – Москва: Культурная революция, 2022. – 352 с.

Поэтика 2008 – Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

Пушкарев 2000 – Пушкарев А. Л. Посттравматическое стрессовое расстройство: диагностика, психофармакотерапия, психотерапия. – Москва: Изд-во Института психотерапии, 2000. – 128 с.

Решетников 2006 – Решетников М. М. Психическая травма. – Санкт-Петербург: Восточно-Европейский институт психоанализа, 2006. – 322 с.

Роганова 2007a – Роганова И. С. Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы. – Москва: Рудомино, 2007. – 416 с.

Роганова 2007b – Роганова И.В. Австрийский постмодернизм: «Болезнь Китахары» Кристофа Рансмайра // Вопросы филологических наук. – 2007. – №6. – С. 44–46.

Ромашко 2026 – Ромашко С. А. Краткое предложение Томаса Манна: о трудности перевода простого // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2026. – №2 (66). – С. 151–164.

Ромашко 1999 – Ромашко С. Памятник несостоявшейся дружбы // Иностранная литература. – 1999. – №9. – С. 236–239.

Руднев 2010 – Руднев В. Полифоническое тело. Реальность и шизофрения в культуре XX в. – Москва: Гнозис, 2010. – 400 с.

Рымарь 2016 – Рымарь Н. Т. Поэтика границы в литературе: Эстетические и поэтологические аспекты границы как феномена художественного языка. – Siedlce, 2016. – 334 с.

Рягузова 2011 – Рягузова Е.В. Социальная психология личностных репрезентаций взаимодействия «Я – Другой». – Саратов: Научная книга, 2011. – 304 с.

Саратова 2025 – Саратова М. В. Мнемоническое повествование в романе М. Байера «Летучие собаки» // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2025. – № 2 (57). – С. 60–73.

Соболева 2005 – Соболева М. Е. Философия как «критика языка» в Германии. – Санкт-Петербург: Изда-во СПбГУ, 2005. – 412 с.

Соколова 1999 – Соколова Е. В. Имя против любви [Рец. на кн.: Бахман И. Малина. Роман / пер. с нем. и вступ. С. Шлапоберской. Москва: Аграф, 1998. 368 с.] // Иностранная литература. – 1999. – № 9. – С. 238–241.

Соколова 2001 – Соколова Е. В. Творчество Ингеборг Бахман: понятия «язык» и «молчание»: дисс. … канд. филол. наук. – Москва, 2001. – 167 с.

Соколова 2005 – Соколова Е. В. Три шага в разные стороны // Иностранная литература. – 2005. – № 7. – С. 270–272.

Соколова 2006a – Соколова Е. В. Ловец мгновений / Рольф Дитер Бринкман. Стихи. Рассказ / Пер. с нем. и вступ. Е. В. Соколовой // Иностранная литература. – 2006. – №6. – С. 36–38.

Соколова 2006b – Соколова Е. В. Поэтика повседневности в романах Вильгельма Генацино (сводный реферат) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2006. – №1. – С. 182–187.

Соколова 2008 – Соколова Е. В. «Диалог невозможен…»: Коммуникативная проблематика в современной литературе Германии (Б. Шлинк, М. Байер, К. Хакер, В. Генацино, К. Крахт). – Москва: ИНИОН РАН, 2008. – 128 с.

Соколова 2010 – Соколова Е.В. «Непреодоленное прошлое» в романах «Летучие собаки» Марселя Байера и «Болезнь Китахары» Кристофа Рансмайра // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2010. – №2(45). – С. 217–226.

Соколова 2012 – Соколова Е. В. Взаимосвязь «пола» и «языка» в творчестве Ингеборг Бахман и Эльфриды Елинек. – Москва: ИНИОН РАН, 2012. – 127 с.

Соколова 2016 – Соколова Е. В. «Освоение прошлого» в литературе современной Германии. – Москва: ИНИОН РАН, 2016. – 107 с.

Соколова 2019a – Соколова Е. В. «Семейное сходство»: В. Г. Зебальд и Людвиг Витгенштейн в работах англоязычных исследователей. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2019. – № 4. – С. 73–83.

Соколова 2019b – Соколова Е. В. «Развертывание» Времени как текстопорождающий принцип у В. Г. Зебальда («Головокружения») // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2019. – №3. – С. 132–150.

Соколова 2020a – Соколова Е. В. В отражениях двух дискурсов: СМИ и «высокая литература» о Петере Хандке // Русская германистика. Ежегодник

Российского союза германистов. Том XVII. – Нижний Новгород, 2020. – С. 269–284.

Соколова 2020b – Соколова Е. В. Гностический вальс: …сказал Бернхард, сказал Зебальд, сказал Шмуккер // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2020. – №6. – С. 180–187.

Соколова 2020c – Соколова Е. В. Осцилляция образа: СМИ и В. Г. Зебальд о писателе (у) П. Хандке // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2020. – №3. – С. 119–143.

Соколова 2021a – Соколова Е. В. Соколова Е.В. Фигура и круг идей Людвига Витгенштейна в «Аустерлице» В. Г. Зебальда // Studia Litterarum. – 2021a. – Т. 6, № 2. – С. 96–113.

Соколова 2021b – Соколова Е.В. Диалектика ошибки в прозе В.Г. Зебальда («Кольца Сатурна») // Человек : образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2021. – №3. – С. 200–217.

Соколова 2023 – Соколова Е.В. «Австрийский писатель» в тексте В.Г. Зебальда: о некоторых особенностях художественного стиля // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2023. – №1. – С. 128–142.

Соколова 2025 – Соколова Е.В. Город как Другой в немецкоязычном романе 1990-х годов: Вольфганг Хильбиг и Вильгельм Генацино // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2025. – №4 (64). – С. 96–111.

Соколова 2026 – Соколова Е. В. XX век в образах: поэзия и проза Германии и Австрии: монография / ИНИОН РАН; отв. ред. К. А. Жулькова. – Москва, 2026. – 270 с. – (Humanitas).

