

ТЕРАПЕВТИЧЕСКОЕ В РОМАНАХ В. Г. ЗЕБАЛЬДА

Исследование посвящено проблематике терапевтического письма на материале романов В. Г. Зебальда. Автор исследует своеобразие терапевтического воздействия посредством текста, нарратива о травматическом опыте в перспективе истории, а также предлагает новый тип повествователя — фигуру свидетеля.

Ключевые слова: В. Г. Зебальд, немецкая литература, терапевтическое письмо, литературоведение, психоанализ, аналитика травмы.

Винфрид Георг Максимилиан Зебальд (1944–2001) является писателем, ставящим во главу угла рефлексию над катастрофическими событиями истории — в особенности истории XX века — и над их последствиями, его произведения представляют собой своего рода художественное исследование истории как континуального травматического состояния, и одновременно они являются возможностью преодоления последствий травмы, то есть определённой формой терапии или же тем, что мы называем терапевтическим письмом. Обращаясь к текстам Зебальда, мы неизбежно столкнёмся с некоторыми сложностями: исследование этих текстов требует междисциплинарного подхода, и говорить о них представляется не актуальным, хотя бы отчасти не задействуя поля философии и психологии. Как следствие, мы сталкиваемся с необходимостью осветить ряд вопросов, касающихся исторической травмы, необходимости её раскрытия в искусстве и цели этого раскрытия.

В своей работе, посвящённой *trauma studies*, то есть аналитике травмы, американский культуролог и литературовед Ш. Фелман называет XX век посттравматическим [19]. Нет никакой необходимости пояснять эту мысль, поскольку посттравматическое как таковое, в частности, посттравматические состояния в их множественных проявлениях в пространстве культуры во второй половине XX века давно стали общим местом. Следует также заметить, что междисциплинарное пространство истории и психологии на настоящий момент в полной мере себя легитимировало: исторический анализ в отношении XX века уже не может существовать, не задействуя инструментарий психологического аппарата — от психоанализа до экзистенциальной психологии.

* Мария Петровна Фокеева — аспирантка кафедры общественных наук Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); valhaol@mail.ru

Говоря о пространстве психологии и литературоведения, мы имеем некое а priori умолчание в отношении теоретического аспекта, можно даже сказать, что литературоведческий дискурс по умолчанию экспроприировал психологический, хотя, следует заметить, ответственность за это во многом ложится на отца психоанализа З. Фрейда, первоначально экспроприировавшего пространство культуры, а если точнее — пространство литературы для формирования психоаналитического дискурса.

Тем не менее разговор о значительной части литературы второй половины XX века по факту уже не может не задействовать целый ряд понятий из области психологии, и одним из важнейших является понятие терапевтического.

В определённый момент терапевтический аспект искусства начинает занимать одну из главенствующих позиций. Это во многом парадоксальным образом соотносится со знаменитой максимой Т. Адорно о том, что «писать стихи после Освенцима — варварство» [18, 30]. Здесь следует пояснить: в действительности эта сентенция стала неким рубежом в культурном сознании послевоенной Европы, и очевидно, что наивно её интерпретировать как своего рода запрет, однако она особенно остро показала необходимость поиска новых форм художественного выражения, которые могли бы послужить для осмысления болезненного опыта войн, геноцида и тоталитаризма. Следует оговориться, что подобное осмысление в чистом виде исключено, поскольку этот опыт оказался настолько глубоко травмирующим, с одной стороны, а с другой стороны, затрагивал все без исключения аспекты существования. Адорно в своей работе «Негативная диалектика» поясняет: «Многолетнее страдание — право на выражение, точно так же замученный болезнью человек имеет право брюзжать и ворчать; поэтому неверно, неправильно, что после Освенцима поэзия уже невозможна» [1, 334]. Коллективная историческая травма буквально требовала терапевтического вмешательства, и в конечном счёте данную терапевтическую функцию приняло на себя искусство.

Здесь мы можем уже говорить о понятии терапевтического письма. В русском литературоведении понятие терапевтического письма ещё в полной мере не интегрировано в понятийный аппарат, потому часто понимается превратно и требует некоторых пояснений.

Понятие терапевтического письма преимущественно распространяется на европейскую литературу второй половины прошлого столетия, которая касается — преимущественно — разрушительного травмирующего исторического опыта XX века, то есть в данном случае речь не идёт об индивидуальном терапевтическом аспекте, касающемся автора текста, но о терапии читателя, имеющего посттравматическое сознание.

Французский философ Р. Жирар в одной из своих работ в отношении генезиса мифа пишет, что «любое преступление, любое извращение, любая форма бестиальности и чудовищности, которыми полны мифы, не столько обозначают, сколько скрывают и маскируют исчезновение различий в насилии, которое и есть подлинное “вытесненное” мифа — и суть этого “вытесненного” не желание, а ужас, ужас перед абсолютным насилием» [7, 157]. В этой цитате содержится очень важное указание на психологическую реакцию травмированного сознания, Жирар указывает на стремление культуры вытеснить, скрыть сам факт насилия как травмирующий, однако исторические события XX века сделали факт сокрытия невозможным. Уже

после Первой мировой войны в культуре была предпринята попытка разговора, здесь мы можем вспомнить литературу так называемого потерянного поколения. А после Второй мировой войны произошёл буквально взрыв, и во главу угла была поставлена необходимость начать говорить о пережитом или совершённом насилии.

Весьма интересно, что представляется возможным проследить зарождение терапевтического письма как такового, то есть непосредственно того типа литературы, основной проблемой которой является терапия как преодоление последствий травмы.

Одним из наиболее ярких примеров является психоаналитическая биография Роберта Грейвза «Прощание со всем этим». Исследователь жанра автобиографии Л. Караева выделяет ряд важных моментов в отношении текста Грейвза, в частности она пишет, что «способ изложения в письменной форме пережитого опыта есть не что иное, как аналог сеансов психотерапии, фрейдовского способа “исцеления посредством бесед” (“talking cure”) — с тем отличием, что “беседы” заменяются текстом» [13, 70].

Для нас гораздо более интересным будет являться следующий момент: Грейвз писал текст в целях самотерапии, его автобиографию в действительности следует называть вслед за Ф. Леженом «автоанализом» [20, 65], однако, книга «Прощание со всем этим» всё же была опубликована и, что важно, была крайне востребована в обществе.

