

Н. М. Зозуля

**ВИЗУАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЭСТЕТИКИ ВОСПОМИНАНИЯ
В РОМАНАХ В. Г. ЗЕБАЛЬДА
«КОЛЬЦА САТУРНА» И «АУСТЕРЛИЦ»**

83

Вопрос о значении и функциях фотографии в творчестве немецкого писателя и литературоведа В. Г. Зебальда рассматривается на материале его последних романов «Кольца Сатурна» и «Аустерлиц». Актуальность исследования интермедialного, в частности фотографического, компонента в произведениях немецкого писателя подтверждается обилием работ, затрагивающих данную проблематику, в западном литературоведении. При этом более исследованными оказались ранние романы Зебальда. Но если в них фотография, как правило, выполняет иллюстративную функцию, то в произведениях «Кольца Сатурна» и «Аустерлиц» значимость визуальных вставок для выстраивания нарратива определяется их абсолютной интеграцией с текстом. Исследование позволило заключить, что фотография в творчестве Зебальда, воплощая коллективную память о прошлом, побуждает к созданию собственной истории происходящего и вызывает индивидуальные воспоминания, дополняет нарратив и выявляет параллели между фрагментами повествования, не объединенными текстуально.

The article explores the meaning and functions of photography in W.G. Sebald's works exemplified by his novels "The Rings of Saturn" and "Austerlitz". The relevance of the study of the intermediary component, the photographic one, in the novels of the German writer is confirmed by the abundance of works on this problem written by Western literary critics. Early novels of W.G. Sebald have been studied in more detail. Photography performs an illustrative function in them. In "The Ring of Saturn" and "Austerlitz" the significance of visual inserts for the formation of the narrative is determined by their absolute integration with the text. I hold that photography in W.G. Sebald's works is the embodiment of a collective memory of the past. It encourages the creation of personal history and evokes individual memories. It complements the narrative and reveals parallels between different fragments of the narrative, which are not linked textually.

Ключевые слова: Винфрид Георг Зебальд, фотография, память, «Аустерлиц», «Кольца Сатурна», нарратив, визуальные вставки, травма.

Keywords: Winfried Georg Sebald, photography, memory, «Austerlitz», «Rings of Saturn», narrative, visual inserts, trauma.

Литературное творчество немецкого литературоведа и писателя В. Г. Зебальда (W.G. Sebald, 1944–2001) обращено к историям разрушения, одиночества, травмы, поисков своего «Я» и, как следствие, к воспоминаниям о безвозвратно ушедшем прошлом. Как правило, писатель в своих произведениях говорит о том ужасе, через который прошла Европа в годы Второй мировой войны, и (что ему представляется наибо-



лее важным) о том отпечатке, который оставили гонения и травля на личности жертв. В каждом из четырех романов («Головокружение. Чувства» (Schwindel. Gefühle, 1990), «Эмигранты» (Die Ausgewanderten, 1992), «Кольца Сатурна» (Die Ringe des Saturn, 1995), «Аустерлиц» (Austerlitz, 2001)) Зебальд прямо или косвенно обращается к памяти о мучительном прошлом. Нельзя сказать, что немецкий писатель ищет и обличает виновных или протоколирует исторические события. Он преследует иные цели: создать собирательный образ человека, пережившего травлю и хранящего в себе незаживающую травму, продемонстрировать абсурдность разрушительных тенденций, берущих верх над рациональностью в конце первой половины XX в., за жуткими событиями разглядеть человека, всю жизнь ведущего непрестанную борьбу за самоопределение.

Проблема репрезентации памяти в мировой культуре (и в частности в литературе) стала особенно активно обсуждаться историками и культурологами во второй половине XX в. в связи с реакцией на события Второй мировой войны. В связи с концепциями немецкого египтолога Я. Ассмана и французского философа М. Хальбвакса в качестве пространства этой репрезентации нередко рассматривают литературу. Так, немецкий историк и культуролог А. Ассман в качестве опоры культурной памяти выделяет группу людей, которые осваивают и творчески используют культурные символы [1, с. 19]. К таким людям исследовательница относит Зебальда, подчеркивая его заслугу в привлечении внимания к травматическому опыту Второй мировой войны. Его призыв «помог преодолеть табу, убрать завесу молчания, которая окутывала память о немецких жертвах» [1, с. 15].