Спивак 2009 – Спивак Г. Ч. Террор: речь после 9–11 // Травма: пункты. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 864–901.

Степанов 2005 – Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. – Москва: Языки славянской культуры, 2005. – 339 с.

Сухорукова 2024 – Сухорукова О. А. «Великая Германия», или, почему не случилось покаяние (читая роман Бернхарда Шлинка «Чтец») // Вестник

Московского государственного педагогического университета. Серия: Философские науки. – 2024. – №1 (49). – С. 74–89.

Съемщикова 2014 – Съемщикова Е. О. Музыкальность как особенность поэтики Ингеборг Бахман: дисс. … канд. филол. наук. – Елабуга, 2014. – 177 с.

Тавризян 2024 – Тавризян Г. М. Фаустовская культура. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0163bfeaf78938fccac1e763 – (дата обращения: 04.12.2024).

Талеб 2024a – Талеб Н. Н. Черный лебедь. Под знаком непредсказуемости. Изд. 3-е, испр. – Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2024. – 704 с.

Талеб 2024b – Талеб Н. Н. Антихрупкость. Как извлечь выгоду из хаоса / Пер. с англ. Н. Караева. – Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2024. – 864 с.: ил.

Тарасов 2013 – Тарасов Ю. А. Два групповых портрета кисти Рембрандта – «Урок анатомии доктора Тульпа» и «Урок анатомии доктора Деймана» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. – 2013. – №4. – С. 130–136.

Ташкенов 2008 – Ташкенов С. П. Патология и коммуникативная стратегия текста Томаса Бернхарда // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2008. – №9. – С. 119–128.

Ташкенов 2009 – Ташкенов С. П. Проза Томаса Бернхарда: дис. … канд. филол. наук. – Москва, 2009. – 170 с.

Тимралиева 2022 – Тимралиева Ю. Г. Нарушение норм как поэтическая норма экспрессионизма // Поэзия сумерек, или Симфония человечества: Новые прочтения и интерпретации антологии «Сумерки человечества». – Москва: Культурная революция, 2022. – С. 179–191.

Травма прошлого 2010 – Травма прошлого в России и Германии: психологические последствия и возможности психотерапии / Материалы Российско-немецкой конференции. – Москва: НОУ Институт практической психологии и психоанализа, 2010. – 203 с.

Травма…2009 – Травма: пункты / Сост.: С. Ушакин, Е. Трубина. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – 936 с.: ил.

Тюпа 2008 – Тюпа В.И. Коммуникативная стратегия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.– С. 100.

Тюпа 2009 – Тюпа В.И. Литература и ментальность. – Москва: «Вест-консалтинг», 2009. – 276 с.

Уайт 2024 – Уайт Х. Практическое прошлое / пер. с англ. К. Митрошенкова и А. Арамяна; предисл. А. Олейникова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2024. – 192 с. – (Серия «Интеллектуальная история»).

Фрейд 1989 – Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. – Москва: Наука, 1989. – 456 с.

Фокин 2019 – Фокин С. Л. Паскаль Казанова и французская республика словесности // Вопросы литературы. – 2019. – №6. – С. 74–89.

Фрейд 2006 – Фрейд З. Вытеснение // Фрейд З. Психология бессознательного. – Москва: Фирма СТД, 2006. – С. 81–109.

Фрейд 2009 – Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Психология масс и анализ человеческого «Я». – Харьков: Фолио, 2009. – 286 с.

Фрейд 1993 – Фрейд З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия / пер. с нем. Р. Ф. Додельцева. – Москва: Наука, 1993. – 172 с.

Фролов 2017 – Фролов Г. А. Кристоф Рансмайр «Летающая гора»: неомодернистская поэтика в современном немецкоязычном романе // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2017. – Т. 159, № 1. – С. 256–263.

Хабермас 2022 – Хабермас Ю. Теория коммуникативной деятельности / пер. с нем.: Судаков А.К. – Москва: Весь мир, 2022. – 880 с.

Хайдеггер 1997 – Хайдеггер М. Бытие и время / пер. [с нем. и примеч.] В. В. Бибихина. – Москва: Ad Marginem, 1997. – 451 с.

Хандан 2024 – Хандан Д. Psyche, архив, искусство: о поэзии Ингеборг Бахман / пер. с англ.: А. Скидан // Новое литературное обозрение. – 2024. – №3 (187). – С. 44–48.

Хёллер, Штоль 2016 – Тайна переписки, скрытая в стихах. Поэтологическое послесловие (Хёллер Х., Штоль А.) // Время сердца: переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана (с приложением переписки между Паулем Целаном и Максом Фришем, а также между Ингеборг Бахман и Жизелью Целан-Лестранж). – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 230–253.

Чернова 1990 – Чернова И. М. Радиопьесы Ингеборг Бахман в контексте послевоенного радиовещания немецкоязычных стран: дисс. … канд. филол. наук. – Москва, 1990. – 180 с.

Чугунов 2006 – Чугунов Д. А. Немецкая литература 1990-х годов: Ситуация «поворота». – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2006. – 288 с.

Чугунов 2022 – Чугунов Д. А. Немецкая литература рубежа XX–XXI веков. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2022. – 232 с.

Чугунов 2009 – Чугунов Д. А. Прошлое в настоящем в творчестве Марселя Байера // Новые российские гуманитарные исследования. – 2009. – № 4. – № публ. 299. URL: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/fullart.php?aid=97 – (дата обращения: 29.05.2026).

Чугунов 2020 – Чугунов Д. А. Особенности репрезентации прошлого в прозе Бернхарда Шлинка // Studia litterarum. – 2020. – Т.5, №2. – С. 186–201.

Щеглов 2013 – Щеглов Ю. К. О художественном языке Чехова // Щеглов Ю. К. Избранные труды. – Москва: Издательство РГГУ, 2013. – С. 394–419.