Мы выделили значимость психоаналитической составляющей, также важно подчеркнуть, что происходит смещение терапевтического компонента с субъекта-автора на субъект-читателя, изменение позиции самой психоаналитической составляющей: будучи основным предметом автобиографии Грейвза, посредством обнародования она оказывается интегрирована в текст, в то, что можно назвать *body of text*; оставаясь одним из наиболее значимых компонентов, она оказывается включённой в целый спектр литературных категорий.

Здесь нам следует несколько изменить вектор нашего исследования и представить типологические аспекты терапевтического письма.

Можно показать, что, как в случае с текстом Грейвза, терапевтическое письмо включает в себя реальный психотерапевтический, возможно, точнее будет сказать психологический компонент. Нельзя не вернуться к самому началу нашей работы и не упомянуть ещё раз относительно новую дисциплину *trauma studies* — аналитику травмы, представляющую собой смежное пространство философии, психологии, социологии, антропологии и политики. В отношении собственно терапевтического письма предмет *trauma studies* имеет особое значение, поскольку основным предметом терапевтического письма, как мы уже указывали ранее, являются посттравматические состояния и их последствия, и важно подчеркнуть, что это имеет самое прямое соотношение с психологическим аспектом травмы, в частности, например, с посттравматическим стрессовым расстройством.

Однако в первую очередь следует внести некоторые пояснения по отношению к самой форме репрезентации травмы в литературе.

«То, что ты знаешь, может быть выявлено лишь в режиме твоей речи, адресованной Другому» [15, 62], — писал Ж. Лакан, сходную позицию мы находим

и у М. Бланшо: любой, даже внутренний, опыт с необходимостью обращен к Другому [4]. Теперь следует повториться, что мы имеем в некотором роде социальную задачу, поскольку речь идёт о травме, нанесённой всему обществу, и каждый в этом травмированном обществе имел острую внутреннюю необходимость адресовать свой травматический опыт Другому. Литература в свою очередь давала возможность приобщения, возможность завладеть на время языком, повествующим о травме, оказаться внутри дискурса травмы, чтобы посредством этого испытать терапевтическое воздействие. Однако нельзя не пояснить, почему в конечном счёте столь необходимо прибегать к помощи «внешнего» языка и не задействовать личную нарративную способность для выражения опыта травмы. Проблема травматического опыта часто кроется именно в невозможности его выражения, следствием травматического опыта становятся символическая недостаточность, невозможность связного повествования и соотнесения пережитого опыта с его пониманием, часто невозможность говорить сама по себе — молчание, аккумулирующее травматическое переживание субъекта всё более и более мучительно. Так литература становится одним из способов выйти за пределы молчания. Французские психоаналитики Ф. Давуан и Ж.-М. Годийер выделяли эту способность субъекта с травматическим опытом откликаться на опыт чужого языка, замещая и восполняя таким образом провалы в памяти и невозможность артикуляции собственного опыта [6, 133–170].

Итак, можно переходить к значению новой фигуры текста, фигуры, которая в некотором роде становится на место фигуры автора и/или рассказчика, и появление это новой фигуры имеет решающее значение. Речь идёт о фигуре свидетеля. Реальный свидетель в обстоятельствах репрезентации своего свидетельства становится автором, и это авторство сопровождается большой ответственностью, возникающей в связи с необходимостью утверждения подлинности его речи или письма. С точки зрения стратегий свидетельствования по понятным причинам наибольший интерес у нас вызывают письменные свидетельства, являющие собой, согласно С. Зонтаг, особое дискурсивное пространство, легитимное для определённой, понимающей аудитории [12, 18].

Свидетель является носителем памяти, своего рода проводником памяти, пережившим травматический опыт, но способным артикулировать его.

В отношении художественного текста первоочередно важна эта фиксация памяти или же следа памяти, в этом отношении фигура свидетеля не нуждается в доказательствах своей подлинности. Так, работа в дискурсе травмы а priori не подразумевает работы с документами. Скорее речь идёт о сохранении риторических фигур, присущих репрезентации травмы и посттравматических состояний, за счёт которых осуществляется идентификация. Таким образом, фигура свидетеля — это риторическая фигура.

Теперь следует выделить другие важные концептуальные аспекты травмы в терапевтическом письме.

Несмотря на то что в настоящее время мы располагаем множеством новых исследований о травматических неврозах, основу для этих изысканий подготовил З. Фрейд, и на основе его исследований, в частности на основе «Истории болезни Доры», мы можем выделить несколько моментов:

- во-первых, настойчивый мотив потери памяти, амнезия. Неспособность или нежелание субъекта восстановить историю произошедшего, в данной ситуации нет никакой разницы, идёт речь о сознательной или же бессознательной амнезии, важно то, что в письме этот мотив потери памяти, как правило, выражается в диалоге, то есть в обращении к Другому, даже если речь идёт о модели обращения к себе как к Другому — письмо будет сохранять диалогическую форму повествования;
- во-вторых, опыт травмы не может быть без последствий вытеснен — субъект всё время вынужден пребывать в состоянии анамнезиса — в бесконечной попытке припоминания. Однако конечная стадия припоминания как признания всё равно оказывается недоступной, и эти воспоминания остаются невыразимыми, за счёт чего формируется невроз, но когда они обретают форму связной репрезентации, субъект заступает на путь излечения. Лакан сформулировал эту концепцию невыразимости следующим образом: «Травма, в той мере как она оказывает вытесняющее действие, вмешивается задним числом... В такой момент нечто отделяется от субъекта в том самом символическом мире, в процессе интеграции которого субъект как раз и находится. Впредь это нечто уже не будет относиться к субъекту, не будет присутствовать в его речи, не будет интегрировано им. И тем не менее оно здесь же и останется и будет, если можно так сказать, выговариваться чем-то субъекту неподвластным» [14, 253–254].

Или же, если обратиться к терминологии М. Фуко [17], этот опыт не может быть помещён в архив, иными словами, отсутствует возможность выделить дискурс травмы. Так мотив вечного припоминания становится мотивом вечного повторения и возвращения к невыразимому опыту прошлого.

Подводя некоторый итог, ещё раз необходимо подчеркнуть следующее: основным терапевтическим аспектом литературы, актуализирующей травматический опыт, является создание нарративной структуры невыразимых воспоминаний, в свою очередь проводником этих воспоминаний в той или иной форме является фигура свидетеля.