Американская исследовательница М. Хирш вводит термин «пост-память», обозначающий влияние трагических событий исторического прошлого на личностное формирование последующих поколений [10]. Она ставит под сомнение понятие «индивидуальные воспоминания» применительно к величайшим катастрофам XX в. и наряду с А. Ассман считает, что их вербализация позволяет делиться ими, обсуждать, подтверждать и, наконец, записывать [10, р. 209]. В качестве особой формы «записи» воспоминаний, ставших коллективными, Хирш выделяет фотографию. На примере произведения Зебальда «Аустерлиц» исследовательница выдвигает тезис, согласно которому все картины истории уже «впечатаны» в нашу память, и «наши занятия историей... есть не что иное, как перебирание шаблонных картинок, хранящихся в запасниках нашей памяти» [4, с. 93].

Тема памяти стала осмысливаться Зебальдом задолго до создания первой литературной работы. В школе на одном из уроков истории его классу был показан фильм об освобождении концентрационного лагеря Берген-Бельзен [15, S. 141]. Ранее маленький Винфрид Георг не слышал об ужасных подробностях Второй мировой войны. В его семье было не принято говорить об этом. Зебальду-писателю такое намеренное умолчание кажется невыносимым [15, S. 19]. По его мнению, об ужасах



войны следует вспоминать и говорить, поскольку все, что произошло в Европе, является частью истории, к которой многие были причастны и которую, следовательно, невозможно просто так вычеркнуть из памяти.

Поскольку тема памяти является одной из ключевых в книгах Зебальда, фотографии становятся важным инструментом построения его художественного дискурса. Исследователи творчества писателя неоднократно обращались к вопросу о функции визуальных вставок в его текстах.

Японский литературовед К. Кавашима считает, что фотография в творчестве Зебальда есть «материализация призрачного явления» [13, S. 255]. Многие философы и теоретики искусства отмечали эту особую черту фотографического изображения. Согласно Жаку Деррида, «призрачное есть сущность фотографии» [7, S. 6], Р. Барт видел в ней «возвращение мертвых» [2, с. 4]. В свою очередь немецкий литературовед Я. Гессинг, исследуя мотивы глаз и видения в творчестве Зебальда [8], подчеркивает, что в фотоискусстве многое зависит не от техники, а прежде всего от глаза фотографа [8, S. 130].

Таким образом, фотографический компонент произведений Зебальда получил в науке ряд оригинальных интерпретаций.

В то же время предметом большинства исследований, анализирующих и интерпретирующих «визуальный ряд» прозы Зебальда, выступают его первые произведения «Головокружение. Чувства» и «Эмигранты» (см.: [9; 12]). Связь фотографических вставок с темой памяти в этих романах кажется более очевидной, чем в поздних работах писателя. Размышления о жизненных перипетиях и душевном состоянии ныне умерших или уехавших людей (эмиграция представляется как своего рода прощание с жизнью [13, S. 240]) подкрепляются принадлежащими им (или по крайней мере претендующими на принадлежность описываемым персонажам) фотографиями либо иными изображениями, иллюстрирующими слова нарратора. Помимо этого фотографии в тексте данных произведений описываются.

