

Соколова Е.В.

**«РАЗВЕРТЫВАНИЕ» ВРЕМЕНИ
КАК ТЕКСТОПОРОЖДАЮЩИЙ ПРИНЦИП
У В.Г. ЗЕБАЛЬДА («ГОЛОВОКРУЖЕНИЯ»)¹**

*Институт научной информации по общественным наукам, РАН
Москва, Россия, lizak2000@mail.ru*

Аннотация: В статье рассмотрены некоторые функции исторического и индивидуального Времени и отдельные аспекты их взаимодействия в художественном тексте немецкого писателя конца XX в. В.Г. Зебальда (1944–2001). Показано, как выбранный писателем момент (промежуток) исторического времени или конкретная дата наделяются функцией «семени», из которого произрастают смысловые содержания, сплетающиеся, в конечном счете, в ткань литературного произведения. На примере «Головокружений» (1990) выявлена общая схема, в соответствии с которой происходит «развертывание» Времени в текст. В «Головокружениях» отмечена также особая роль 1913 г. – смыслового центра, кульминации, пика (и, соответственно, остановки) предшествующего исторического процесса, за которым с неизбежностью следует спад, рискующий обернуться «апокалипсисом».

Ключевые слова: немецкая литература XX в.; европейская культура; большая История и индивидуальность; историческое и индивидуальное время; пространство и время; В.Г. Зебальд, «Головокружения» В.Г. Зебальда.

Поступила: 15.04.2019

Принята к печати: 20.05.2019

¹ © Е.В. Соколова, 2019.

Sokolova E.V.

The «unfolding» of Time as a textbuilding principle
in W.G. Sebald's prose («Schwindel. Gefühle»)

Institute of Scientific Information for Social Sciences of
the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia, lizak2000@mail.ru

Abstract. The paper considers some functions of historical Time as well as individual time and their interaction in literary work of a famous German writer W.G. Sebald (1944–2001). It shows how time periods or even exact dates chosen by the author are made to play roles of “seeds” containing all those meanings which later intertwine, branch out and thus grow into the literary text as a whole. The general scheme of such an “unfolding” of Time into Text by Sebald is brought to light through examples from his “Schwindel. Gefühle” (1990). The specific and central role of the year 1913 in this text is also clearly demonstrated.

Keywords: 20th century; German literature; European culture; te Big History and individual stories; historical Time and individual time; spaces and time in literature; W.G. Sebald's «Schwindel. Gefühle».

Поступила: 15.04.2019

Принята к печати: 20.05.2019

В.Г. Зебальд (1944–2001), выдающийся немецкий писатель последнего рубежа веков, создавал свой единый художественный текст в последнее десятилетие XX в. на стыках европейской истории, истории культуры и литературоведения. Движимый стремлением вернуть живую интонацию и реальное содержание «культурной памяти» [Ассман, 2014] современного европеца, в своих текстах он дает шанс прозвучать не прозвучавшим или не услышанным голосам европейской истории и культуры – в первую очередь голосам «жертв» – в различных, но всегда конкретных болевых точках географического и исторического пространства этого континента.

Винфрид Георг Зебальд родился в конце Второй мировой войны в маленьком городке немецкого региона Альгой на юге Баварской Швабии в семье действующего офицера хозяйственной службы вермахта. Первые годы он провел у бабушки и дедушки с материнской стороны в небольшом mestечке Вертах. Поскольку отец отсутствовал (до 1947 г. оставался в американском плену), сильное влияние на мальчика оказал дед, личностью и образом жизни способствовавший развитию во внуке качеств, которые впоследствии «сделали» из него историка литературы, а затем и

писателя: наблюдательности, сосредоточенности, склонности к созерцанию, интереса к людям и малой родине. Воссоединившись с родителями, Зебальд так и не сумел установить с ними доверительные отношения. Внутрисемейная отчужденность способствовала раннему проявлению желания сначала уехать учиться, а затем – и найти место работы в другой стране.

За университетом немецкого Фрайбурга, где он начал изучение германистики и англистики, последовал университет швейцарского Фрибура, а в 1966 г. – Манчестерский университет и, соответственно, переезд в Англию, вскоре ставшую для Зебальда новой родиной, тем более что первой своей родине он так и не простил Холокост и другие преступления нацизма.

Отчужденность от семьи и от родины – Германии – проявилась и в сложном отношении писателя к собственному имени. Данные ему при крещении «германские» имени Винфрид Георг во взрослой жизни он сперва замещает третьим именем – Макс (так всю жизнь называли его коллеги, друзья и знакомые), а затем и вовсе растворяет, обрезав до первых букв в литературной подписи – WG Sebald, которая лишь с течением времени вернула себе привычные очертания фамилии с инициалами: W.G. Sebald [Saturn's Moon, 2011].