Возможно, говорить о жизни Винфрида Георга Максимилиана Зебальда будет бессмысленно, поскольку его художественные произведения в большей степени позволяют нам представить себе некоторые аспекты его жизни, нежели биографические справки о нём. Но следует понимать, что Зебальд отнюдь не автор документальных текстов и не является свидетелем в расхожем смысле этого слова, хотя вне всяких сомнений представляется фигурой свидетеля, как мы описали это выше. Несмотря на множество биографических реминисценций в его художественных текстах, нам представляется, что не следует обольщаться и прибегать к биографическому методу анализа, поскольку было бы крайним упрощением пытаться представить романы Зебальда исключительно в свете жизни автора.

Но всё же есть ряд важных событий в жизни Зебальда, от упоминания которых не следует отказываться.

Зебальд родился в Германии в 1944 году, изучал филологию в Германии, также в Швейцарии и Великобритании. В 1970 покинул Германию и посе-

лился в Восточной Англии, где преподавал в университете современную немецкую литературу. По его собственным словам, он не мог оставаться жить в послевоенной Германии — память разрушения и катастрофы не оставляла его. Так последствия катастрофы и травмы становятся центральными мотивами в поэтике Зебальда. Можно сказать, что известности как писатель Зебальд достиг всего за десять лет: с 1990 года, когда был издан его первый роман «Головокружение. Чувство» (Schwindel. Gefühle, 1990, английский перевод: Vertigo), после «Изгнанники. Четыре долгих рассказа» (Die Ausgewanderten: Vier Lange Erzählungen, 1992, английский перевод: The Emigrants), «Кольца Сатурна: Английское паломничество» (Die Ringe der Saturn: Eine Englische Wallfahrt, 1995, английский перевод: The Rings of Saturn) и последний роман «Аустерлиц», вышедший в 2001 году (Austerlitz). В том же 2001 году Зебальд погиб в автокатастрофе.

Наше исследование в дальнейшем будет строиться вокруг двух последних романов В. Г. Зебальда — «Кольца Сатурна: Английское паломничество» и «Аустерлиц». Но прежде чем перейти к анализу каждого текста в частности, хотелось бы выделить ряд общих мест.

Важнейшей общей чертой обоих романов является наличие фотографий, интегрированных в текст, сопровождающих и одновременно иллюстрирующих его и, что имеет решающее для нас значение, обладающих статусом свидетельства. В некотором роде мы имеем право говорить о том, что фотографии в романах утверждают статус подлинности письма в качестве риторических фигур. Примечательно, что все фотографии, если не сделаны самим Зебальдом, то, во всяком случае, им тщательно обработаны.

Визуальные материалы в романах также имеют ряд общих характеристик — все они чёрно-белые, изображения часто нечёткие, если это не фотографии каких-либо текстов. Фотографии местности, описываемой в романе «Кольца Сатурна», по утверждению Зебальда, были многократно скопированы на ксероксе для достижения определённой мутности и зернистости изображения.

Остаётся открытым вопрос о значении изображений в тексте. Если мы обратимся к истории литературы в отношении аспекта изображений, именно интегрированных в текст, а не просто иллюстрирующих его, самым характерным примером будет документальная проза. В частности, можно вспомнить произведения Джона Дос Пассоса, где в текст включены фрагменты, стилизованные под заметки газет и т. п., однако следует понимать, что эти заметки лишь стилизация, фотография в свою очередь имеет совершенно отличный статус.

Фотография представляет собой медиафиксацию события, в некотором роде претендующую на объективную реальность. В любых обстоятельствах фотография становится проводником памяти, в гораздо большей степени защищённым от любого рода субъективных воздействий, чем письменное свидетельство. «Одним нажатием пальца событие запечатлевается на неограниченное время. Аппарат, так сказать, сообщает моменты посмертного шока», — писал В. Беньямин [2, 115]. О подобном опыте пишет С. Зонтаг: «Все фотографии — memento mori. Сделать снимок — значит причаститься к смертности другого человека (или предмета), к его уязвимости, подверженности переменам» [10, 47].

Однако Беньямин уловил этот момент задолго до Зонтаг, указывая, что возможность фотографии как таковой трансформировала само восприятие истории. В своей известной работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» он пишет о том, что фотографии «превращаются в доказательства, представляемые на процессе истории» [3, 205].

Иными словами, мы можем утверждать, что Зебальд актуализирует в письме возможности медиасвидетельства, однако и в этом отношении нам не следует заблуждаться: использование фотографий как своего рода документов не является претензией на документальность в изначальном смысле этого слова, скорее речь идёт об использовании механизма работы фотографий, то есть о феномене восприятия.

Другим значимым общим местом романов «Кольца Сатурна» и «Аустерлиц» является задействование фигуры свидетеля.

С. Зонтаг в своём эссе «Разум в трауре» задаётся актуальным вопросом в отношении подлинности фигуры свидетеля: «Кто здесь рассказчик — Зебальд? Или вымышленный персонаж с одолженным у автора именем и некоторыми подробностями биографии?» [11, 40] Здесь же Зонтаг предлагает ответ: «Тем не менее эти книги требуют, чтобы их читали как вымышленные. Они и в самом деле вымышлены, и не только потому, что многое в них, как мы с полным основанием полагаем, начисто выдуманно или полностью переименовано, поскольку немалая часть рассказанного существовала в реальности — имена, места, даты и прочее. Вымысел и реальность вовсе не противостоят друг другу. Одна из главных претензий английского романа — быть подлинной историей. Вымышленной книгу делает не то, что история в ней не подлинная, — она как раз может быть подлинной, частично или даже целиком, — а то, что она использует или эксплуатирует множество средств (включая мнимые или поддельные документы), создающих, по выражению теоретиков литературы, “эффект реальности”. Книги Зебальда — и сопровождающие их иллюстрации — доводят этот эффект до последнего предела» [11, 43].

Зонтаг выделяет очень важное качество романов Зебальда — не имеет никакого значения подлинность в контексте достоверности повествования, но значение имеют риторические фигуры, имеющие коннотации подлинности. И в этом отношении мы можем назвать романы Зебальда подлинно терапевтическим письмом в качестве определённого типа литературы, а не документальным свидетельством.