По словам Кавашимы, фотографическая эстетика воспоминаний воплощается в двух названных сочинениях во многом благодаря комментариям нарратора, которые вписывают всплывающее изображение в контекст повествования [13, S. 255]. Подобного рода отсылки в последних двух прозаических произведениях писателя «Кольца Сатурна» и «Аустерлиц» крайне редки. Здесь мы встречаем, в сущности, новую авторскую тактику работы с визуальным материалом. Но до настоящего момента полноценный анализ функциональности фотографии в названных романах не предпринимался. Этим определяется актуальность настоящей работы. Понимание функций визуального, логики его взаимодействия с вербальным текстом (в частности, с темой памяти и мотивом воспоминания) в романах «Кольца Сатурна» и «Аустерлиц» позволит уточнить представление о месте фотографии в творчестве Зебальда и уяснить ее специфику в рамках «позднего» нарратива.

Задаваясь вопросом о значении помещенных в произведениях Зебальда фотографий, следует остановиться на их происхождении. Как

известно из интервью с Зебальдом, взятого К. Шольцем в 1993 г., многие снимки были сделаны им самим во время путешествий, другие были найдены в лавках со старыми вещами или в антикварных магазинах. Обнаружение «брошенных» фотографий и размещение их в своей коллекции было для Зебальда своеобразным актом спасения. Писателю казалось, «что от этих изображений исходит призыв рассказать или представить себя...» [11, S. 165]. Именно в таких «бесхозных» снимках, по его мнению, хранится очень много воспоминаний. Увековечивание фотографий в книге, как кажется, способствует тому, что они больше не потеряются среди никому не нужных вещей и смогут «поделиться» своей памятью со множеством людей, а «запомненное», как утверждал английский писатель и критик Дж. Бёрджер, «спасено от ухода в ничто» [3, с. 34].

Спасением Зебальд считает также сам процесс фотографирования как способ остановить, удержать мгновение, тронувшее человека: «Когда я оказываюсь в каком-либо месте, я не могу забрать это место с собой целиком, но я могу взять его в форме фотографии» [11, S. 214]. Путешествуя, Зебальд запечатлевает свои мысли не только на бумаге, он также «делает записи с помощью камеры» [11, S. 204], чтобы затем из полученных «фотографических записок» сложить историю.

Альтернативное применение фотографии, по мнению Бёрджера, заключается в создании для нее контекста «из слов», «из других фотографий» [3, с. 41]. Бёрджер подчеркивает, что снимок следует использовать в соответствии с работой памяти и располагать так, «чтобы он приобрел нечто от удивительной завершенности, свойственной тому, что было и есть» [3, с. 42]. Эти слова коррелируют с мнением Зебальда о «скачкообразности» воспоминаний [12, S. 123], которые стихийно появляются и угасают, не подчиняясь линейному ходу событий. Именно поэтому последние сочинения немецкого писателя представляют собой сложную структуру, не выявляя четкой фабульной линии.

По словам Зебальда, нередко именно найденные фотографии служили импульсом к созданию художественного произведения [11, S. 165]. В отличие от традиционных текстов с иллюстрациями, в которых изображения дополняют произведение, романы Зебальда в большинстве своем «пристраивались» к уже существующим фотоснимкам. К примеру, еще до создания своего последнего романа Зебальд рассказывал о двух фотографиях, которые он хотел бы вписать в контекст какой-либо истории [11, S. 83–85]. По описанию они напоминают размещенные в романе «Аустерлиц» фотографии матери героя (рис. 1) и сцены из театра, в котором играла Агата Аустерлиц (рис. 2).



Рис. 1. Фотография матери Аустерлица

Источник рисунков 1–8: [4, 5].



Сам Зебальд называл избранный им способ выстраивания нарратива методом бриколажа, или формой «дикого», «предрационального» образа мыслей, при котором «ты долго копаешься в случайно накопленных находках, пока из этого что-то выйдет» [11, S. 137].



Рис. 2. Фотография сцены из театра

Несомненно, определенная сюжетная канва складывалась у писателя независимо от фотографий.

Тематика его романов, как было отмечено выше, определялась стремлением говорить о страдании преследуемых народов. Под уже имевшуюся «заготовку» будущего произведения Зебальд подбирал фотографии из своей коллекции, дописывая к ним подходящие, по его мнению, истории, иными словами, «ассимилировал» их в повествовании [11, S. 181].