С 1970 г. и до самой смерти в декабре 2001 г. Макс Зебальд преподавал в Университете Восточной Англии (в Норвиче) немецкую и европейскую литературы, в 1988 г. возглавил там кафедру истории европейской литературы, а вскоре – еще и основанный вместе с коллегами Институт перевода. Но как раз на пике благополучной академической карьеры в творческом содержании его жизни наметился поворот. В 1988 г. он дебютировал как писатель – опубликовав сначала длинное стихотворение «После природы»¹ («Nach der Natur» [Sebald, 1988]), за которым последовал целый ряд прозаических художественных текстов, быстро принесших ему известность среди интеллектуалов всего мира – сначала англоязычного, откуда, впрочем, слава его довольно скоро достигла первой родины и континентальной Европы в целом.

¹ Другое возможное прочтение немецкого заглавия «Nach der Natur», не менее осмысленное в контексте творчества Зебальда, – «Повторяя природу» (по образцу природы).

В.Г. Зебальд – несомненно, автор единого текста, организованного особой, чрезвычайно подвижной, авторской перспективой. Подвижной настолько, что можно говорить о ее «танце», причем о «танце с партнером». Как никто другой в современной литературе, писатель умел с полной уместностью и глубоким уважением «пригласить на танец» собеседника, учителя или просто «товарища» по пространству европейской культуры (чаще всего – умершего). И предоставить приглашенному возможность «соло» (характерного именно для него интонационно-пластического высказывания, временами воображаемого, но всегда наделенного подлинным смыслом) на просторах своего собственного текста с привлечением органичных для него выразительных средств.

Среди огромного количества таких «партнеров» по «культурно-историческому танцу» у Зебальда были особенно «любимые». Если ограничиться представителями лишь немецкоязычной литературы, то среди них явно преобладали австрийцы – товарищи по немецкому языку и одновременно по трагическому ощущению неотвратимо грядущей гибели мира, к тому же несколько отодвинутые большой Историей от преступлений нацизма. Франц Грильпарцер, Гуго фон Гофмансталь, Адальберт Штифтер, Йозеф Рот, Роберт Музиль, Томас Бернхард и др. [Sebald, 1995 а], но в первую очередь – это, конечно, Франц Кафка, с которым у Зебальда складываются совершенно особые отношения [Schmucker, 2011, 70–147; Hessing, Lenzen, 2015, 80–90]. Именно Кафке предлагает и уступает он главную партию в первом своем прозаическом художественном тексте – «Головокружения» [Sebald, 1990; Зебальд, 2019], – поместив самого австрийского писателя (Доктор К.) и персонаж его дневников – охотника Ханса Шлага¹ [Franz Kafka: Schriften.., 1993, S. 273] в гравитационный центр своего текста, состоящего, на первый взгляд, из четырех не связанных между собой новелл.

Исследователь из Иерусалима Й. Хессинг в первой части книги, написанной совместно с В. Ленцен [Hessing, Lenzen, 2015], показывает, каким образом Зебальд «приглашает» Кафку в свой художественный текст, внутри которого «разворачивает» его голос в отдельное, органически присущее тексту измерение. Все смелее

¹ Прототип главного персонажа рассказа «Охотник Гракх» [Кафка, 2004, с. 676–680].

отступая от «литературоведческой перспективы» («исследователь В.Г. Зебальд пишет о писателе Кафке»), он позволяет собственному тексту «создаваться» *от имени Кафки*, как бы изнутри «творческой лаборатории» последнего: переняв взгляд на мир, продолжая и развивая присущие тому темы и интонации, оставил далеко позади «невидимую границу» между «чужим» и «своим» [Hessing, Lenzen, 2015, S. 88]. В результате столь глубокого «освоения» («присвоения») творческих паттернов партнера-предшественника, выступающего иногда в роли, похожей на «родительскую», естественным образом «наследуются» многие сущностные ориентиры художественного мира «родителя». Среди «унаследованных» от Кафки особенностей исследователи отмечают, в частности, «пространственность» смерти у В.Г. Зебальда [Schmucker, 2011, S. 71–78].

По Кафке, согласно его записи из «Тетради ин-октаво» за литерой G, сделанной в конце 1917 или начале 1918 г., «Смерть для нас – что-то вроде “Битвы Александра”¹ на дальней стене классной комнаты. И мы своими делами вольны замаскировать ее или стереть» [Franz Kafka: Schriften..., 1992, S. 76]. Смерть раскрывается у Кафки в «терапевтическое измерение» [Alt, 2005, S. 514]. И у Зебальда, «развернувшего» внутри собственного текста «Франца Кафку», смерть также обретает пространственные черты – как бы «материализуясь» вокруг конкретных мест, точек географического пространства Европы, неким «призрачным планом».

«Надо сказать, что не библейские образы разрушения связываются в моем воспоминании с кальвинистской эсхатологией, а совсем другое, то, что я увидел собственными глазами, когда мы с Элиасом ездили по округе...» [Зебальд, 2015, с. 63], – вспоминает Аустерлиц, протагонист одноименного текста писателя. *«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 самым перевалом, пошли одни сплошные серые камни и ползучий туман, так что мне со страху почудилось, будто мы приближаемся к*

¹ «Alexanderschlacht» («Битва Александра», 1480–1538) – картина немецкого художника Альбрехта Альтдорфера (1528–1529), другое название – «Битва при Иссе», изображает сражение македонской армии Александра Великого и персидского войска царя Дария.