Так, фигура свидетеля в романе «Кольца Сатурна: Английское паломничество» несёт в себе огромный соблазн полностью идентифицировать её с автором, равно как и в романе «Аустерлиц» фигура свидетеля в лице Жака Аустерлица в его обращении к мнимому автору даёт повод к ложной идентификации. Однако, как представляется, за этой ложной идентификацией стоит весьма значимый момент идентификации подлинной в перспективе присвоения языка героев как языка травмы, что следует пояснить подробнее на материале каждого из двух романов.

Понимание истории, или точнее будет сказать, кризисов истории — один из центральных мотивов в романе «Кольца Сатурна: Английское паломничество». Однако прежде чем начать разговор о понимании истории Зебальдом, нельзя не остановиться на субъекте-повествователе. Здесь мы

делаем предположение, что понятие субъекта будет гораздо точнее, нежели понятие рассказчика или автора, поскольку в тексте, как мы постараемся в дальнейшем показать, субъект как повествователь будет экстраполироваться в различные фигуры повествования.

В некотором роде Зебальд в самом начале романа проводит различие болезненных состояний, при рассмотрении которых можно более определённо говорить о положении субъекта-повествователя в тексте. Мы отчётливо видим означивание индивидуального болезненного состояния субъекта, речь идёт о «чувстве пустоты», тут же вскользь — буквально в скобках — идёт упоминание причины: «после окончания довольно большой работы» [9, 9], что показательно, нет никаких более подробных описаний этого состояния, в связи с которым предпринимается путешествие. Пешее путешествие в данном случае находится в поле распространённых терапевтических практик. Собственно, нарратив, связанный с индивидуальной «историей болезни», как мы условно можем означить «чувство пустоты», принадлежит субъекту, которого мы можем выделить как конвенциональную фигуру рассказчика.

И тут же, после столь туманного означивания субъективного болезненного переживания, Зебальд открывает вход в травматическое переживание истории, иными словами, в историческую травму: «...меня томили воспоминания... об ужасе, внезапно парализовавшем меня... при виде следов разрушения, ведущих далеко в прошлое. Быть может, поэтому ровно через год после начала путешествия меня в состоянии почти полной неподвижности отправили в больницу Нориджа... и там я, по крайней мере мысленно, начал эти записи» [9, 9].

Ужас, травма, полученная в столкновении, в открытии «следов разрушения», обнаруживает иной путь терапии, а именно письмо. И субъект-повествователь этого письма — фигура свидетеля.

Здесь же следует упомянуть о том, что расширяются коннотации пешего путешествия, поскольку в таком ракурсе актуализируется вторая часть названия романа — «Английское паломничество». Паломничество совершается к местам, имеющим сакральное значение, кроме того, одна из возможных целей паломничества — искупление. Указание именно на это значение мы находим в эпитафии из Джозефа Конрада: “Il faut surtout pardonner à ces âmes malheureuses qui ont élu de faire le pèlerinage à pied, qui côtoient le rivage et regardent sans comprendre l’horreur de la lutte et le profond désespoir des vaincus” («Безусловного прощения заслуживают те несчастные души, которые, совершив пешее паломничество, теперь стоят на берегу и наблюдают, без понимания, ужас сражения и глубокое отчаяние побеждённых»).

Перед нами происходит открытие исторической перспективы в тесном сплетении с субъективным восприятием и в конечном счёте с личным болезненным переживанием, но не субъективированной травмы, а исторической, с настойчивым повторением болезненности в обнаружении следов истории.

Как только открывается историческая перспектива повествования и субъект-повествователь берёт на себя функции фигуры свидетеля, мы в полной мере имеем возможность рассматривать текст Зебальда как терапевтическое письмо.

Здесь же вполне правомерно рассмотреть архитеконику романа. Текст состоит из десяти частей, каждая из которых, в свою очередь, делится на

фрагменты, которые не озаглавлены внутри текста романа, но в оглавлении поименованы по принципу выделения ключевых слов, однако не пронумерованы и гораздо в большей степени схожи с названиями поэтических текстов. Тем не менее вполне очевидна логика: к названиям предлагается обращаться не как к непосредственно оглавлению, но как к указателю. Кроме того, становится ясно, что в тексте не линейный нарратив, но нарратив, использующий как отправные точки имена, названия, события или, казалось бы, случайные словосочетания, маркирующие тот или иной след катастрофы.

Если мы попытаемся как-либо описать текст в целом, мы вновь столкнёмся с удвоением, а именно с реальностью пешего путешествия и с реальностью воспоминаний и рефлексии, которая, что характерно, носит энциклопедический характер. Например, Зебальд подробно — документально — описывает некоторые детали рыбного промысла в Англии. Меланхоличные и на первый взгляд отвлечённые описания ловли сельди, подробное описание строения рыбы, воспоминания о документальном фильме об английских рыбаках и других источниках, упоминающих в том или ином контексте ловлю сельди или условия её обитания. Некоторые из них стоит выделить отдельно: «Сети не обхватывают рыбу, они стоят в воде стеной; рыба отчаянно бьётся об эту стену, пока не запутается жабрами в её петлях, чтобы через восемь часов быть задушенной во время вытягивания и скручивания сети. Поэтому выловленная сельдь, когда её выбирают из сетей, по большей части уже мертва» [9, 63]; «Пьер Сагар божился, что на палубе канадского сейнера у побережья Ньюфаундленда довольно долго трепыхалась целая груда сельди, а некий господин Нейкранц в Штральзунде с большой точностью зарегистрировал последние содрогания сельди, которую вытащили из воды за час и семь минут до смерти» [9, 65]. Описания самой техники вылавливания рыбы, экспериментов в отношении болевого порога у сельди или её жизнеспособности и другие подобные фрагменты не строятся на образах крайнего насилия с целью возбуждения эмоциональной реакции, но напротив — эти фрагменты запускают ассоциативный механизм, от которого невозможно абстрагироваться в силу неожиданности внутренней связи. Возникают чёткие ассоциации с описанием массовых убийств, медицинских экспериментов в концлагерях и других подобных событий. Возникает закономерный вопрос: почему именно посредством образов, связанных с сельдью, задаётся связь с историческими катастрофами? Во-первых, можно предположить, что ассоциативный ряд, возникающий в связи с памятью о преступлениях против человечества, несёт в себе травматический отпечаток невыразимого опыта, который не принимается и отторгается в форме отсутствия какой-либо реакции на напоминание. Так напоминание становится пустым знаком, не имеющим какого-либо рода воздействия, не только терапевтического. Однако посредством образов в тексте Зебальда это форма отторжения рушится, поскольку художественный текст открывает вход в травматическое измерение с совершенно не ожидаемой реципиентом стороны. Во-вторых, здесь отчётливо возникает контекст понимания истории как истории травмы, мы видим, как Зебальд ищет истоки исторических катастроф и находит их там, где словно никто не ожидает их увидеть.