Фотографии в последних прозаических произведениях Зебальда как будто специально стремятся запутать читателя, смутить его несоответствием изображения и текста или изображения и читательских представлений о том, что должно быть показано. Некоторыми фотографиями Зебальд словно препятствует размеренному чтению своих книг, ведь читателю, по его словам, всегда необходимо размышлять о том, «что есть правда в этих историях» [11, S. 99]. Иными словами, читатель должен «сохранять чувство непрерывного замешательства» [11, S. 141]. Данная мысль вновь отсылает к утверждению Бёрджера о том, что «показанное на снимке наводит на мысли о том, что на нем не показано» [3, с. 23], тем самым пробуждая читательское воображение.

Вместе с тем нельзя утверждать, что абсолютно все изображения, используемые Зебальдом, призваны держать читателя в напряжении и пытаться его запутать. Правильнее было бы сказать, что подобная функция фотоснимка не была для писателя первоочередной. Ведь фотографии в творчестве Зебальда — это прежде всего хранители памяти и средства пробуждения воспоминаний. В связи с этим отсутствие под изображениями подписей, способных повлиять на читательское восприятие, — это осознанный прием, цель которого — дать читателю свободу в определении значения того или иного снимка.

Как отмечает А. К. Хилленбах, фотографии в открытом дискурсе становятся своего рода «иконами памяти», которые призваны засвидетельствовать то, о чем и каким образом затем следует вспомнить [9, S. 60]. Иными словами, коллективная память образуется во многом с помощью медиа (в данном случае фотографии). Именно поэтому для верной трактовки изображенного на фотографии необходим вербальный комментарий, поясняющий, что на ней отражено. Подписи под фотографиями направляют ход мыслей их созерцателей в необходимое создателю русло. Лишенная же слова фотография создает основу для «свободного формирования ассоциаций и широкого спектра значений» [9, S. 84] изображенного на ней. По-видимому, этот эффект и интересовал Зебальда, когда он отказался от комментирования фотогра-



фических снимков в «Кольцах Сатурна» и «Аустерлице». В свою очередь, контаминация художественного текста и фотографии способствует тому, что последняя лишается своего «объективного статуса» и наравне со словом становится частью фикционального дискурса [9, S. 89].

В поле выработанной Зебальдом эстетики воспоминания немаловажными оказываются визуальные особенности фотографий. Все снимки в его произведениях — черно-белые. Этот выбор мотивирован тем, что, во-первых, такие фотографии всегда ассоциируются с прошлым; во-вторых, они гармонично сочетаются с черным цветом букв и белым цветом бумаги, что позволяет воспринимать текст и фотографию как единое целое; наконец, черно-белая фотография способствует пробуждению читательского воображения. Фото «выманивает своего наблюдателя из реального в ирреальный мир» [11, S. 166], что лучше всего, по мнению Зебальда, удастся сделать именно черно-белой фотокартинке.

Людвиг Витгенштейн в «Заметках о цвете» размышлял об особенностях черно-белого снимка на примере фотографии с изображением двух молодых людей: «Действительно ли я вижу волосы мальчика на фотографии светлыми?.. С одной стороны, я вижу их светлыми, с другой — светло- или темно-серыми... Таким образом, я могу сказать, что изображение выглядит так, как будто волосы действительно были такого цвета, каким я его описал» [17, S. 109–110]. Черно-белая фотография создает впечатление: она словно подает нам отображенную реальность в наброске, который каждый из нас волен интерпретировать, как угодно.

Характерной чертой фотографий в двух последних произведениях Зебальда является нечеткость изображения. Фотографии, как напишет Ф. Островиц в работе, посвященной размытости изображений в творчестве Р. Музиля и Зебальда, подтверждают написанное и одновременно ставят под сомнение то, что подразумевается в тексте [14, S. 289]. На первый взгляд, размытость вкупе с отсутствием цвета и комментария к фото также вполне отвечает желанию автора предоставить читателю самостоятельность в вырисовывании возможного развития истории.

