

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова»

На правах рукописи



Бекин Илья Андреевич

**ТВОРЧЕСТВО ЛУКАСА ЛИНДЕРА
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

*Специальность 5.9.2. Литературы народов мира
(филологические науки)*

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор
Светлана Николаевна Аверкина

Нижний Новгород

2025

Содержание

Введение.....	3
Глава I. Отношения автора и традиции как литературоведческая проблема.....	20
1.1. Литературоведческие подходы к решению проблемы отношений автора и традиции.....	
1.2. Проблема автора и традиции в исследованиях современной литературы.....	34
1.3. Рецепция как способ взаимодействия между автором и традицией.	45
Глава II. Творчество Лукаса Линдера в контексте современной швейцарской литературы	58
2.1. Современный литературный ландшафт Швейцарии	58
2.2. Общая характеристика и этапы творчества Л. Линдера.....	79
Глава III. Традиции европейской литературы в драматургии Лукаса Линдера	107
3.1. Рецепция традиции Гюстава Флобера в произведениях Л. Линдера	107
3.2. Кафкианская традиция в произведениях Л. Линдера	119
3.3. Система мотивов в драматургии Л. Линдера и традиции европейского театра	134
3.4. Художественный перевод как способ исследования стилистических особенностей пьес Л. Линдера.....	148
Заключение.....	163
Список литературы.....	167

Введение

Лукас Линдер (Lukas Linder, р. 1984) является одной из самых ярких фигур современной швейцарской литературы, ведущим драматургом немецкоязычной сцены. Его пьесы отмечены премиями престижных фестивалей: «Гейдельбергского театрального фестиваля» (2008), «Театральной мастерской “Stück für Stück”» Венского драматического театра (2010), премией им. Г. Клейста (2015). Линдер длительное время руководил авторской лабораторией Театра драмы г. Дюссельдорф. Это принесло ему известность далеко за пределами Швейцарии. В 2018 г. он дебютировал как прозаик с гротескным романом-сатирой «Последний в своём роде» (“Der letzte meiner Art”) [Linder 2018], а в 2020 г. вышел в свет его второй роман «Неоконченный» (“Der Unvollendete”) [Linder 2020]. Линдер продолжает работу, пьесы его переводятся на другие языки и ставятся во всем мире, включая Россию.

В центре внимания произведений Линдера кризис благополучия, охвативший современную Европу, проблема экзистенциального кризиса человека, воспитанного в атмосфере стабильности и комфорта, страх перед последствиями глобализации и миграции, ставшими частью повседневной жизни. Герои его пьес, такие как Фред из «Человек из Оклахомы» и Карл Клотц из «Горькая судьба Карла Клотца» [Linder 2010], сталкиваются с внутренними конфликтами и социальными проблемами. Линдера интересует процесс воспитания, становления и развития современного человека, а персонажи его произведений часто пытаются примерить на себя маску настоящего героя, стать лучше и значительнее, раскрыться в полной мере.

Один из героев его ранней пьесы «Человек из Оклахомы», молодой человек по имени Фред, постоянно живет в придуманных мирах. Возвращаясь из школы, где он был неприметным юношей, он воображает себя в роли опытного детектива.

В пьесе «Горькая судьба Карла Клотца» Карл нанимает психотерапевта для социальной адаптации, но продолжает сталкиваться с непреодолимой нелюбовью близких, приводящей в одиночеству и болезни.

Драма «Человек в ванне, или как стать героем» исследует тему инфантилизма и самопреодоления. Линдер использует два плана повествования: история героя Альберта Вегелина и подиумная дискуссия, в которой обсуждаются (не)происходящие события. Вегелин размышляет о справедливости и смысле жизни, что придаёт произведению философскую глубину.

Роман «Неоконченный» представляет собой структурно сложное произведение, состоящее из разрозненных двадцати шести глав, каждая из которых является попыткой интерпретации сна главного героя – писателя Анатоля Ферна.