Подтверждение этой взаимосвязи можно найти в фотографиях, сопровождающих текст. Например, на одном изображении на первом плане за-

печатлено огромное количество выловленной сельди, которую обступают полукругом люди на втором плане [9, 62]; эта фотография не может не вызвать множественных ассоциаций с фотографиями военного времени.

Другой столь же неожиданный образ, который проходит связующей нитью через весь роман, — это образ шелкопряда. На сей раз гораздо более пространно охватывается история шелководства, в энциклопедическом порядке излагаются легенды и исторические факты вплоть до XX века, например, шелководство в нацистской Германии. Здесь метафора истории насилия раскрывается Зебальдом в полной мере, однако рассмотрим несколько фрагментов. Зебальд описывает царствование императрицы цинского Китая Цыси, сопровождающееся страшным голодом на юге Китая, здесь же возникает метафора: шелколичный червь уподобляется человеку в условиях тоталитарного правления: «Она [Цыси] испытывала глубокую привязанность к этим удивительным насекомым... Они были её истинными верноподданными, эти бледные, почти прозрачные создания, растающие с жизнью ради тонкой нити, которую прядут. В её представлении это был идеальный народ, услужливый, готовый к смерти, быстро размножаемый, нацеленный на выполнение одной-единственной задачи». [9, 159] Обратимся теперь к другому фрагменту, а именно к инструкции по разведению шелколичного червя в нацистской Германии, которую Зебальд приводит в тексте романа (изображение обложки этой инструкции сопровождает текст): «В конце концов, шелколичная гусеница, присовокупляет профессор Ланге, помимо своей явной ценности является почти идеальным учебным пособием. Её можно весьма дёшево получать в любых количествах и содержать как ручное домашнее животное без клеток и загонов. На любой стадии развития она пригодна для самых различных опытов (взвешиваний, измерений и т. п.): для демонстрации строения и особенностей насекомого, равно как и для других мероприятий, необходимых человеку в воспитательной работе, а именно для приручения, изучения негативных мутаций, контроля за производительностью, отбора и умерщвления во избежание деградации расы» [9, 308]. В этих фрагментах мы отчётливо видим узнаваемый образ работы репрессивного механизма, возведённого в систему, кроме того, это образ, от которого невозможно абстрагироваться; также следует заметить, что подобная метафора важна не только потому, что обнаруживает зияние в защитном механизме травмированного сознания, но она также восполняет символическую недостаточность. С другой стороны, этот образ не лишён двойственности, это образ сокрытого насилия, повторяющийся механизм массового уничтожения в малой схеме, остающейся без внимания, однако Зебальд указывает на то, что насильственный механизм присутствует всегда, даже вне открыто заявленной машины насилия тоталитаризма.

Как нам представляется, в использовании столь внезапных и по своей природе поэтических образов заложены и возможности понимания исторических процессов.

Рассмотрим фрагмент, в котором Зебальд указывает на невозможность объективного восприятия истории. Речь идёт о посещении мемориала битвы при Ватерлоо и, собственно, самой панорамы битвы: «Обзорная площадка в центре открывает вид на битву (как известно, это любимый сюжет баталистов) со всех сторон света. Посетитель находится, так сказать, в центре событий.

Под деревянной балюстрадой он видит как бы сценический пейзаж, где на окровавленном песке, между стволами деревьев и кустарником валяются кони (в натуральную величину), пехотинцы, гусары и рейтары с выпученными от боли или уже закотившимися глазами... Значит, вот оно какое, думаете вы, медленно двигаясь по кругу, это искусство представления истории. Оно основано на искажении перспективы. Мы, уцелевшие, видим всё сверху, и всё-таки мы не знаем, как это было» [9, 132]. В этом отрывке актуализируется эпиграф из Джозефа Конрада, который мы цитировали ранее. В действительности Зебальд указывает на невозможность охватить — осознать — панораму истории объективно: наше знание всегда строится на искажении перспективы, однако же для нас остаётся открытым путь субъективного восприятия, который и реализует Зебальд посредством поэтического языка. Кроме этого, объективное восприятие истории как таковое не предполагает травматические последствия, однако, как показывает текст, последствия довлеют над «уцелевшими» на протяжении долгого времени.

И всё же текст Зебальда выстроен отнюдь не исключительно на восполнении символической недостаточности. Роман «Кольца Сатурна: Английское паломничество» выстроен в некотором роде по принципу энциклопедии, в которой можно найти крайне подробные художественные заметки о самых разнообразных явлениях, объединённых общим мотивом разрушения, травмы и меланхолии. Центральным аспектом этих заметок будет насилие в исторической перспективе, при этом субъективно переживаемое субъектом-свидетелем. Зебальд отказывается от утверждения общих мест в отношении Второй мировой войны, тоталитаризма нацистской Германии и других подобных, его прежде всего интересует субъективная история, сокрытая в искажённой перспективе исторического как процесса, как то единственное, что может быть подлинным и то, что действительно нуждается в раскрытии, поскольку находится в сфере невыразимого травматического опыта. Так, Зебальд с предельным вниманием к деталям буквально воспроизводит битву в Саутуолдской бухте: «Разные свидетели утверждают, что видели, как весивший почти полтораста кило граф Сандвич, командующий английским флотом, отчаянно жестикулировал на корме, окружённый пламенем. Известно только, что его разбухший труп спустя несколько недель после сражения был прибит к берегу под Хариджем. Швы мундира полопались, пуговицы вырвались из петель, но орден Подвязки сиял первозданным великолепием» [9, 83]. Можно предположить, что подобного рода детализация создаёт не только эффект достоверности, но в свою очередь предлагает другую, смещённую с обыденного представления, то есть явственно субъективную точку видения истории. Детали — как то, что достоверно можно увидеть, запомнить. И в конечном счёте по отношению к ним вынести суждение в зияющей пустоте объективного знания, когда мы «видим всё сверху, и всё-таки мы не знаем, как это было». Собственно, когда речь идёт о невозможности артикуляции травматического опыта, следует понимать, что в основном проблема касается невозможности восполнить детали произошедшего, означивания события в самых общих чертах, поскольку травмирует не «вообще» история, а нечто конкретное в этой истории. В данном контексте можно вспомнить работу Ж. Бодрийера «Симулякры и симуляции», в которой он указывает, что память о Холокосте «вообще» становится «симуляцией памяти» [5]. Исходя из этого,