Возникновение воспоминаний подобно процессу проявки фотографии: на бумаге появляются «тени действительности... точно так же, как возникают воспоминания..., которые ведь тоже проявляются в нас среди ночи и темнеют на глазах у того, кто хочет их удержать, подобно тому как темнеет отпечаток, если его передержать в проявителе» [4, с. 100]. Проявляясь в нашем сознании постепенно, воспоминания так и не обретают четких и завершенных черт. Аналогично этому процессу некоторые фотографии в творчестве Зебальда словно являют собой фрагменты памяти, всплывающие в сознании человека. Размытость линий как будто символизирует незавершенность изображения и тем самым дает импульс к размышлению о релевантной для писателя теме и «дорисовыванию» исторического фрагмента. По своей эстетике фотографии в романах Зебальда являются объектами памяти, «которые излучают ауру воспоминаний» [16, S. 44].

Отражая фрагменты чьей-то нерассказанной истории, фотографии должны поддерживать в читателе чувство сомнения и тем самым побуждать к выработке собственного суждения. К примеру, рассказ о



британском дипломате Р. Кейсменте в «Кольцах Сатурна» совмещается с изображением его самого, его ареста, а также записей из его дневника [5, с. 134–143]. Впрочем, отсутствие указаний на подлинность фотографий, их размещение в художественном тексте, к тому же внутри будто бы незначай рассказанной истории, всплывшей в памяти нарратора, заставляют усомниться в правдивости данных снимков. Если фотографии самого Кейсмента еще можно отыскать для того, чтобы удостовериться в правдивости документа, то подлинность более притягательного снимка его дневниковых записей (рис. 3) подтвердить нелегко. Читателю остается лишь поверить Зебальду и формировать для себя образ Кейсмента, разглядывая и разбирая приписываемые ему записи. Нарратор будто стремится усложнить эту задачу, признаваясь, что пропустил передачу о Кейсменте из-за того, что внезапно заснул, и после пробуждения наткнулся лишь на несколько строк и расплывчатых фотографий героя [5, с. 109].

Еще одним важным свойством фотографии в творчестве Зебальда выступает ее способность дополнять нарратив. С появлением в тексте изображения история не прерывается, а продолжает транслироваться невербальным способом. Визуальные вставки демонстрируют то, что было упущено в словах. Как подчеркивает Хилленбах, «текст описывает состояние, в то время как изображение позволяет его увидеть» [9, S. 64]. Иными словами, эти два источника информации дополняют друг друга. «Вместе они очень могущественны» [6, S. 92], — напишет в одной из работ о взаимодействии литературы и фотографии Бёрджер.

В последних прозаических произведениях Зебальд фотографиями заменяет целые истории, давая читателю возможность проникнуть в рассказываемое время [16, S. 42], чтобы тот мог «дописать» повествование в соответствии со своими впечатлениями от увиденного. Так, к примеру, одна из самых загадочных фотографий в «Аустерлице» — вырванный из фильма о гетто в Терезиенштадте кадр с изображением матери Аустерлица [4, с. 306] (рис. 4). Прежде всего следует отметить, что данный снимок, как и многие другие, не отличается резкостью, поскольку это увеличенный фрагмент замедленной съемки. Поэтому сам Аустерлиц не уверен, что в кадр попала его мать. Впрочем, после тщетных попыток ее отыскать и вспомнить, какой она была, он будто не-