Творчество Линдера глубоко интертекстуально. Отсылки к классическим текстам (произведениям Ф.М. Достоевского и Н.В. Гоголя, Г. Флобера и Ф. Кафки, Б. Брехта и М. Фриша) в его пьесах и романах столь многочисленны и органичны, что представляется возможным говорить об их сквозной диалогичности. Диалог с литературными традициями, авторами, текстами является для него (философа и германиста по образованию) и стилем мышления, и способом общения с читателем.

Неслучайно, обращаясь к проблеме становления личности, Линдер полемизирует с жанровыми традициями воспитательного романа. В поисках собственной идентичности его герои попадают в смешные и одновременно трагические ситуации: гротеск и ирония становятся основными приемами Линдера. В творчестве писателя сочетаются элементы постмодернизма, неомодернизма и нового реализма, создавая уникальный литературный стиль. Для художественного мира Линдера характерны символизм реалистические детали, сатира, кафкианский хронотоп и абсурдистская логика.

Швейцарская литература конца XX и начала XXI вв., к которой

принадлежит Линдер, характеризуется нарастанием трагизма и интереса к темам болезни, страха существования и смерти. Линдер исследует социальные и культурные проблемы, такие как дегуманизация, кризис идентичности и утрата иллюзий. При этом его творчество, вырастая из современной швейцарской литературы, соотносится с большой традицией европейского театра и – шире – литературы, чему способствуют его филологическое образование и глубокий опыт читателя.

Комплексное исследование творчества Лукаса Линдера, предпринимаемое в данной работе, ставит вопрос отношения между автором и традицией в современной литературе. Именно этим, равно как и обращением к творчеству современного швейцарского драматурга, писателя, обусловлена **актуальность** диссертации.

Вопрос о взаимоотношении автора и традиции занимает одно из центральных мест в литературоведении, поскольку эти отношения определяют динамику культурного и художественного развития. Исследователи уделяют значительное внимание понятию «традиция», которое включает такие аспекты, как «литературная преемственность», «наследие», «память культуры». По мнению многих отечественных и зарубежных литературоведов, литература всегда вписана в большой культурный контекст; она формировалась веками, на ее развитие влияли различные факторы, в том числе национальные [Бахтин 1979]. Основоположник сравнительно-исторического метода в литературоведении А.Н. Веселовский видел главную задачу исторической поэтики в отслеживании того, как новое содержание жизни проникает в старые формы, сохраняя при этом элементы свободы и инновации [Веселовский 2002]. Важно учитывать, что именно традиция способна связать эпоху создания текста с мифологической древностью. Обращаясь к широким онтологическим темам, автор всегда выходит за строгие временные рамки произведения, говорит о вечном.

Термин «традиция» многозначен. В русском языке он может означать

передачу опыта от одного поколения к другому, обычаи, ритуалы и нормы, а также предание исторических сведений. У. Эко и Т.С. Элиот отмечают, что традиция создаёт условия для новаторства и развития культуры [Эко 2004; Элиот 2007]. Идея развития культуры лежит в основе концепции традиционализма Р. Рорти: традиция, по его мысли, способствует формированию и развитию нового контекста, передавая идеи и практики через поколения [Rorty 1979].

Традиция и новаторство часто рассматриваются как противоположные явления, однако они взаимосвязаны. Традиция может быть основой для новаторства, служить источником вдохновения. Как правило, исследователи выделяют два способа взаимодействия с традицией: традиционализм и творческое наследование прошлого. Традиционализм характеризуется подчинением сложившимся нормам и повторением старых форм, в то время как творческое наследование предполагает инициативное и творческое использование культурного опыта.

Литературные традиции оказывают значительное влияние на творческий процесс и стиль автора, определяя его позицию в литературном контексте. Одни авторы продолжают и развивают литературные традиции, в то время как другие предпочитают инновационные и экспериментальные подходы.

Исследование взаимодействия автора и традиции неразрывно связано с анализом литературной динамики и эволюции. Русские формалисты, такие как В. Шкловский и Ю.Н. Тынянов, видели литературную эволюцию как трансформацию приёмов, при которой отстранение от традиции играет ключевую роль в эстетических изменениях. Тынянов, в частности, выделял четыре этапа в эволюционных циклах литературы: противопоставление старым принципам, их «приложение», экспансия и автоматизация [Тынянов 1929].