самому краю света» [Зебальд, 2015, с. 63–64]. Ничего удивительного, что в таких параллельных пространствах рассказчикам Зебальда нередко встречаются мертвые: «На первый взгляд, по словам Эвана, они выглядят как совершенно обычные люди, и только если присмотреться, можно заметить, что лица у них немного стертые или по краям размыты. При этом они чуточку ниже, чем были когда-то, ведь в процессе умирания, говорил Эван, человек укорачивается, точно так же, как садится льняная ткань, когда ее в первый разстирают. В основном мертвые ходят в одиночку, но бывает, что иногда они перемещаются целыми небольшими эскадронами...» [там же, с. 69].

Конечно, подобное «наследование» немыслимо без собственной «острой чувствительности к “знакам смерти”» [Hessing, Lenzen, 2015, S. 89], которую с юности обнаруживает сам Зебальд. По какой-то природной склонности он замечает в первую очередь именно знаки подобного рода, когда всматривается в реальный или литературный ландшафт (к примеру, тот, что окружает кафковский «Замок» [Sebald, 1972; Sebald, 1985]) и видит в нем «ландшафт смерти», связываемый им с возможностью Спасения и мотивом иудейского мессианства, скрытым измерением прозы Кафки [Schmucker, 2011, S. 74]. Это содержание становится главным в эссе «Закон позора – власть, мессианство и изгнание в “Замке” Кафки», существующем в английской и немецкой авторских редакциях [Sebald, 1976, р. 42–59; Sebald, 1995, S. 87–103].

Судьба евреев в гибнущей Австро-Венгерской империи и вправду очень занимала Кафку в период работы над «Замком» (1922), однако по его прозе это едва ли заметно [Schmucker, 2011, S. 74]. Зебальд вскрывает названный уровень романа в своем эссе [Sebald, 1976; Sebald, 1995 b] – втором из пяти его текстов о творчестве Кафки, продолжающем исследование структуры мотивов в романе «Замок» [Sebald, 1972; Sebald 1985, S. 78–92]. Оно проливает 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, S. 89]. Впоследствии это наблюдение Зебальда было поддержано и другими исследователями Кафки (напр., [Kring, 2016]).

«Пространственность» смерти в художественном мире Зебальда совершенно закономерна. «Пространство» и «время» – во-

обще опорные конструкции его текста и переплетены друг с другом настолько тесно, что то и дело перетекают одна в другую.

«Лазеек» – коридоров перетекания – несколько. Одна из них – «смерть». Причем не только в частном, конкретном, но и в самом широком смысле: как гибель цивилизации, крушение мира, апокалипсис, конец времен. О пространстве «конца времен» у В.Г. Зебальда пишут многие исследователи: помимо названного выше Петера Шмуккера [Schmucker, 2011], это Верена Ленцен [Hessing, Lenzen, 2015, S. 132–264], Елена Агацци [Agazzi, 2007], отчасти Сюзанна Шедель [Schedel, 2004]. Все они сходятся в том, что его пространство «смерти», «конца времен» заполнено головами жертв и разворачивается ими – их свидетельствами о пережитой безмолвно боли, о «невысказанном» вообще, оставшемся за бортом Истории.

Другую «лазейку» открывают воспоминания. По Зебальду, они имеют смешанную, пространственно-временную, природу. Воспоминания – их сущность, способы бытия и взаимодействия с человеком, как на сознательном, так и на бессознательном уровнях, – одна из сквозных тем его творчества.

В «Головокружениях» он, в частности, утверждает особую, «внешнюю», природу воспоминаний, которые «приходят» из «другого», внешнего по отношению к субъекту, пространства и оказывают непосредственное воздействие на восприятие им происходящего в реальности настоящего, включая и ход времени: *«...и почти всю дорогу мне пришлось стоять, лишь ненадолго устраиваясь в крайне неудобных позах среди рюкзаков и чемоданов; в результате вместо того, чтобы погрузиться в сон, 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, 2019, с. 78].

Но связь воспоминаний со временем (даже их власть над ним) не противоречит несомненной пространственности их природы, полагает Зебальд. В первой же новелле «Головокружений», которая называется «Бейль, или Диковинный факт любви», он говорит через своего «партнера по первому танцу» – Анри Бейля (французского писателя Стендоля) – о «месте в памяти», выделяе-

мом 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, 2019, с. 11]. Под каждое воспоминание, полагает он, изначально выделено конкретное «место в памяти» – что бы это ни значило, – настолько реальное, что оно может быть занято чем-то другим. Тем самым дается образная иллюстрация психическому механизму «вытеснения», о котором так много писал З. Фрейд.