можно предположить, что Зебальд ставит себе задачу преодолеть симуляцию памяти, и принципиально в этом контексте не то, что он создаёт достоверный текст, а то, что подлинной памятью становится вторичное свидетельство — свидетельство свидетельства — фигуры свидетеля в тексте, которое оказывается внутренне присвоено им и артикулировано. В самом тексте романа Зебальда прочитывается терапевтическая структура, которую может заимствовать читатель. Всякий раз обнаружение субъектом-рассказчиком некоего следа памяти превращает его в субъекта-свидетеля: посредством рефлексии над событиями XVIII–XIX веков Зебальд вскрывает репрессивный механизм истории и посредством этого уже осуществляет раскрытие «актуального» исторического опыта, то есть травматического опыта XX века. В качестве примера можно взять фрагмент, посвященный концлагерю Ясеновац.

Непосредственно самому фрагменту предшествует описание фотографии (сопровождающей текст) «знаменитого выстрела в Сараеве», ознаменовавшего начало Первой мировой войны, далее речь идёт о статье, которую субъект-повествователь случайно находит в газете: «Начиналась она [статья] с описания памятной фотографии, снятой усташами. На ней хорваты запечатлели своих товарищей по оружию в прекрасном настроении и даже в героических позах. Запечатлели, как они отпиливают голову некоему сербу по имени Бранко Юнгич. Второе шуточное фото показывает уже отделённую от тела голову с сигаретой в ещё полуоткрытых в предсмертном крике губах. Место действия — лагерь Ясеновац на реке Саве; только в этом лагере семьсот тысяч мужчин, женщин и детей было уничтожено такими методами, что даже у спецов Германского рейха, как они выражались в узком кругу, волосы вставали дыбом» [9, 105]. Можно задаться вопросом: какую задачу выполняет столь выверенное воспроизведение свидетельства в форме практически исторической заметки о лагере и — если точнее — о смерти человека по имени Бранко Юнгич? Отвечая, также можно предположить, что конкретный — личностный — характер фрагмента как раз является тем языком дискурса травмы, который возможно экспроприировать в качестве терапии. С другой стороны, пространственный и подробный текст исторического характера как некой данности позволяет поместить его в архив травматического дискурса, наполняя его тем, что прежде не могло быть выражено. И как самый ясный пункт терапевтического — Зебальд изображает ужасное, при этом крайне отрешённо, что позволяет читателю, переживающему бесконечно длящийся процесс травмы, соприкоснуться с травматическим как с событием, что и несёт в себе терапевтическое воздействие.

Последний роман В. Г. Зебальда принёс автору наибольшую известность, вошёл в десятку лучших книг года по версии *New York Times*, получил премию Национального круга книжных критиков и окончательно утвердил Зебальда как будущего номинанта Нобелевской премии по литературе. Однако судьба Зебальда сложилась иначе, и в том же 2001 году он погиб в автокатастрофе.

«Аустерлиц» в своей сложной архитектонике и проблематике нарратива имеет много общего с романом «Кольца Сатурна: Английское паломничество». Мы также видим субъекта-повествователя, описывающего свои передвижения, которые, однако, не имеют столь ясно означенной цели. Кроме этого, сразу же осуществляется вход в дискурс травмы, при этом тематические аспекты оказываются значительно более выраженными и касаются

по преимуществу памяти о Холокосте. Субъект-повествователь начинает выступать с позиций фигуры свидетеля, например, в описании посещения бельгийской крепости Бриндонк, в которой немцы в 1940 году устроили концентрационный лагерь: «С какой бы стороны я ни пытался взглянуть на крепость, в ней не обнаруживалось никакого ясного плана, лишь сплошные бессистемные уступы, извивы, углубления, не укладывавшиеся в мои представления и потому не увязывавшиеся ни с одной известной мне формой, выработанной человеческой цивилизацией, — впрочем, их невозможно было соотнести даже с безмолвными доисторическими реликтами. И чем дольше я удерживал на ней мой взгляд, чем чаще она, как я чувствовал, принуждала меня опускать его, тем непостижимее казалась мне эта махина» [8, 27]. Далее мы отчётливо можем выделить мотив неприятия травмирующей реальности мемориала: «Воспоминание о тех четырнадцати объектах, которые предлагаются посетителям Бриндонка, следовавших по маршруту от входа к выходу, несколько померкли с течением времени или, скорее, затемнились, если так можно выразиться, в тот же день, когда я посетил крепость, может быть, потому, что я в действительности не желал видеть того, что там можно было увидеть, а может быть, и потому, что в слабом свете редких лампочек, тускло освещавших этот отъединённый на веки вечные от остальной природы мир, контуры предметов совершенно размывались и еле различались» [8, 30]. Однако наиболее значимым для нас является тот факт, что мотивом для посещения Бриндонка для субъекта-повествователя становится разговор с Жаком Аустерлицем, главным героем романа. Собственно, сам факт разговора становится решающим, поскольку таким образом задаётся диалогическая структура романа. История жизни Аустерлица, рассказанная им самим в диалоге с субъектом-повествователем, оказывается историей восполнения белых пятен, тех травматических пробелов, от которых Аустерлиц старался ускользнуть в течение всей своей жизни. Здесь фигурой свидетеля становится уже не субъект-повествователь, а герой, сам Аустерлиц. Следует сказать о том, что, во-первых, диалог, возникающий внутри текста и формирующий его бесконечным рефреном «сказал Аустерлиц», является в некотором роде терапевтической моделью нарратива о внутреннем травматическом опыте, который, как мы указали ранее, с неизбежностью должен быть обращён к Другому. Так, субъект-повествователь становится по отношению к Аустерлицу Другим, а Аустерлиц становится фигурой свидетеля, при этом сохраняется и та модель, которую мы выявили в романе «Кольца Сатурна: Английское паломничество», поскольку в рефлексии об исторических катастрофах, обнаруженных им в неких знаках, следах истории, субъект-повествователь продолжает оставаться фигурой свидетеля, так же как и одинокий путешественник в графстве Суффолк.