Теоретические работы о взаимоотношениях автора и традиции в современной литературе подчеркивают значимость читателя и,

соответственно, интертекстуальности как свойства художественного текста указывать читателю на его взаимосвязь с другими текстами и тем самым подсказывать пути его интерпретации. Сказанное особенно актуально для тех авторов, которые работают в русле постмодернизма. Постмодернизм предполагает, что литературные произведения необходимо рассматривать как тексты, открытые для бесконечной интерпретации и порождения новых смыслов, а не как завершённые и наполненные конкретными значениями. Теоретически обосновывая этот взгляд на литературу, французский структуралист Р. Барт провозгласил «смерть автора», утверждая, что смысл текста создаётся читателем, а не автором [Барт 1989]. М. Фуко добавил к размышлениям Барта концепцию автора как функции, выполняемой в обществе для классификации и контроля текстов [Foucault 1980]. Ж. Деррида, развивая концепцию деконструкции, показал многозначность и нестабильность текстов и смыслов, рассматривая автора как элемент системы письма [Деррида 2000]. Развивая идеи Р. Барта и разворачивая их в сторону интертекстуальности, Ю. Кристева выдвинула положение о том, что каждый (постмодернистский) текст является мозаикой цитат и взаимосвязей с другими текстами [Кристева 2000].

Современное литературоведение стремится учитывать роль читателя в отношениях автора и традиции с разных позиций. Так, школа рецептивной эстетики подчеркивает, что художественное произведение существует полноценно только во время восприятия его читателем, который активно взаимодействует с текстом [Iser 1978, Jauss 1982].

В современной литературе возникают новые течения, такие как неомодернизм, который возвращает нас к эстетическим и формальным экспериментам модернизма, но с учётом современных социальных и культурных изменений. Неомодернистский автор сохраняет высокий статус творца, стремящегося к глубинному пониманию и выражению сложной

реальности. Он мыслится центром порождения художественного текста, «точкой сборки» его смыслов и его способа вести диалог с традицией. П. Боксалл утверждает, что неомодернизм включает использование сложных форм и техник для исследования новых аспектов человеческого опыта [Boxall 2015].

Л. Линдер, используя постмодернистские приемы (аллюзии, цитаты), вступает в отношения с традицией не собственно с позиции постмодернистского автора, но с позиции автора-реалиста и неомодерниста: диалог с различными литературными традициями является для него одновременно способом осмысления современной культуры, современного европейского (более точно – швейцарского) человека и основой для серьезного разговора с читателем о жизни социально-исторической и внутренней, психологической.

В целом, к творчеству Линдера применима теория метамодернизма, разработанная учёными Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером. Эта концепция предполагает колебания между различными полюсами: модерном и постмодерном, энтузиазмом и насмешкой, надеждой и меланхолией [Вермюлен, ван ден Аккер 2018]. Ван ден Аккер утверждают, что современная культура характеризуется уникальной динамикой, включающей элементы оптимизма и искренности, которые ранее не были присущи постмодернизму.

Одним из аспектов взаимодействия между автором и традицией является рецепция. Рецепция включает в себя восприятие, интерпретацию и переработку текстов прошлого. Это понятие занимает значимое место в теоретических дискуссиях о литературе и культуре [Jauss 1982].

Понятие «рецепция» имеет глубокие исторические корни. Одно из классических определений (рецепция есть «усвоение и приспособление данным обществом социологических и культурных форм, возникших в другой общественной среде») подчеркивает социальную значимость явления [Ушаков 1940]. При этом понимается оно очень широко; речь идет

как о рецепции, например, Римского права, так и о рецепции творчества Гомера, Шекспира, Сервантеса писателями других эпох.