Эспань 2018 – Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер / пер. с франц.; под общ. редакцией Е. Е. Дмитриевой; вступ. статья Е. Е. Дмитриевой. – Москва: Новое литературное обозрения, 2018. – 816 с. – (Серия «Интеллектуальная история»).

Юнг 2023 – Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное. – Москва: АСТ, 2023. – 224 с.

Юнг 2020 – Юнг К. Г. К вопросу о подсознании // Человек и его символы / Юнг К. Г., Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. – Москва: Медков С. Б., 2020. – С. 13–98.

Юнг 2024a – Юнг К. Г. Реальное и сверхреальное / пер. в нем. В. Желнинова – Москва: АСТ, 2024. – 384 с.

Юнг 2024b – Юнг К. Г. Синхронистичность как принцип акаузальной взаимосвязи; О синхронистичности // Юнг К. Г. Реальное и сверхреальное. – Москва: АСТ, 2024. – С. 207–360; 363–382.

Adorno 1958 – Adorno T. W. Noten zur Literatur. I. – Frankfurt a. M., 1958. – 193 S.

Adorno 1969 – Adorno Th. W. Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft. – Berlin Suhrkamp Verlag, 1969. – 342 S.

Agazzi 2005 – Agazzi E. Erinnerte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit. – Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 2005. – 175 S.

Agazzi 2007 – Agazzi E. La grammatica del silenzio di W. G. Sebald. – Rome: Artemide, 2007. – 240 p.

Agnese 1996 – Agnese B. Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. – Wien: Passagen, 1996. – 311 S.

Albrecht 1989 – Albrecht M. Die andere Seite: Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frisches in Ingeborg Bachmanns Todesarten. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989. – 373 S.

Albrecht 1995 – Albrecht M. Ingeborg Bachmann als Kritikerin Max Frischs in ihrem „Todesarten“-Projekt // Ingeborg Bachmann / hrsg. von H. L. Arnold. – 5. Aufl., Neufassung. – München: Edition Text + Kritik, 1995. – S. 136–153. – (Text + Kritik ; Heft 6).

Albrecht, Göttsche 1998 – «Über die Zeit schreiben». Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt I /

hrsg. von Albrecht M; Göttsche D. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. – 252 S.

Alt 2005 – Alt P.-A. Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. – München: Beck, 2005. – 762 S.

Anz 2004 – Anz T. Deutsche Literatur der Gegenwart: Generationen, Themen und Formen // Litrix-Deutsche Literatur online. – 2004. — URL: http://www.litrix.de/magazin/panorama/ueberblick/de12072.htm (дата обращения: 29.05.2026). – Режим доступа: свободный.

Arnold 2004 – Arnold H.L. Die Gruppe 47. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2004. – 159 S.

Aspetsberger 2007 – Aspetsberger F. Darwin irrt: Im Patriarchat regiert *The Survival of the Weakest*. Zu Literatur und sexuellem Missbrauch + ein Blick auf Ingeborg Bachmann // Ingeborg Bachmann: Neue Bilder zu ihrer Figur / Hrsg. von Aspetsberger F. – Innsbruck; Wien; Bozen: Studien Verlag, 2007. – S. 117–146.

Bachmann 1993a – Bachmann I. Werke: in 4 Bde. / Hrsg. von Koschel Ch., Weidenbaum I., Münster C. – München: Piper. – 5. Aufl.: 1993.

Bachmann 1993b – Bachmann I. Das schreibende Ich // Bachmann I. Werke: in 4 Bänden. 5. Aufl. – München: Piper, 1993. – Bd. 4. – S. 217–237.

Bachmann 1993c – Bachmann I. Der Umgang mit Namen // Bachmann I. Werke: in 4 Bänden. 5. Aufl. – München: Piper, 1993. – Bd. 4. – S. 238–254.

Bachmann 1993d – Bachmann I. Literatur als Utopie // Bachmann I. Werke: in 4 Bänden. 5. Aufl. – München: Piper, 1993. – Bd. 4. – S. 255–274.

Bachmann 1998 – Bachmann I. Das Buch Franza. Das «Todesarten»-Projekt in Einzelausgaben / hrsg. von Albrecht M., Göttsche D. – München: Piper, 1998. – S. 248–262.

Bachmann-Handbuch 2013 – Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung / Hrsg. v. Albrecht M., Göttsche D. – Stuttgart: Metzler, 2013. – 330 S.

Bartsch 1980 – Bartsch K. Ingeborg Bachmanns Wittgenstein- und Musil-Rezeption // Jahrbuch für internationale Germanistik. – 1980. – 8 (4). – S. 527–532.

Bartsch 1988 – Bartsch K. Ingeborg Bachmann. – Stuttgart: Metzler, 1988. – 213 S.

Beck 1971 – Beck E.T. Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work. – Madison: Univ. of Wisconsin press, 1971. – 270 p.

Bermejo-Rubio 2012 – Bermejo-Rubio F. Truth and Lies about Gregor Samsa: The Logic Underlying the Two Conflicting Versions in Kafka's *Die Verwandlung* // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – 2012. – V. 86, № 3. – Pp. 419–479.

Bernsmeier 1994 – Bernsmeier H. Das Motiv des Sprachverlusts in der deutschen Gegenwartsliteratur // Muttersprache. – Wiesbaden, 1994. – 104, H.1. – S. 18–33.

Bielik-Robson 2018 – Bielik-Robson A. Nach dem Bilde des Schweigens: Konturen einer nicht gefallenen Sprache in den Gedichten Paul Celans // Diálogos. Das Wort im Gespräch / Hrsg. v. Piszczatowski P. – Göttingen: V&R Unipress GmbH, 2018. – P. 151–181.

Blackler 2007 – Blackler D. Reading W. G. Sebald: adventure and disobedience. – New York: Camden House, 2007. – XV, 255 p.

Bothner 1986 – Bothner S. Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod: Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses**. –** Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1986. – 394 S.

Brecht 1969 – Brecht B. Me-ti. Buch der Wendungen. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969. – 173 S. (=Bibliothek Suhrkamp Band 228).