Вообще, время (как историческое, так и индивидуальное) в тексте Зебальда имеет тенденцию разворачиваться в многослойные пространственные структуры [Schmucker, 2011, S. 201–249]. Потенциально возможность такого «развертывания» писатель предполагает в любой точке историко-культурного пространства, однако осуществиться она может только через субъекта. Необходим тот, кто, стоя в выбранной точке, воспринимает окружающее (и/или предается воспоминаниям) по всем временным слоям – подобно тому, как это делает Анри Бейль в первой новелле «Головокружений», приехав на поле битвы при Маренго 28 сентября 1801 г. [Зебальд, 2019, с. 19–21]: «*Позднее, мысленно возвращаясь к этому сентябрьскому дню на поле битвы при Маренго, Бейль не раз испытывал чувство, будто в тот день провидел события будущего – все грядущие сражения и катастрофы, вплоть до падения и ссылки Наполеона, – и будто в тот миг ему стало ясно, что в армейской службе счастья ему не найти*» [там же, с. 19–21]. Как если бы «развертка во времени», «запись» всего когда-либо происходившего в данной точке в прошлом, как и того, что еще только может произойти, в каждый момент оставалась доступна оказавшемуся в ней наблюдателю. И, чтобы попасть в «прошлое» (особое параллельное пространство), достаточно было бы просто приехать в конкретное место и прислушаться к заполняющим «параллельное пространство» голосам: словно вокруг реального географического места действительно существует связанное с ним призрачное «пространство смерти», заполненное голосами Истории.

Разворачивание исторического времени (с наложением на индивидуальное время рассказчика) представляется нам одним из главных принципов создания художественного текста в «Голово-

кружениях» В.Г. Зебальда. В более поздних его художественных текстах («Кольца Сатурна» (1995) [Зебальд, 2016; Sebald, 2015], «Аустерлиц» (2001) [Зебальд, 2015; Sebald, 2001]) названный принцип по-прежнему действует и сохраняет значимость, но поскольку реализуется он там заметно свободнее и не столь наглядно, мы рассмотрим его действие именно на примерах из «Головокружений».

Особая роль времени в «Головокружениях» бросается читателю в глаза сразу. Каждая из четырех составляющих книги новелл начинается с обозначения времени – более или менее точного.

«В середине мая 1800 года Наполеон с 36 тысячами войска перешел через Большой Сен-Бернар, совершив предприятие, до той поры считавшееся совершенно немыслимым...», – начинается первая новелла, «Бейль, или Диковинный факт любви» [Зебальд, 2019, с. 7]. *«Тогда, в октябре 1980 года, я выехал из Англии...»*, – переводит регистр времени с исторического на индивидуальное вторая новелла, «All'estero» («За границей») [там же, с. 33]. Объективность и история возвращаются с началом третьей новеллы, «Доктор К. едет в Риву, на воды»: *«В субботу, 6-го сентября 1913 года...»*, – вместе с голосом любимого «партнера», Франца Кафки [там же, с. 129]. И наконец, *«В ноябре 1987 года...»* [там же, с. 152], – вступает «своим» голосом я-рассказчик последней, «индивидуально-исторической», новеллы «Головокружений» – *«Il ritorno in patria»* («Возвращение на родину»), вписывающей его жизненную историю в большую Историю и согласующей его Время с историческим. С более или менее точной даты начинаются также и остальные структурные единицы текста – эпизоды внутри новелл.

То же самое в целом верно для книги «Кольца Сатурна: Английское паломничество» (1995) [Sebald, 2015; Зебальд, 2016], с которым заглавием апеллирующей к Богу времени – Кроносу (Сатурну). «Английское паломничество» разделено на 10 частей, каждая состоит из перечисленных в содержании «тематических фрагментов» (по образцу средневековых рыцарских романов). С указания исторического времени начинаются первые две части книги: *«В августе 1992 года...»* [Зебальд, 2016, с. 9], *«В пасмурный августовский день 1992 года»* [там же, с. 35]. Еще несколько стартуют с обозначения относительного (индивидуального) времени (*«Вечером второго дня после моего прибытия в Саутуолд...»* [там же, с. 108],

«На следующий день...» [Зебальд, 2016, с. 201]), сезона, времени суток («В полдень...» [там же, с. 176], «После ужина...» [там же, с. 80]). Остальные начинаются с фиксации места – географического расположения воспринимающего субъекта или направления его внимания (называется, например, «место» в листаемой им книге). Дат в «Кольцах Сатурна» в целом несколько меньше, чем в «Головокружениях», что объясняется единством «рамочной перспективы» (восприятие я-рассказчика) и небольшой – всего несколько недель – продолжительностью «рамочного паломничества». В целом же текстопорождающая роль Времени в этом тексте не менее важна и заслуживает специального рассмотрения.

«Аустерлиц» [Sebald, 2001; Зебальд, 2015], последнее произведение писателя, представляет собой единый текст, не разделенный на части, главы, новеллы или фрагменты. Он тоже начинается с обозначения времени – исторического и одновременно личного, указанного подчеркнуто приблизительно: «Во второй половине шестидесятых годов я, отчасти из познавательных целей, отчасти из иных, порою не вполне ясно осознаваемых мною соображений, неоднократно ездил из Англии в Бельгию, иногда всего лишь на день-два, иногда же на несколько недель» [Зебальд, 2015, с. 5]. При этом сам процесс «материализации» Времени, его текстопорождающее развертывание в «Аустерлице» осуществляется в целом так же, как в «Головокружениях» (разве только усиливается роль «воображаемого времени» [Polster, 2008]) – в соответствии со «схемой», которую мы проследим на примере начала третьей новеллы «Головокружений» «Доктор К. едет в Риву, на воды».