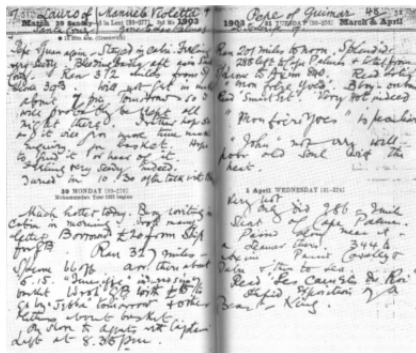


Рис. 3. Фотография записей из дневника Кейсмента



Рис. 4. Кадр из фильма о гетто

вольно принуждает себя отыскать по угасающим воспоминаниям в женщине на снимке черты сходства с Агатой, своей матерью. Читатель, который так же, как Аустерлиц, хочет узнать, как сложилась жизнь Агаты после расставания с сыном, находится в одинаковом положении с героем. Как и Жаку, ему остается только догадываться и представлять, как выглядела Агата Аустерлиц и действительно ли она попала в это гетто в Терезиенштадте.

Фотографическая вставка, как правило, ослабляет ощущение вымысла и сообщает тексту оттенок документальности [16, S. 40]. В нашем случае сочетание фото- и видеоматериалов удваивает этот эффект и словно заставляет читателя поверить в увиденное. Однако тот факт, что данный текст все же является фикциональным и не может претендовать на статус документа, как и герой — на статус реального лица, сбивает читателя с толку и вызывает еще большее сомнение относительно того, кто же в действительности изображен на снимке. Ведь в этом, по мнению Зебальда, и заключается «таинственность вымысла, потому что ты никогда не знаешь, где проходит разграничительная линия» [11, S. 181]. Читатель, снабженный теми же «документами прошлого», что и Аустерлиц, остается один на один с фотографиями и своими представлениями о том, что, по Барту, «это там было» [2, с. 47].



Рис. 5. Фотография из газеты



Рис. 6. Фотография
из концентрационного лагеря

Помимо того, что фотографии дополняют нарратив, они помогают связывать на первый взгляд различные истории, выявляя параллели между ними. Так, расположенные в одной главе романа «Кольца Сатурна» фотография из газеты с изображением пойманной сельди (рис. 5) и фотография из освобожденного концентрационного лагеря Берген-Бельзен (рис. 6) обнаруживают много общего. Рассказчик вспоминает увиденный им когда-то фильм о промысле рыбы. Некоторые цитаты из него особенно врезались в память. Например: «товарные вагоны железной дороги "подбирают беспокойную царицу морей, чтобы отвезти ее туда, где окончательно исполнится ее судьба на этой земле"» [5, с. 61]. Детали подготовки к ловле рыбы, плетение особой сети, выгрузка и обработка улова, во время которой «ловкие женские руки разбирают сельдь, сортируют по размеру и забивают в бочки» [5, с. 61], невольно

всплывают в памяти при виде фотографии множества человеческих трупов, найденных в освобожденном Берген-Бельзене.



Безвыходное положение животного не раз сравнивается в последних литературных работах Зебальда с аналогичным состоянием человека. Так, фотография китайской перепелки, находящейся в клетке в «состоянии беспамятства» [5, с. 43] (рис. 7), возвращает нас к первым страницам романа «Кольца Сатурна», где рассказчик описывает свое пребывание в больнице. Оказавшись там «в состоянии почти полной неподвижности» [5, с. 9], он напоминает ту самую перепелку, потерявшую надежду выбраться на свободу. На это сопоставление «работает» размещенная в тексте фотография «бесцветного кусочка неба в раме окна» [5, с. 10], забранного черной сеткой (рис. 8), — именно такой предстает реальность для запертой в клетке перепелки.

Таким образом, фотография является совокупностью значимых для Зебальда тем: воспоминания, памяти, возвращения в прошлое и, наконец, травмы. Заключая в себе весь этот стусок невысказанных и особенно травмировавших писателя «умалчиваемых» чувств, фотография словно призвана передать то, что не может выразить текст. Она — тот свидетель прошлого, который, по мысли Зебальда, стремится поделиться тем, что хранит в себе.