Во-вторых, в этом диалоге возникает безупречно раскрытая модель травмированного сознания. Так, основным мотивом романа становится амнезия, которую можно было бы назвать сознательной, как нежелание не столько помнить, сколько знать. Травма, которую пережил Аустерлиц и которая как процесс продолжает тяготить его всю жизнь вплоть до момента артикуляции, в определённый момент приводит его к тяжёлому кризису, причины которого он не мог прояснить для себя. Аустерлиц подробно описывает этот кризис, который начинается с длительных периодов меланхолии. Как следствие,

Аустерлиц оставляет написание научной работы по архитектуре и сталкивается с невозможностью писать в целом: «Всё построение языка, синтаксическое соположение отдельных частей, система знаков препинания, союзы, названия простых обычных предметов, — всё было теперь скрыто густой туманной пеленой. Даже то, что было написано мною в прошлом, вернее, особенно то, что было написано в прошлом, я перестал понимать. Я только всё думал: такое предложение, оно ведь только кажется осмысленным, в действительности же оно лишь так, подпорка, нечто вроде отростка нашего невежества, которым мы, наподобие некоторых морских животных и растений, ощупываемых всё вокруг своими щупальцами, тычемся вслепую в темноте. Особенно то, что должно производить впечатление ясности ума, формулирование некоей идеи посредством неких стилистических приёмов — именно это казалось мне совершенно никчёмным и безумным занятием» [8, 157]. Далее следует фрагмент, который является очень точным описанием состояния травмированного сознания, вытеснившего воспоминания о травмирующем опыте, который, однако, на бессознательном уровне продолжает жить и оказывать сильнейшее влияние на жизнь и делает её, в сущности, невыносимой: «В голове оставалась одна-единственная мысль: я должен подняться на третий этаж дома на Грейт-Портленд-стрит, где со мной однажды, много лет тому назад, после визита к врачу, случился странный приступ, и броситься через перила в черноту лестничного пролёта. Разыскать кого-нибудь из моих и без того немногочисленных знакомых или просто пообщаться с кем-то, как делают все нормальные люди, не представлялось мне тогда возможным. Мне было страшно представить себе, сказал Аустерлиц, что я буду вынужден слушать кого-то или, того хуже, вынужден буду сам говорить, и, пребывая в таком вот состоянии, я постепенно начал понимать, насколько я одинок и каким одиноким я был всегда, независимо от того, кто меня окружал — валлийцы, англичане или французы. Мысль о том, чтобы прояснить моё собственное происхождение, мне почему-то в голову не приходила, сказал Аустерлиц» [8, 158]. Здесь также мы можем выделить важнейший компонент структуры травмы — невозможность говорения (равно как и письма), которая, однако, уже преодолена непосредственно текстом романа, являющим собой именно это говорение, обращение к Другому.

Кризис, описываемый Аустерлицем, продолжается до тех пор, пока он не обнаруживает след своей личной истории в окружающем ландшафте, который открывает путь к началу повествования о травматическом опыте. Этим пространством подлинных воспоминаний оказывается вокзал на станции Ливерпуль-стрит, а точнее зал ожидания, где четырёхлетнего Аустерлица встретили приёмные родители: «И действительно, сказал Аустерлиц, у меня было такое чувство, будто этот зал, посреди которого я стою как ослеплённый, вобрал в себя все часы моего прошлого, все мои извечно подавлявшиеся, вытеснявшиеся страхи и желания, будто эти чёрно-белые ромбы на каменном полу разлеглись у моих ног для того, чтобы можно было разыграть эндшпиль моей жизни на этом поле, которое словно бы растянулось, покрыв собою всю плоскость времени. Наверное, именно поэтому я увидел в полусумерках зала две фигуры, мужчину и женщину средних лет, одетых в стиле тридцатых годов, она — в лёгком габардиновом пальто и маленькой, чуть сдвинутой на ухо шляпке, а рядом с ней — худой господин в тёмном костюме и жёстком

воротничке по шее, какие носили священники. При этом я увидел не только священника и его жену, сказал Аустерлиц, я увидел ещё и мальчика, которого они пришли встречать» [8, 171].

Этот момент становится точкой отсчёта артикуляции травматического Аустерлицем, когда он видит себя как Другого, выходит за пределы себя, что открывает для него вход в то невыразимое, что все эти годы оставалось в подсознании. Здесь важно выделить параллель: в своей научной работе по архитектуре Аустерлиц ищет в государственных сооружениях — будь то крепости, правительственные здания, тюрьмы или вокзалы — следы репрессивной власти, некоего травматического отпечатка: «По замысловатым чертежам крепостных сооружений вроде Ковердона, Нёф-Бризака или Саарлуи, понятен даже неподготовленному дилетанту, способному без особых усилий разглядеть в нём символ абсолютной власти, равно как и воплощение гения инженеров, эту власть обслуживающих» [8, 21]. И Аустерлиц находит след своей личной травмы, имеющей также значение исторической, в здании вокзала на Ливерпуль-стрит. Раскрытие травмированной памяти служит сломом для осознанного отказа Аустерлица от самого себя, от своей сознательной амнезии. После чего следует как бы развёртывание исторической перспективы с позиции фигуры свидетеля: Аустерлиц находит имена своих родителей, узнаёт их судьбу — он неотступно следует за ними как за призраками: в концентрационный лагерь Терезиенштадт, где погибла его мать, в Париж, где теряется след его отца. Образ призраков становится связующим для всего текста: призраки как жертвы истории, как те, кто не может упокоиться. И в некотором роде, можно заметить, что те, кто их видит, также жертвы истории, поскольку призраки с неизбежностью обращены к ним. Так, сапожник Эван рассказывает маленькому Аустерлицу о призраках: «Эван рассказывал о тех умерших, которым выпало безвременье, о тех, которые стали жертвой обмана и потому стремятся снова вернуться в жизнь, чтобы восстановить справедливость» [8, 69]. Сам Аустерлиц в особенно тяжёлые моменты всякий раз как бы начинает их видеть: «Такое происходило в минуты странной слабости, когда я уже думал, что больше не могу, — вот тогда-то и возникали передо мною подобные обманные видения. Иногда мне грезилось, будто гул города внезапно стих и транспорт беззвучно катит по мостовой, а то вдруг чудилось, будто кто-то дёрнул меня за рукав. Бывало, я вдруг слышал, как за моей спиной кто-то говорит обо мне на каком-то иностранном языке, по-литовски, или по-венгерски, или на каком-то другом чужом наречии, так думал я тогда, сказал Аустерлиц» [8, 160].