«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, 2019, с. 129].

Итак, в начале – число. Дата (данность) – точная либо лишь приблизительная, иногда «урезанная» до месяца, времени года, года и даже десятилетия. Сразу за ней, в продолжение первой же фразы разворачиваемого эпизода, называется воспринимающий субъект и его положение в географическом пространстве с указанием направления перемещения (если необходимо). Может быть названа цель движения – как место на географической карте и / или событие, в котором субъект собирается участвовать.

Далее обязательно показано настроение субъекта, часто с указанием причины (и / или повода): иными словами, задается «эмоциональная перспектива» как важная характеристика позиции субъекта (интерпретирующей инстанции), определяющая окраску повествования: *«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, 2019, с. 129].

Направлению перемещения субъекта в пространстве может быть поставлено в соответствие направление изменений в настроении (здесь – нарастание тревоги, мрачности, пессимизма): *«За окном уже станция Хайлигенштадт. Пустая, зловещая, с порожними составами. Осталось лишь несколько остановок»* [там же, с. 129]. Первый этап «развертывания» (здесь совпадает с первым абзацем текста) завершается констатацией заданности всего, названного выше, – этого уже не изменить! *«Доктору К. совершенно ясно, что нужно было на коленях умолять директора не брать его с собой. Но теперь-то, конечно, поздно»* [там же, с. 129].

Итак, дано: 6 сентября 1913 г., Вена, доктор К., «неизъясни- мая тревога» со склонностью к нарастанию, конгресс по гигиене и неотложной помощи, многолюдная суeta вокруг. За признанием невозможности ничего из этого изменить начинается II этап – конструирование проживания субъектом заданной ситуации (через конкретизацию).

Следует постепенная детализация: пространства, в котором предстоит пребывать и действовать субъекту; его переживаний; событий, в которых придется участвовать. *«В Вене доктор К. разместился в отеле «Матчакерское подворье», из почтения к Грильпарцеру¹, который всегда там обедал»* [там же, с. 129]. «Большую

¹ Франц Грильпарцер (1791–1872) – австрийский писатель, поэт, драматург родом из Вены. Много путешествовал, автор автобиографических путевых заметок. Далее на нескольких страницах В.Г. Зебальд «интегрирует» в свой текст точные и приблизительные цитаты из его «Дневников путешествия по Италии» (1819) [Grillparzer, 1960, Bd. 2, S. 202–203], выступающих для него здесь источником дополнительных деталей.

часть времени доктор К. чувствует себя отвратительно. Он крайне подавлен, и у него что-то со зрением» [Зебальд, 2019, с. 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, с. 130].

Указание «что-то со зрением» подчеркивает «искажение перспективы», связанное с эмоциональным состоянием воспринимающего субъекта. Добавляя детали, Зебальд руководствуется известными ему фактами о партнере-сопрассказчике, документами (в данном случае это дневники и письма Франца Кафки [Franz Kafka: Schriften., 1992, 1993; Кафка, 1998], автобиографические путевые заметки Франца Грильпарцера [Grillparzer, 1960]) или же фантазирует, ориентируясь на свой излюбленный «метод совпадений» или «созвучий»¹.

Далее к намеченному в общих чертах «реальному плану» мало-помалу начинает присоединяться «план призрачный», формируя «параллельное пространство»: «Он (Доктор К. – ЕС) сидит за столом, будто привидение, жестоко страдая от агрофобии, и каждый скользнувший по нему взгляд пронзает его насквозь» [Зебальд, 2019, с. 130]. Заданные свойства «воспринимающей перспективы» не противоречат и даже способствуют параллельному развертыванию «призрачного плана» (что и вообще типично для текста Зебальда). Писатель приступает к детализации также и этого – воображаемого – измерения: «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, с. 130]. Воображаемые детали (зд.: «кладет руку ему на колено») часто играют у Зебальда роль связующих нитей – повторяющихся образов, всплывающих в разных местах текста, на которых текстуально держатся важные для него «созвучия».

Контекстом обрастает выбранный момент времени: у него появляется «субъективное» прошлое: «По ночам у доктора К.

¹ О «поэтике совпадений» у Зебальда см. напр., [Polster, 2008], отчасти [Steinaecker, 2007]. «Метод созвучий» несомненно заслуживает отдельного исследования. Здесь мы укажем только, что Франц Грильпарцер «возник» в рассматриваемом эпизоде и остался в нем, постепенно наращивая свое «присутствие», в соответствии именно с этим методом.