Bronfen 1994 – Bronfen E. Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit, Ästhetik. – München, 1994. – 578 S.

Brüns 1998 – Brüns E. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. – Stuttgart; Weimar, 1998. – 334 S.

Bülow 2011 – Bülow U, von. The Disappearance of the Author in the Work: Some Reflections on W. G. Sebalds Nachlass in the Deutsches Literaturarchiv Marbach // Saturn's Moons: W. G. Sebald – a Handbook / Ed. by Catling J., Hibbitt R. – Leads: Legenda, 2011. – Pp. 247–263.

Caruth 1996 – Caruth C. Unclaimed experience: Trauma, narrative and history. – Baltimore; London: John Hopkins univ. press, 1996. – 154 p.

Catling 2009 – Catling J. Europäische Flânerien: W. G. Sebalds intertextuelle Wanderungen zwischen Melancholie und Ironie // Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irène Heidelberger-Leonard / Hrsg. v. Tabah M. – Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2009. – S. 139–154.

Catling 2011a – Catling J. Bibliotheca abscondita: On W. G. Sebald's Library // Saturn's Moons: W. G. Sebald – a Handbook / ed. by J. Catling, R. Hibbitt. – London : Legenda, 2011. – P. 265–298.

Catling 2011b – Catling J. The Catalogue of Sebald's Library // Saturn's Moons: W. G. Sebald – A Handbook / ed. by J. Catling, R. Hibbitt. – London; Oxford: Legenda, 2011. – P. 445–510.

Catling 2014 – Catling J. Writing the Medusa: a documentation of H.G. Adler and Theresienstadt in W. G. Sebald's library // Witnessing, memory, poetics: H.G. Adler, W. G. Sebald. / Ed. by Finch H., Wolf L.L. – Suffolk: Camden House, Boydel and Brewer, 2014. – Pp. 55–78.

Chalmers 2017 – Chalmers D. The hard problem of consciousness // The Blackwell Companion to Consiousness. 2nd ed. / Ed. by Schneider S., Velmans M. – Chichester: Jaohn Wiley&Sons Ltd., 2017. – Pp. 32–42.

Crews 1977 – Crews E. Wort und Wahrheit. Das Problem der Sprache in der Prosa Ingeborg Bachmanns. (Diss). – Minneapolis, 1977. – 183 p.

Denham 2006 – W. G. Sebald. History-Memory-Trauma / Ed by Denham S., McCulloh M. – Berlin; New York: De Gruyter, 2006. – 389 p.

Doane 2000 – Doane H. A. «Ein gutes Gewissen ist keins»: Martin Walsers Roman «Ein springender Brunnen» // Literatur für Leser. – 2000. – Jg. 23, H. 2. – S. 109–120.

Doppler 1975 – Doppler A. Anrufung der Sprache, Gedichte und Erzählungen der fünfziger Jahre von Ingeborg Bachmann // Wirklichkeit im Speigel der Sprache. – Wien: Europa, 1975. – S. 197–206.

Ebner 2014 – Ebner Ch. Sprachskepsis und Sprachkrise: Fritz Mautners Sprachphilosophie im Kontext der Moderne. – Hamburg, 2014. – 144 S.

Eggert, Golec 1999 – «…Wortlos der Sprache mächtig»: Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation / Hrsg. von Eggert H., Golec J. Stuttgart. – Weimar, 1999. – 315 S.

Ewald, Farge, Perrot 1987 – Ewald F., Farge A., Perrot M. Eine Praktik der Wahrheit // Foucault M. Eine Geschichte der Wahrheit / Hrsg. von Badinter R., Bourdieu P. – München: Raben, 1987. – S. 9–59.

Ernst 2001 – Ernst T. Popliteratur. – Hamburg: Rotbuch Verlag, 2001. – 96 S.

Fehl 1970 – Fehl P. Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. (Diss.) – Mainz, 1970. – 245 S.

Felman 1991 – Felman Sh. In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah // Yale French Studies. – New Haven: Yale univ. press, 1991. – № 79: Literature and the Ethical Question. – Pp. 39–81.

Felman 1995 – Sh. Education and Crisis, or The Vicissitudes of Teaching // Trauma: Explorations in Memory / Ed. by C. Caruth. – Baltimore; London: The Johns Hopkins univ. press, 1995. – P. 13–60.

Finch, Wolff 2014 – Witnessing, memory, poetics: H.G. Adler, W. G. Sebald / Ed. by Finch H., Wolff L.L. – Suffolk: Camden House, Boydel and Brewer, 2014. – 332 p.

Firges 2008 – Firges J. Ingeborg Bachmann: *Malina*: Die Zerstörung des weiblichen Ich. – Annweiler am Trifels: Sonnenberg, 2008. – 160 S.

Foucault 1975 – Foucault M. Surveiller et punir: Naissance de la prison. – Paris: Gallimard, 1975. – 326 p.

Furst 2006 – Furst L. R. Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty // W. G. Sebald. History-Memory-Trauma / Ed. by Denham S., McCulloh M. – Berlin; New York: De Gruyter, 2006. – S. 219–229.

Gheri 2011 – Gheri P. 'Lichteinfälle der Sprache': Sprachkonflikte in der Lyrik Ingeborg Bachmanns // (Be-)richten und erzählen. Literatur als Gewaltfreier

Diskurs? / Hrsg. v. Waldow S., Giacobazzi C., Bassler M., Kleinschmidt C. (Reihe: Ethik – Text – Kultur, Bd. 5). – München: W. Fink, 2011. – Pp. 197–210.

Göttsche 1987 – Göttsche D. Die Produktivität der Sprachskepsis in der modernen Prosa. – Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987. – IX, 461 S.

Göttsche 1998 – Göttsche D. Ein «Bild der letzten zwanzig Jahre». Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt // "Über die Zeit schreiben". Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns „Todesarten"-Projekt I / hrsg. von Albrecht M; Göttsche D. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. – S. 161–202.