Призраки суть следы памяти, которая постоянно требует своей актуализации. Мы можем указать, что субъект-повествователь также живёт окружённый призраками, не имеющими, на первый взгляд, такой личной связи, как у Аустерлица. Однако субъект-повествователь обнаруживает их повсюду, примером может послужить тот же мемориал в крепости Бриндонк.

Таким образом, Зебальд актуализирует свое понимание истории, которая в своей подлинности может мыслиться только с позиции субъекта, а в объективном знании представлять в искажённой перспективе.

История Жака Аустерлица многомерна: с одной стороны, она в действительности повествует о внутреннем травматическом опыте, но, с другой

стороны, этот опыт не представляется возможным рассматривать вне исторического контекста. Как следствие, мы можем утверждать, что личная травма оказывается интегрирована в историческую катастрофу, она является как бы частным случаем исторической травмы. В свою очередь субъект-повествователь также носитель посттравматического сознания, которое подлежит вскрытию в тексте, и не только через обнаружение следов насилия и разрушения, но и через личную историю Аустерлица.

В итоге мы можем говорить о том, что роман «Аустерлиц» воплощает в себе *talking cure* в виде диалога, задокументированного в тексте: в некотором роде перед нами открывается персональный архив Жака Аустерлица, заполненный не только его речью, но также и фотографиями. С другой стороны, над конкретной историей стоит «большая» история, последствия которой довлеют над субъектом-повествователем. Так, две фигуры свидетелей, заключённые в тексте, создают двойной диалог: пространство Аустерлица и субъекта-повествователя и пространство субъекта-повествователя и читателя. Читатель имеет возможность пройти насквозь через это двойное пространство посредством своих эстетических переживаний и в результате, находясь в диалоге с текстом, испытать терапевтическое воздействие.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. 512 с.
2. Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Синий диван. 2002. № 1. С. 115–127.
3. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. 288 с.
4. Бланио М. Неопишемое сообщество. М.: ММФ, 1998. 288 с.
5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2016. 238 с.
6. Давуан Ф., Годийер Ж.-М. История по ту сторону травмы // Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 133–170.
7. Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 448 с.
8. Зебальд В. Г. Аустерлиц. М.: Новое издательство, 2015. 362 с.
9. Зебальд В. Г. Кольца Сатурна: Английское паломничество. М.: Новое издательство, 2016. 312 с.
10. Зонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
11. Зонтаг С. Разум в трауре // Критическая масса. 2006. № 2. С. 40–42.
12. Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
13. Караева Л. Б. Английская литературная автобиография. Трансформация жанра в XX веке. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. 274 с.
14. Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары. Кн. 1. М.: Гнозис, 1998. 315 с.
15. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. 106 с.
16. Фрейд З. Интерес к психоанализу. Избранное. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 352 с.
17. Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996. 416 с.
18. Adorno Theodor W. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. 130 S.
19. Felman Sh., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. N. Y.: Taylor & Francis, 1992. 294 p.
20. Legeune Ph. L'autobiographie en France. Paris: Seuil, 2000. 432 p.

REFERENCES

1. *Adorno T. V.* Negativnaja dialektika [Negative dialectics]. M.: Nauchnyj mir, 2003. 512 s.
2. *Ben'jamin V.* O nekotoryh motivah u Bodlera [On some of Baudelaire's motives] // Sinij divan. 2002. № 1. S. 115–127.
3. *Ben'jamin V.* Uchenie o podobii. Mediajesteticheskie proizvedeniya [The doctrine of similarity. Mediaaesthetic works]. M.: RGGU, 2012. 288 s.
4. *Blansho M.* Neopisuemoe soobshhestvo [The unavowable community]. M.: MMF, 1998. 288 s.
5. *Bodrijar Zh.* Simuljakry i simuljacii [Simulacra and simulation]. M.: Postum, 2016. 238 s.
6. *Davuan F., Godijer Zh.-M.* Istorija po tu storonu travmy [History on the other side of trauma] // Travma:punkty: Sbornik statej. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. S. 133–170.
7. *Zhirar R.* Nasilie i svjashhennoe [Violence and the sacred]. M.: Novoe literaturnoe obozrenie. 2010. 448 s.
8. *Zebal'd V. G.* Austerlic [Austerlitz]. M.: Novoe izdatel'stvo, 2015. 362 s.
9. *Zebal'd V. G.* Kol'ca Saturna: Anglijskoe palomnichestvo [The rings of Saturn]. M.: Novoe izdatel'stvo, 2016. 312 s.
10. *Zontag S.* O fotografii [On photography]. M: Ad Marginem Press, 2015. 272 s.
11. *Zontag S.* Razum v traure [Mind in mourning]. Kriticheskaja massa, 2006. № 2. S. 40–42.
12. *Zontag S.* Smotrim na chuzhie stradanija [Regarding the pain of others]. M: Ad Marginem Press, 2014. 96 s.
13. *Karaeva L. B.* Anglijskaja literaturnaja avtobiografija. Transformacija zhanra v XX veke [English literary autobiography. Transformation of the genre in the XX century]. Nal'chik: Izdatel'stvo M. i V. Kotljarovyh, 2009. 274 s.
14. *Lakan Zh.* Raboty Frejda po tehnike psihoanaliza. Seminary. Kn. 1 [Freud's works on the technique of psychoanalysis. Seminars. Book 1]. M.: Gnosis, 1998. 315 s.
15. *Lakan Zh.* Funkcija i pole rechi i jazyka v psihoanalize [Function and field of speech and language in psychoanalysis]. M.: Gnosis, 1995. 106 s.
16. *Frejd Z.* Interes k psihoanalizu [Interest in psychoanalysis]. Izbrannoe. Rostov n/D.: Feniks, 1998. 352 s.
17. *Fuko M.* Arheologija znaniya [The archaeology of knowledge]. Kiev: Nika-Centr, 1996. 416 s.
18. *Adorno Theodor W.* Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. 130 S.
19. *Felman Sh., Laub D.* Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. N. Y.: Taylor & Francis, 1992. 294 p.
20. *Legeune Ph.* L'autobiographie en France. Paris: Seuil, 2000. 432 p.