припадки. Берлинская история¹ не отпускает его» [Зебальд, 2019, с. 130]. Нематериальное прошлое вновь через воспоминания оказывает реальное, физическое давление на субъекта, буквально толкая его «эмоциональную перспективу» вниз – «под землю», – выдавливая из жизни: «Он без конца ворочается в постели, кладет на лоб холодный компресс, подолгу стоит у окна, смотрит вниз на улицу и желает лишь одного – лежать несколькими ярусами ниже, глубоко под землей» [там же, с. 130]. «Давление», с которым упорно борется доктор К., обретает конкретный образ, взятый писателем из дневника Кафки, далее неявно цитируемого: «Совершенно невозможно, запишет он на другой день, вести единственную возможную жизнь – жить вместе с женой, но так, чтобы каждый был свободен, каждый сам за себя, не состоять в браке ни для видимости, ни по сути, просто быть вместе; совершенно невозможно сделать этот единственно возможный шаг за пределы мужской дружбы, ведь там, стоит лишь пересечь установленную границу, уже занесена нога, которая растопчет его»² [там же, с. 130].

Выделенная схема с незначительными вариациями реализуется в большинстве случаев обращения писателя к дате. Сначала выбранная дата обретает «лицо» (я-рассказчик или его «партнер»), затем место в пространстве, цель и / или направление движения и наконец – «эмоциональную перспективу» восприятия (настроение субъекта). Эти параметры почти никогда не меняются в процессе последующего «развертывания» эпизода.

Далее воспринимающий субъект помещается в контекст событий, о которых Зебальду может быть известно по документам – из писем, дневников, художественных текстов, биографий «партнера». Источником описываемых событий могут быть как его собственные воспоминания (если субъект эпизода – я-рассказчик), так

¹ Упомянутая «берлинская история» – это история очень трудных отношений Франца Кафки с Фелицией Баузэр из Берлина, которые начались в августе 1912 г., дважды доходили до помолвки, которая оба раза – фактически по инициативе Кафки – разрывалась.

² Ср.: «Невозможно вести единственно возможный образ жизни, а именно жить вместе, каждый свободен, каждый сам по себе, не быть женатым ни по видимости, ни по-настоящему, быть только вместе и тем самым переступить через мужскую дружбу, у самой предопределенной мне границы, где нога их уже готовилась к последнему возможному шагу» [Кафка, 1998, с. 401].

и воображение: например, по его ощущениям, подобное в принципе могло произойти с ним самим или выбранным «партнером».

Субъект окружается людьми. Это опять-таки могут быть реальные люди – исторические личности, реальные знакомцы, родственники, коллеги я-рассказчика или выбранного «партнера», – или (редко!) придуманные персонажи.

Развертывание эпизода продолжается, расширяясь, будто бы по спирали: намечаются все новые линии событий, встреч, отношений; постепенно контуры заполняются деталями, уточняющими или новыми, взятыми из документальных источников, воспоминаний рассказчика (если повествование вернулось в его перспективу) или пришедшими ему на ум (привлекшими внимание во внешнем мире) – «по зову».

Чаще всего над происходящим разворачивается дополнительный – «нереальный» – план. Он содержит ощущения, смутные воспоминания, субъективные интерпретации событий, произведений искусства. Иногда «нереальных планов» несколько. В таких случаях переплетаются разные голоса – «партнеров», реальных или воображаемых людей, связанных с местом или «созвучных» происходящему. Порой – через архитектуру – голос получает само культурно-историческое пространство.

Рассказываемый эпизод, ситуация, постепенно доводится до кульминации, разрешается тем или иным образом (иногда только на «призрачном плане») и сходит на нет; начинает разворачиваться новая ситуация – «по зову» или «с даты». Некоторые линии развития прерываются, ненадолго уступая место другим, чтобы потом – опять-таки, по зову, совпадению или «по дате» (совпадению во времени) – вновь вернуться (часто в неожиданном ракурсе) и продолжить прерванное развитие.

Помимо описанной выше «текстопорождающей функции» даты внимательный читатель обнаружит в многослойном повествовании Зебальда и другие уровни, структурно связанные со временем, индивидуальным и/или историческим.

Так, скрытому главному герою «Головокружений» (Франц Кафка, он же Доктор К.) соответствует скрытый, но несомненный, временной центр – 1913 год. Вместе они – доктор К. и «его» год – стягивают, подобно «магниту», этот состоящий из четырех поначалу кажущихся совершенно самостоятельными новелл текст в

единое целое, исподволь, постепенно проявляющее картину неотвратимо грядущего конца Истории – огненного апокалипсиса.

«1913-й – особенный год. Время тогда совершило поворот, и, как змея по траве, по бикфордову шнуру бежала искра. Чувства повсюду доходили до кипения. Народ пробовал себя в новой роли. К священному и праведному гневу нации взывали отовсюду» [Зебальд, 2019, с. 114]. Далее о том же, 1913, где устами другого «приглашенного» партнера-рассказчика сообщается: «Странно, заключил Сальваторе, как в тот год все вообще словно стягивалось в одну точку, где любой ценой нечто должно было произойти» [там же, с. 120].