Gray 1986 – Gray R.T. Aphorism and Sprachkrise in Turn-of-the-Century Austria // Orbis litterarum. – 1986. – Vol. 41, № 4. – Pp. 332–354.

Habermas 1988 – Habermas J. Nachmetaphysisches Denken: Philosophische Aufsätze. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. – 285 S.

Hage 1995 – Hage V. Schwächen in Siege verwandeln: Martin Walser // Hage V. Alles erfunden: Porträts deutscher und amerikanischer Autoren. – München: DTV, 1995. – S. 281–300.

Hage 2003 – Hage V. Zeugen der Zerstörung: Die Literaten und der Luftkrieg. – Frankfurt a. M.: Fischer, 2003. – 301 S.

Halter 1995 – Halter M. Das Innere greifen, die Stimme angreifen // Badische Zeitung. – Freiburg im Breisgau, 1995. – 5.04.

Hapkemeyer 1982 – Hapkemeyer A. Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmann's. – Bern: Peter Lang, 1982. – 123 S.

Hapkemeyer 1984 – Hapkemeyer A. Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa // Literatur und Kritik. – 1984. – 187/188. – S. 352–363.

Harari 2008 – Harari Y. N. The Ultimate Experience: Battlefield Revelations and the Making of Modern War Culture. – Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008. – XV, 386 p.

Harprecht 1998 – Harprecht K. Stille, schicksalslose: Warum die Nachkriegsliteratur von vielem schwiegen hat // Frankfurter Allgemeine Zeitung. – 1998. – 20.01.

Heidelberger-Leonard 1994 – Heidelberger-Leonard I. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Zyklus und das Thema Auschwitz // Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17. 10. 1973) / Hrsg. von Pichl R., Stillmark A. – Wien, 1994. – S. 113–124.

Hermand 1982 – Hermand J. Unbewältigte Vergangenheit. Westdeutsche Utopien nach 1945 // Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945–49. Schreibweisen, Gattungen, Institutionen (= Argument-Sonderband, 83) / Hrsg. von J. Hermand, H. Peitsch, K. R. Scherpe. – Berlin, 1982. – S. 102–128;

Hessing, Lenzen 2015 – Hessing J., Lenzen V. Sebalds Blick. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. – 264 S.

Hitchen 2003 – Hitchen Chr. Die Deutschen und der Krieg: W. G. Sebald schrieb über die Qual, zu einem Volk zu gehören, das, in Thomas Manns Worten, «sich nicht sehen lassen kann» // Neue Rundschau. – Frankfurt a. M., 2003. – Jg. 114, H. 1. – S. 116–126.

Höller 1987 – Höller H. Ingeborg Bachmann: Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus. – Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987. – 367 S.

Höller 1999 – Höller H. Ingeborg Bachmann. – Hamburg: Rowohlt, 1999. – 192 S.

Honegger 2003 – Honegger G. Thomas Bernhard: «Was ist das für ein Narr?» - München: Propyläen, 2003. – 454 S.

Hutchinson 2009 – Hutchinson B. W. G. Sebald: Die Dialektische Imagination. – Berlin: De Gruyter, 2009. – 196 S.

Illies 2001 – Illies F. Generation Golf: Eine Inspektion. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2001. – 217 S.

Illies 2003 – Illies F. Generation Golf Zwei. – München: Blessing, 2003. – 256 S.

Irigaray 1985a – Irigaray L. Speculum of the Other Woman. / trans. by G. C. Gill. – Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985. – 365 p.

Irigaray 1985b – Irigaray L. The sex which is not one / trans. by C. Porter, C. Burke. – Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985. – 223 p.

Iyer 2006 – Iyer L. The Ninth Country: Peter Handke's Repetition // ReadySteadyBook for literature. – 2006. – URL: http://www.readysteadybook.com/Article_page_exphandke.html (дата обращения: 29.05.2026). – Режим доступа: свободный.

Jansen 2012 – Jansen M. Das Parfum und das Böse: Patrick Süsskinds Protagonist Jean Baptiste Grenouille. – Hamburg: Diplomica Verlag, 2012. – 76 S.

Jung 1998 – Jung W. Idylle und Terrordrom: Berliner Mythen der neunziger Jahre // Das Argument. – 1998. – 40, H. 6. – S. 811–824.

Jung 2004 – Jung W. «Umhergehen und Zeitverschwenden»: Skizze zu einer Phänomenologie der Wahrnehmung // Text+Kritik. – 2004. – H. 162. – S. 65–69.

Jurgensen 1981 – Jurgensen M. Ingeborg Bachmann: Die neue Sprache. – Bern: Lang, 1981. – 109 S.

Kafka-Handbuch 2010 – Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung / Hrsg. von Engel M., Auerochs B. – Stuttgart: Metzler, 2010. – 561 S.

Kämmerlings 2011 – Kämmerlings R. Das kurze Glück der Gegenwart: Deutschsprachige Literatur seit ’89. – Stuttgart: Klett-Cotta, 2011. – 208 S.

Karasek 1995 – Karasek H. Schreien und Flüstern: Helmut Karasek über Marcel Beyers Roman «Flughunde» // Der Spiegel. – 1995. – N 27. – S. 171–173.

Kardiner 1941 – Kardiner A. The Traumatic Neuroses of War. – New York: Hoeber, 1941. – 258 p.

Kardiner, Spiegel 1947 – Kardiner A., Spiegel H. War, Stress and Neurotic Illness: The Traumatic Neuroses of War. – New York: Hoeber, 1947.

Klebes 2004 – Klebes M. Infinite Journey: From Kafka to Sebald // W. G. Sebald: A Critical Companion / Long J. J. and Whitehead A. (eds.). – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 123–139.

Klebes 2006 – Klebes M. Wittgenstein's novels. – New York: Routledge, 2006. – 316 p.

Knopf 2007 – Knopf J. Wie die Wirklichkeit selbst: Beispiele brechtscher Medienlyrik // Text+Kritik. – München, 2007. – H. 173. – S. 54–62.