Сберегая воспоминания былых поколений, фотография побуждает читателя к выработке собственной картины прошлого. Вписанная в определенный контекст, она не ограничивается им, а, наоборот, активизирует читательскую фантазию и призывает к размышлению о том, что изображает. Она становится неотъемлемым, художественно необходимым элементом произведений Зебальда. По отношению друг к другу текст и фотография выполняют комплементарную функцию, поскольку последняя способна наряду с текстом дополнять выстроенный нарратив и связывать его фрагменты. Призванная подтверждать предположения и устранять сомнения, фотография в двух последних прозаических произведениях Зебальда заставляет читателя подвергать анализу аутентичность изображений и сопутствующих им историй, а также непрерывно рефлексировать по поводу правомерности бартовской нэмы «оно там было».



Рис. 7. Фотография перепелки

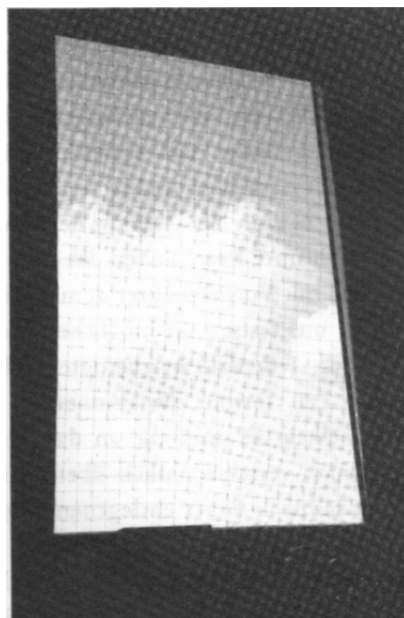


Рис. 8. Фотография окна в больнице



Список литературы

1. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / пер. Б. Хлебникова. М., 2014.
2. Барт Р. Camera lucida / пер. М. Рыклина. М., 1997.
3. Бёрдджер Дж. Фотография и ее предназначение / пер. А. Асланян. М., 2017.
4. Зебальд В. Г. Аустерлиц / Пер. М. Кореневой. М., 2015.
5. Зебальд В. Г. Кольца Сатурна: английское паломничество / пер. Э. Венгеровой. М., 2016.
6. Berger J. Erscheinungen // Berger J., Mohr J. Eine andere Art Geschichten zu erzählen. München ; Wien, 1984. S. 81 – 129.
7. Derrida J. Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin, 1997.
8. Hessing J. Sebalds Blick. Göttingen, 2015.
9. Hillenbach A.-K. Literatur und Fotografie: Analysen eines intermedialen Verhältnisses. Bielefeld, 2012.
10. Hirsch M. The Generation of Postmemory // Beckman K. On writing with photography. Minneapolis, 2013. P. 202 – 230.
11. Hoffmann T. (Hg.) Auf ungeheuer dünnem Eis. Frankfurt a/M, 2011.
12. Jacobs H. Irre Blicke – Intermedialität in W.G. Sebalds «Schwindel. Gefühle»: Diss. zur Erlangung der Doktorwürde der philologischen Fakultät. Aachen, 2014.
13. Kawashima K. Autobiographie und Photographie nach 1900: Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. Bielefeld, 2011.
14. Ostrowicz Ph. Schreibweisen der Unschärfe: zur Ästhetik und Poetik der visuellen Unschärfe bei Robert Musil und W.G. Sebald. Würzburg, 2017.
15. Schütte U. W.G. Sebald: Einführung in Leben und Werk. Göttingen, 2011.
16. Tischel A. Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds «Austerlitz» // Niehaus M. (Hg.) W.G. Sebald: politische Archäologie und melancholische Bastelei. Berlin, 2006. S. 31 – 46.
17. Wittgenstein L. Bemerkungen über die Farben. Frankfurt a/M, 1979.

Об авторе

Наталья Михайловна Зозуля – асп., Санкт-Петербургский государственный университет, Россия.

E-mail: natalia.zozulya93@yandex.ru

The author

Natalia M. Zozulya, PhD Student, Saint Petersburg State University, Russia.

E-mail: natalia.zozulya93@yandex.ru