1913 г. как «знак» определенно сигнализирует об остановке времени – на пике, на взлете, – но остановке, за которой неминуемо последует крушение. Это слышно и в монологе Сальваторе о постановке «Аиды» в Арене-ди-Верона (*«А известно ли вам, продолжал Сальваторе, что декорации и костюмы к “Аиде” в постановке, которая идет в Арене сегодня, в точности воспроизводят изготовленные в 1913 году по эскизам Этторе Фаджуоли и Аугусто Марьетте к открытию оперного фестиваля? Можно вообразить, что время стояло на месте, хотя история ныне движется к своему концу. Иногда мне и вправду кажется, будто человечество так и осталось сидеть в Оперном театре Каира на празднике безудержного прогресса»* [там же, с. 125]), и в констатации я-рассказчиком изменений, обнаруженных в родном месстечке В. после полувекового отсутствия (*«Небольшой дом лесничего, с гонтовой крышей, парой оленевых рогов и годом постройки “1913” над входом, вместе с прилегающим к нему фруктовым садом превратился теперь в кемпинг; пожарного депо с красивой башней, внутри которой в молчаливом ожидании будущей катастрофы висели пожарные рукава, больше не существовало»* [там же, с. 164]), и в его обращении к «Дневникам» Сэмюэля Пипса (1633–1703) – книге, со страниц которой в его текст ворвется беспощадный, сметающий все на своем пути огненный апокалипсис (*«Я раскрыл напечатанную на тонкой бумаге книгу – издание «Библиотеки для всех» 1913 года, – дневники Сэмюэля Пипса, которые я приобрел несколько часов назад»* [там же, с. 230]).

На последних двух страницах «Головокружений» реконструируется Великий лондонский пожар 1666 г. (по описанию из

Дневников Сэмюэля Пипса). Вырванный из истории, он будто пе-реносится Зебальдом в одно из «призрачных пространств», свя-занных с 1913 г. Описание не воспроизводится в точности: детали подвергаются «сдвигу» в соответствии с выбранной эмоциональ-ной перспективой. Краски сгущаются, превращая пожар в Апока-липсис: единичные голуби трансформируются в «сотни мертвых голубей», чадящие вечнозеленые растения – в «факелы», разоре-ние могилы епископа Брейбрука, исторически связанное с другим, менее значительным, пожаром, втискивается в ту же роковую точ-ку временной оси (1666 г.!). Однако в целом эмоциональное согла-сие со страницами Пипса об этом лондонском пожаре сохраняется.

Завершает апокалиптическую картину у Зебальда – и одновременно всю книгу «Головокружения» – число 2013, стилизован-ное под номер страницы:

– 2013 –

В Дневниках Пипса страниц и вправду много – в разных из-даниях по-разному, но от полутора до двух тысяч. Так что перед нами, похоже, снова «знак» апокалипсиса, к которому человечест-во в период создания «Головокружений» (конец 1980-х годов) двигалось, кажется, особенно уверенно. И с такой скоростью, что «цель» вполне могла быть достигнута как раз к 2013 г.

Таким образом, «Головокружения» В.Г. Зебальда, на первый взгляд представляющие собой сборник новелл, составляют, несомненно, единый текст – панораму полиперспективного «разверты-вания» двухсотлетнего промежутка оси человеческой Истории: с самого начала XIX в. («В середине мая 1800 года...» [Зебальд, 2019, с. 7]) до второго десятилетия XXI в., когда эта самая История могла обрести

– 2013 –
Конец¹

Список литературы

Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая поли-тика / Пер. с нем. Б. Хлебникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с.

¹ [Зебальд, 2019, с. 232].

- Зебальд В.Г. Аустерлиц / Пер. с нем. М. Кореневой. – М.: Новое издательство, 2015. – 362 с.
- Зебальд В.Г. Головокружения / Пер. с нем. Е. Соколовой. – М.: Новое издательство, 2019. – 234 с.
- Зебальд В.Г. Кольца Сатурна / Пер. с нем. Э. Венгеровой. – М.: Новое издательство, 2016. – 312 с.
- Кафка Ф. Дневники / Пер. с нем. Е. Кацевой. – М.: Аграф, 1998. – 448 с.
- Кафка Ф. Охотник Гракх / Пер. с нем. С.К. Апта // Кафка Ф. Процесс. Замок: Романы. Новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – 878 с. – С. 676–680.
- Agazzi E. La grammatica del silenzio di W.G. Sebald. – Rome: Artemide, 2007. – 240 p.
- Alt P.-A. Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. – München: Beck, 2005. – 750 S.
- Grillparzer F. Sämtliche Werke: Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte / Hrsg. von Frank P., Pörnbacher K. – München: Salzwasser, 1960–1965. – Bd. 1–4.
- Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe: Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente I / Hrsg. von Pasley M. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1993. – 782 S.
- Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II / Hrsg. v. Schillemeit J. – Frankfurt a.M., 1992. – 695 S.
- Hessing J., Lenzen V. Sebalds Blick. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. – 264 S.
- Kafka F. Der Jäger Gracchus // Kafka F. Meistererzählungen. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1970. – S. 328–332.
- 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. – Stuttgart: Metzler, 2016. – Jg. 90, H. 2. – S. 271–299.
- Polster H. The aesthetik of passage: The imag (in)ed experience of time in Thomas Lehr, W.G. Sebald und Peter Handke. – Würzburg: Königshausen&Neumann, 2008. – 237 p.
- Saturn's Moon: W.G. Sebald – a Handbook / Ed. by Catling J., Hibbitt R. – Leads: Legenda, 2011. – 677 p.
- 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.
- Schmucker P. Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald: Inaugural Diss. zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie. – Nürnberg, 2011. – 462 S.
- Sebald WG. Thanatos – zur Motivstruktur in Kafkas «Schloss» // Literatur und Kritik. – Salzburg, 1972. – H. 66. – S. 399–411.
- Sebald W.G. The law of ignominy – authority, messianism and exile in Kafka's *Castle* // On Kafka – semi-centenary perspectives / Ed. by Kuna F. – L.: P. Elek, 1976. – P. 42–59.