Современное понятие рецепции значительно расширилось, охватив конкретные социально-исторические события и изменения в научной и философской мысли. Поворот к новому пониманию истории и исторического опыта в 1960-х годах сопровождался освобождением от догматических предпосылок позитивизма и формального историзма. Г. Р. Яусс, разработавший концепцию рецептивной эстетики, сыграл ключевую роль в этом процессе, введя понятие «смены парадигм» и расширив рамки исследования литературы [Jauss 1992].

Х. Г. Гадамер в своём труде «Эстетический опыт и литературная герменевтика» выдвинул положение о том, что встреча разных эпох и их смысловых контекстов особенно важна в процессе рецепции классических произведений современностью [Гадамер 1988]. Яусс развил эту идею, подчеркнув значимость переосмысления классики современными реципиентами. Рецепция предстала в его работах динамичным процессом взаимодействия с прошлым через призму современных восприятий и интерпретаций [Jauss 1992].

Идеи Яусса и Гадамера оказали значительное влияние на американских литературоведов. Х. Блум в своей книге «Страх влияния» развил концепцию взаимодействия литературных произведений с предшествующими текстами [Блум 1998]. Школа Нового историзма, представленная С. Гринблаттом и Л. Монтрозом, акцентировала внимание на историческом и культурном контексте текстов [Greenblatt 1983].

Рецепция в рамках неомодернизма и метамодернизма представляет собой сложный процесс, включающий глубокий анализ и переосмысление классических текстов. Этот тезис вполне применим к творчеству Линдера. При этом он, скорее, не акцентирует внимание на обновлении традиций (а характерном для неомодернизма духе), но (в русле метамодернизма) стремится к интеграции противоположных состояний и созданию новых

смыслов. Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер подчеркивают, что метамодернистские произведения характеризуются колебанием между различными полюсами опыта и восприятия, позволяя авторам обращаться к традиции и критически её переосмысливать [Вермюлен, ван ден Аккер 2019].

Обязательное условие рецепции в художественных произведениях, претендующих на новаторство и глубину, – творческая переработка, переосмысление заимствованного материала, усвоение его на новой культурной или национальной почве, а также активное порождение реципиентом собственного уникального текста [Хализев 2004]. Воссоздание (переложение, наследование традиции) и пересоздание (изменение заимствованного материала, сочетание его с авторскими элементами, развитие) как базовые виды рецепции [Жирмунский 2023, Хализев 2004, Цветкова 1996] имеют одинаково весомое значение для творчества Линдера.

В его пьесах воссоздание реализуется как интертекстуальное средство выражения авторской идеи посредством воссоздания общих содержательных или формальных черт оригинала. Пересоздание же значимо для Линдера в формах наследования тем, мотивов, приемов, их авторской обработки при встраивании в свой текст.

Линдер называет своими учителями представителей немецкой культуры XVIII столетия Г.И. Лессинга, И.И. Винкельмана и Фр. Шиллера, стоявших у истоков создания теории драмы. Герои многих его произведений становятся проводниками просветительских идей немецких философов этого периода.

Романтическая традиция в творчестве Линдера связана с драматургией Клейста, чьи произведения, такие как «Разбитый кувшин» и «Пентесилея», оказывают влияние на Линдера. Персонажи Линдера, как и герои Клейста, часто связаны с внутренними конфликтами и духовными исканиями. Герои «Пентиселеи» и пьес Линдера одержимы губительными желаниями [Бондаренко 1999].

Влияние Гюстава Флобера – одно из самых существенных для его творчества. Линдер восстанавливает и пересоздает элементы флоберовского стиля, создавая сложные и детализированные произведения. Одним из ключевых аспектов творчества Линдера является проблема банальности и мещанства, которая также занимала важное место в произведениях Флобера. Линдер, как и Флобер, уделяет большое внимание мелочам и деталям, чтобы показать природу взаимоотношений персонажей. В его пьесах и романах герои часто сталкиваются с внутренними конфликтами и социальными проблемами, что делает их образы глубоко человеческими и близкими читателю [Иващенко 1956].