Korte 2016 – Korte H. Österreichische Literatur der Gegenwart // Kindler Kompakt: Österreichische Literatur der Gegenwart. – Heidelberg; Berlin, 2016. – S. 9–35.

Köhler 1995 – Köhler A. Im Kehlkopf der Macht: Marcel Beyers Roman «Flughunde» // Neue Züricher Zeitung. – 1995. – 13.07.

Krings 2016 – Krings M. «Man konnte gar nicht bemessen, wie weit das Haus in die Höhe reichte». «Neues Judentum» und Architektur in Kafkas Verschollenem // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – 2016. – Jg. 90, H. 2. – S. 271–299.

Kuhn 1996 – Kuhn A.K. Berlin as a locus of terror: «Gegenwartsbewältigung» in Berlin: Texts since the «Wende» // Berlin in focus: Cultural transformations in Germany / Ed. by Becker-Cantarino B. – Westport, Conn.: Praeger, 1996. – S. 159–185.

Künzig 1998 – Künzig B. Schreie und Flüstern: Marcel Beyers Roman «Flughunde» // Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre / Hrsg. von Erb A. – Opladen; Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. – S. 122–153.

Lennox 1981 – Lennox S. "Trends in Literary Theory: The Female Aesthetic and German Women's Writing" // German Quarterly. – 1981 (January). – Vol. 54, N 1. – P. 63–74.

Lobo 2019 – Lobo T. A picture held us captive – On Aisthesis and Interiority in Ludwig Wittgenstein, Fyodor M. Dostoevsky and W. G. Sebald. – Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. – 291 p.

Löffler 1997 – Löffler S. Wildes Denken. Gespräch mit W. G. Sebald // W. G. Sebald / Hrsg. von Loqai F. – Eggingen: Edition Isele, 1997. – S. 131–137.

Löffler 2003 – Löffler S. „Melancholie ist eine Form des Widerstands“. Über das Saturnische bei W. G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift // W. G. Sebald / hrsg. von H. L. Arnold. – München: Edition Text + Kritik, 2003. – S. 103–111. – (Text + Kritik ; H. 158).

Lorde 1984 – Lorde A. The Master's Tools Will Never Dismantle the Master’s House // Lorde A. Sister Outsider: Essays and Speeches. – Trumansburg, N. Y.; Freedom, CA: The Crossing Press, 1984. – P. 110–114. – (The Crossing Press Feminist Series).

Lyon 2008 – Lyon J. Kleist’s Prinz Friedrich von Homburg and the crisis of masculinity // The Germanic reviews. – 2008. – Vol. 83, № 2. – P. 167–188.

Markotic 2008 – Markotic L. The object of desire speaks: Ingeborg Bachmann’s “Undine geht” and Luce Irigaray’s “Woman” // German Life and Letters. – 2008. – Vol. 61, № 2. – P. 231–243;

Mitchelmore 2011 – Mitchelmore S. Three steps not beyond: Peter Handke's trilogy of thresholds // This-space blog. – 2011. – 25 May. – URL: http://this-space.blogspot.com/2011/05/three-steps-not-beyond-peter-handkes_25.html (дата обращения: 29.05.2026). – Режим доступа: свободный.

McCulloh M. The stylistics of stasis: paradoxical effects in W. G. Sebald // Style. – 2004. – Vol. 38, № 1. – Pp. 38–49.

Mosbach 2007 – Mosbach B. Superimposition as a Narrative Strategy in Austerlitz // Searching for Sebald: Photography After W. G. Sebald / ed. by Patt L., with Dillbohner C. – Los Angeles: Institute of Cultural Inquiry; ICI Press, 2007. – P. 390–411.

Moser 2004 – Moser S. Isola Insula: Aspekte der Individuation bei Wilhelm Genazino // Text+Kritik. – 2004. – H. 162. – S. 36–45.

Neurath 1981 – Neurath O. Gesammelte philosophische und methodologische Schriften: in 2 Bde. Bd. 1 / hrsg. von Haller R, H. Rutte H. – Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1981. – XVI, 527 S.

Neues Handbuch 1993 – Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945 / Hrsg. von Moser D.-R., unter Mitwirkung von P. Ernst, T. Kraft, H. Zimmer. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993. – 1226 S.

O'Regan 1996 – O'Regan V. «Erfahrung nicht des Empirikers, sondern des Mystikers»: A Re-Evaluation of Ingeborg Bachmann's Understanding of Wittgenstein and its Application to Simultan // Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft. – 1996. – Jg. 27, H. 1. – P. 47–65.

Oberle 1990 – Oberle M. Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. – Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1990. – 309 S.

Pages 2007 – Pages N.Ch. Crossing Borders: Sebald, Handke, and the Pathological Vision // Modern Austrian Literature. – 2007. – Vol. 40, N4. – Pp. 61–92.

Pelikan Strauss 2009 – Pelikan Strauss N. Sebald, Wittgenstein and the Ethics of Memory // Comparative literature. – 2009. – Vol. 61, N1. – Pp. 43–53.

Perloff 1996 – Perloff M. Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary. – Chicago: University of Chicago press, 1996. – 326 p.

Pichl 1993 – Pichl R. Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung // Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991 / Hrsg. von Göttsche D. und Ohl H. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993. – S. 381–388.

Polster 2008 – Polster H. The aesthetic of passage: The imag(in)ed experience of time in Thomas Lehr, W. G. Sebald und Peter Handke. – Würzburg: Königshausen&Neumann, 2008. – 237 p.

Posnock 2010 – Posnock R. "Don't Think, but Look!": W. G. Sebald, Wittgenstein and Cosmopolitan Poverty // Representations. – Oakland, CA: University of California Press, 2010. – Vol. 112, № 1. – P. 112–139.

Prager 2006 – Prager B. Sebald's Kafka // W. G. Sebald: History—Memory—Trauma / Ed. by Denham S., McCulloh M. – Berlin: De Gruyter, 2006. – P. 105–126.