- Sebald W.G. Das unentdeckte Land – zur Motivstruktur in Kafkas «Schloss» // Sebald W.G. Die Beschreibung des Unglücks. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1985. – S. 78–92.
- Sebald W.G. Nach der Natur: Ein Elementargedicht. – Nördlingen: Franz Greno, 1988. – 98 S.
- Sebald W.G. Schwindel. Gefühle. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1990. – 301 S.
- Sebald W.G. Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1995 a. – 195 S.
- Sebald W.G. Das Gesetz der Schande – Macht, Messiabismus und Exil in Kafkas «Schloss» // Sebald W.G. Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1995 b. – S. 87–103.
- Sebald W.G. Austerlitz. – Frankfurt a. M.: Fischer, 2001. – 357 S.
- Sebald W.G. Die Ringe des Saturns. – 13 Aufl. – Frankfurt a.M.: Fischer, 2015. – 351 S.
- Steinaecker Th. v. Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Photographien in den Texten von Rolf Dieter Brinkmann, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. – Bielefeld: Transcript Verlag, 2007. – 341 S.

References

- Assmann, A. (2014). *Dlinnaja ten' proshlogo: Memorialnaja kultura i istoricheskaja politika*. Moscow: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Kafka, F. (2004). Ohotnik Grakh. In: F. Kafka, *Prozess, Zamok: Romany; Novelly i pritchi; Aforizmy; Pis'mo otcu; Zaveshtchanije* (pp. 676–680). Moscow: Pushkinskaja biblioteka.
- Kafka, F. (1998). *Dnevники*. Moscow: Agraf.
- Sebald, W.G. (2015). *Austerlitz*. Moscow: Novoje Izdatelstvo.
- Sebald, W.G. (2016). *Koltsa Saturna: Anglijskoje palomnichestvo*. Moscow: Novoje Izdatelstvo.
- Sebald, W.G. (2019). *Golovokruzhenija*. Moscow: Novoje Izdatelstvo.
- Agazzi, E. (2007). *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*. Rome: Artemide.
- Alt, P.-A. (2005). *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Beck.
- Catling, J., & Hibbitt R. (Eds.). (2011). *Saturn's Moon: W.G. Sebald – a Handbook*. Leads: Legenda.
- Grillparzer, F. (1960). *Sämtliche Werke: Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, 2 Bd. München: Salzwasser.
- Hessing, J.,& Lenzen V. (2015). *Sebalds Blick*. Göttingen: Wallstein.
- Kafka, F. (1970). Der Jäger Gracchus. In: F. Kafka, *Meistererzählungen* (S. 328–332). Frankfurt a.M.: Fischer.
- Krings, M. (2016). «Man konnte gar nicht bemessen, wie weit das Haus in die Höhe reichte», «Neues Judentum» und Architektur in Kafkas Verschollenem. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2, 271–299.
- Pasley, M. (Ed.). (1993). *Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe: Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente* (Bd. 1). Frankfurt a.M.: Fischer.

- Polster, H. (2008). *The aesthetik of passage: The imag (in)ed experience of time in Thomas Lehr, W.G. Sebald und Peter Handke*. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Schedel, S. (2004). *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist? Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Schillemeyer, J. (Ed.). (1993). *Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente* (Bd. 2). Frankfurt a.M.: Fischer.
- Schmucker, P. (2011). *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald*. Inaugural Diss. zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie. Nürnberg.
- Sebald, W.G. (1972). Thanatos – zur Motivstruktur in Kafkas “Schloss” In: *Literatur und Kritik*, 66, 399–411.
- Sebald, W.G. (1976). The law of ignominy – authority, messianism and exile in Kafka’s Castle. In: F. Kuna (Ed.), *On Kafka – Semi-Centenary Perspectives* (pp. 42–59). London: P. Elek.
- Sebald, W.G. (1985). Das unentdeckte Land – zur Motivstruktur in Kafkas “Schloss”. In: W.G. Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks* (S. 78–92). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Sebald, W.G. (1988). *Nach der Natur: Ein Elementargedicht*. Nördlingen: Franz Greno.
- Sebald, W.G. (1990). *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Sebald, W.G. (1995 a). *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Sebald, W.G. (1995 b). Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil in Kafkas «Schloss». In: WG Sebald, *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur* (S. 87–103). Frankfurt a.M.: Fischer.
- Sebald, W.G. (2001). *Austerlitz*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Sebald, W.G. (2015). *Die Ringe des Saturns*, 13 Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Steinaecker, Th. v. (2007). *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotographien in den Texten von Rolf Dieter Brinkmann, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld: transcript.