Preston 2005 – Preston C. Thomas Browne and the Writing of Early Modern Science. – Cambridge; New York: Cambridge univ. press, 2005. – 266 p.

Rauch 1985 – Rauch A. Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann // Modern Austrian Literature. – 1985. – Vol.18, № 3/4. – P. 21–38.

Reinhold 2000 – Reinhold U. Die Stadt Berlin in Romanen 90er Jahre // Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit, (1990–2000) / Hrsg. von Wehdeking V. – Berlin: E. Schmidt, 2000. – S. 57–68. – (Philologische Studien und Quellen; 165).

Reich-Ranicki 2000 – Reich-Ranicki M. Mein Leben. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. – 566 S.

Rey 2018 – Rey J.-M. Le suicide de l'Allemagne. Sur le Moïse de Thomas Mann. – Bilbao: Desclée de Browner, 2018. – 276 p.

Sadzinski 1984 – Sadziński R. Affirmative Negation. Zur Sprachphilosophie in der Lyrik Ingeborg Bachmanns // Acta Universitatis Lodziensis. Folia literaria. – Lodz, 1984. – №11. – S. 25–31.

Saturn's Moons 2011 – Saturn's Moons: W. G. Sebald – A Handbook / ed. by Catling J., Hibbitt R. – London; Oxford: Legenda, 2011. – XV, 677 p. – (Legenda General Series).

Schäfer 1996 – Schäfer A. Berlin, ein Fragezeichen: das offene Berlin und die Literatur // Neue Deutsche Literatur. –1996. – 44, H. 4. – S. 128–141.

Schalkwyk 2010 – Schalkwyk D. Wittgenstein and Sebald: The Place of Home and the Grammer of Memory // From ontos verlag: Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society (New Series). – Hessen, 2006–2011. – Vol. 15 (2010). – Pp. 317–336.

Schedel 2004 – Schedel S. Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist? Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. – 196 S.

Scheffel 1997 – Scheffel M. Formen selbstreflexiven Erzählens: eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. – Tübingen: Niemeyer, 1997. – VI, 285 S. – (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 145).

Sheppard 2005 – Sheppard R. Dexter – Sinister. Some Observations on Decrypting the Mors Code in the Work of W. G. Sebald // Journal of European Studies. – 2005. – Vol. 35. – Pp. 419–463.

Schmaus 2000 – Schmaus M. Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. – Tübingen: Niemeyer, 2000. – 416 S.

Schmidt-Dengler 1985 – Was bleibt von Franz Kafka? / Hrsg. von Schmidt-Dengler W. – Wien: Braumüller, 1985. – 210 S.

Schmidt-Dengler 2006 – Schmidt-Dengler W. Ludwig Wittgenstein und die österreichische Literatur nach 1945 // WittgensteinKunst / Hrsg. von Goppelsröder F. – Zürich; Berlin, 2006. – S. 83–98.

Schmitz 2002 – Schmitz H. Malen nach Zahlen? Bernhard Schlink's «Der Vorleser» und die Unfähigkeit zu trauern // German life and letters. – 2002. – Vol. 55, № 3. – S. 296–311.

Schmucker 2011 – Schmucker P. Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald: Inaugural Diss. zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie / P. Schmucker. – Nürnberg, 2011. – 462 S.

Schmucker 2012 – Schmucker P. Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald / P. Schmucker. – Berlin; Boston: De Gruyter, 2012. – **611 S.** – (Spectrum Literaturwissenschaft; Bd. 28).

Schneider 1999 – Schneider J. Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina und Simultan. – Bielefeld: Aisthesis, 1999. – 512 S.

Schnell 2003 – Schnell R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945 / R. Schnell. – 2., überarb. und erw. Aufl. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003. – XI, 628 S.

Schulte 2003 – Schulte C. Die Naturgeschichte der Zerstörung: W. G. Sebalds Thesen zu „Luftkrieg und Literatur“ // W. G. Sebald / hrsg. von H. L. Arnold. – München: Edition Text + Kritik, 2003. – S. 82–94. – (Text + Kritik; H. 158).
Schumacher 2003 – Schumacher E. Gerade Eben Jetzt: Schreibweisen der Gegenwart. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. – 205 S.
Schütte 2007 – Schütte U. Für eine ‘mindere’ Literaturwissenschaft: W. G. Sebald und die ‘kleine’ Literatur aus der österreichischen Peripherie, und von anderswo // Modern Austrian Literature. – 2007. – Vol. 40, № 4. – S. 93–107.
Sebald 1969 – Sebald W. G. Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära. – Stuttgart: W. Kohlhammer, 1969. – 146 S.
Sebald 1972 – Sebald W. G. Thanatos – zur Motivstruktur in Kafkas «Schloss» // Literatur und Kritik. – 1972. – H. 66. – S. 399–411.
Sebald 1973 – Sebald W. G. The Revival of Myth: A Study of Alfred Döblin's Novels: doctoral thesis / W. G. Sebald; University of East Anglia. – Norwich, 1973. – 345 p.
Sebald 1976 – Sebald W. G. The Law of Ignominy – Authority, Messianism and Exile in Kafka’s Castle // On Kafka – Semi-Centenary Perspectives / Ed. by F. Kuna. – London, 1976. – Pp. 42–59.
Sebald 1980 – Sebald W. G. Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins / W. G. Sebald. – Stuttgart: Ernst Klett, 1980. – 169 S. – (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft ; Bd. 45).
Sebald 1985 – Sebald W. G. Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur: von Stifter bis Handke / W. G. Sebald. – 1. Aufl. – Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1985. – 199 S.
Sebald 1991 – Sebald W. G. Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur / W. G. Sebald. – 1. Aufl. – Salzburg; Wien: Residenz Verlag, 1991. – 195 S.
Sebald 1994a – Sebald W. G. Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur: von Stifter bis Handke / W. G. Sebald. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – 199 S.

Sebald 1994b – Sebald W. G. Helle Bilder und dunkle – Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke // Sebald W. G. Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur: von Stifter bis Handke. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – S. 165–186.
Sebald 1994c – Sebald W. G. Unterm Spiegel des Wassers – Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns // Sebald W. G. Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur: von Stifter bis Handke. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – S. 115–130.
Sebald 1994d – Sebald W. G. Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard // Sebald W. G. Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur: von Stifter bis Handke. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – S. 103–114.
Sebald 1994e – Sebald W. G. Das unentdeckte Land – zur Motivstruktur in Kafkas Schloss // Sebald W. G. Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur: von Stifter bis Handke. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – S. 78–92.
Sebald 1999 – Sebald W. G. Luftkrieg und Literatur: mit einem Essay zu Alfred Andersch / W. G. Sebald. – München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1999. – 165 S.
Sebald 2006 – Sebald W. G. Campo Santo / W. G. Sebald; trans. from the Germ. by A. Bell. – London: Penguin Books, 2006. – 240 p.
Sebald 2012a – Sebald W. G. Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur / W. G. Sebald. – 4. Aufl. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012. – 195 S.
Sebald 2012b – Sebald W. G. Jenseits der Grenze – Peter Handkes Erzählung Die Wiederholung // Sebald W. G. Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur. – 4. Aufl. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012. – S. 162–178.
Sebald 2012c – Sebald W. G. Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil in Kafkas Schloss // Sebald W. G. Unheimliche Heimat: Essays zur

österreichischen Literatur. – 4. Aufl. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012. – S. 87–103.

Siebenpfeiffer 2001 – Siebenpfeiffer H. Topographien der seelischen: Berlinromane der neunziger Jahre // Bestandsaufnahmen: Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht / Hrsg. von Harder M. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. – S. 85–104.

Sill 2004 – Sill O. Moderne Zeiten: Wolf Peschek als Held der achtziger Jahren // Text+Kritik. – 2004. – H. 162. – S. 29–35.

Simon 2005 – Simon U. Der Provokateur als Literaturhistoriker. Anmerkungen zu Literaturbegriff und Argumentationsverfahren in W. G. Sebalds essayistischen Schriften // Sebald. Lektüren / ed. by Atze M., Loquai F. – Eggingen: Edition Isele, 2005. – S. 78–104.

Sonntag 1979 – Sonntag S. On Photography. – Harmondsworth: Penguin, 1979. – 224 p.

Steinaecker 2007 – Steinaecker Th. Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotographien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds. – Bielefeld: transcript Verlag, 2007. – 346 S.

Stiegler 1996 – Stiegler B. Die Erinnerung der Nachgeborenen: Bernhard Schlinks «der Vorleser», Marcel Beyers «Flughunde» und Robert Schindels «Gebürtig» im Kontext der Gedächtnistheorien // Grauzone. Zeitschrift über neue Literatur. – 1996. – № 7. – S. 11–15.

Strebin 1995 – Strebin B. Wenn die Stimme die Seele (z)ersetzt...: Marcel Beyer über seinen Roman «Flughunde» // Grauzone. Zeitschrift über neue Literatur. –1995. – № 5. – S. 15.

Stockinger 2004 – Stockinger C. Das Leben ein (Angestellten-)Roman: Wilhelm Genazinos Ästhetik der Wiederholung // Wilhelm Genazino / hrsg. von H. L. Arnold. – München: Edition Text + Kritik, 2004. – S. 20–28. – (Text + Kritik; H. 162).

Summerfield 1976 – Summerfield E. Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman *Malina*. – Bonn: Bouvier, 1976. – 122 S.

Tennstedt 2004 – Tennstedt A. L'Illusion d'une communication orale dans *Die Ausgewanderten* (1992) et *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald // Cahiers d'Études Germaniques. – 2004. – Vol. 47. – Pp. 33–43.

Text der Stadt 1999 – Text der Stadt – Reden von Berlin: Literatur der Metropole seit 1989 / Hrsg. von Schütz E. u. Döring J. – Berlin: Weidler, 1999. – 196 S.

The emergence of memory 2007 – The emergence of memory: conversations with W. G. Sebald / Schwartz L.S. (ed.). – New York: Seven stories press, 2007. – 180 p.

Thiem 1972 – Thiem U. Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns: Inaugural-Diss. zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät / U. Thiem; Universität zu Köln. – Köln, 1972. – 277 S.

Trauma 1995 – Trauma: Explorations in memory / Ed. by Caruth C. – Baltimore; London: The Johns Hopkins univ. press, 1995. – 277 p.

Ward 2022 – Ward L. A simultaneous Gesture of Proximity and Distance: W. G. Sebald's empathic narrative Persona // Journal of Modern Literature. – 2012. – Vol. 36, №1. – P. 1–16.

Weber 1986 – Weber H. An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns. – Essen: Die Blaue Eule, 1986. – 311 S.

Weigel 1999 – Weigel S. Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaft unter Wahrung des Briefgeheimnisses. – Wien, 1999. – 608 S.

Weigel 1995 – Weigel S. „Sie sagten sich Helles und Dunkles": Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan // Ingeborg Bachmann / hrsg. von H. L. Arnold. – 5. Aufl., Neufassung. – München: Edition Text + Kritik, 1995. – S. 122–135. – (Text + Kritik; Heft 6).

Wexler 2017 – Wexler J. Violence without God. The Rhetorical Despair of Twentieth-Century Writers. – New-York; London; Oxford et. al.: Bloomsbury, 2017. – 204 p.

Winkels 1995 – Winkels H. Der Mann ohne Stimme // Die Zeit. – 1995. – 7.04.

Wolff 2011 – Wolff L. L. The “solitary mallard”: On Sebald and translation // Journal of European studies. 2011 (December). – Vol. 41, Iss. 3-4: Special Issue: W. G. Sebald. – P. 323–340. – Mode of access: https://doi.org/10.1177/0047244111413708

Wolff 2014 – Wolff L. L. W. G. Sebald’s Hybrid Poetics. Literature as Historiography. – Berlin; Boston: De Gruyter, 2014. – 297 p.