Кафкианская традиция является важной составляющей драматургии Лукаса Линдера. Произведения Линдера насыщены ощущением абсурдности, безысходности и неизбежности судьбы, что тесно связывает его с творчеством Франца Кафки. Мотив столкновения с неизбежностью судьбы в его пьесах напоминает абсурдные ситуации и неразрешимые дилеммы, с которыми сталкиваются герои Кафки. Влияние Кафки на Линдера проявляется в стилистических приёмах, таких как использование гротеска и абсурда, а также в тематике его произведений.

Степень изученности вопроса

Современная швейцарская литература привлекает внимание зарубежных и отечественных исследователей¹. Однако литературоведческих

¹ Наиболее полно проблемы поэтики швейцарской литературы представлены в трехтомной «Истории швейцарской литературы» (2005), а также в переведенных эссе П. фон Матта («Литературная память Швейцарии. Прошлое и настоящее» (2013)). Об интересе к современной швейцарской литературе также свидетельствуют кандидатские и докторские диссертации, написанные в последние годы: Бахши Н.А. «Взаимодействие художественного и религиозного дискурсов: на материале немецкоязычных литератур Германии, Австрии, Швейцарии», Гутерман Ю.О. «Поэтика романа Г. Гессе “Игра в бисер” в контексте философии буддизма и даосизма», Ерёмченко Е.А. «Реализация категории образа автора в драматических произведениях М. Фриша и Ф. Дюрренматта», Мельниковой И.А. «Творчество Карин Колом в контексте восточных литератур», Немцовой Я.С. «Трансформация жанра романа в творчестве Роберта Вальзера», Пожидаевой В.Г. «Мифопоэтический художественный дискурс Ф. Дюрренматта», Саловой Н.Ю. «Монолог как компонент художественной структуры эпического и драматического текстов: на материале художественных произведений М. Фриша и Ф. Дюрренматта», Тихиной И.А. «Проза Урса Видмера: поэтика “швейцарского”», Фокиной К.В. «Аксиологическая модель в дружеском эпистолярном дискурсе: на материале писем швейцарского писателя XX века М. Фриша». Среди научных статей хотелось бы отметить все работы

работ о драматургии Л. Линдера в России пока не существует, при этом его пьесы получили заслуженное внимание критиков, которые отмечают, что Линдер «умело балансирует между серьезностью и юмором, создавая произведение, которое заставляет зрителей задуматься о тонкостях человеческих взаимоотношений и восприятия морали в современном обществе» (пер. мой – *И.Б.*) (П. Мазурик, Д. Фишер, Л. Харламов).

Несмотря на положительные отзывы и признание, драматургия Линдера относится к числу неизученных, что не вызывает удивления, так как писатель – наш современник, и его путь в литературе не так долог. Между тем комплексное изучение его пьес может дать как общее представление об их специфических чертах и их соотнесенности с различными контекстами современной швейцарской литературы и литературными традициями европейской культуры, так и уточнить научные представления о современных тенденциях в немецкоязычной драматургии и театральной практике.

«Человек в ванне, или как стать героем» был тепло принят критиками за остроумное сочетание абсурдистского юмора и социальной сатиры. Критики, как например Д. Фишер в издании “Die Deutsche Bühne”, отмечают, что Линдер мастерски использует язык для создания комических ситуаций, которые одновременно смешны и глубоко символичны. Главный герой Альберт Вегелин показан как персонаж, пытающийся соответствовать ожиданиям общества, но неизбежно терпящий неудачу, что вызывает как смех, так и сочувствие у зрителей [Fischer 2014]. Трагикомедия «Мы понимаем друг друга» (“Wir verstehen uns”, 2023), представленная в театре

Седельника В.Д., особенно «Отчаяние и надежда (литература Швейцарии в 80-е годы)», «Искусству дозволено всё (о прозе А. Мушга)», «Роберт Вальзер: уроки “второго открытия”», статьи Павловой Н.С. «Мушг А.: доживая жизнь. наброски и речи 2000-2013, эссе Даразмной Р.З. «Идейный и жанровый плюрализм в творчестве Х. Лёчера». Для широкой публики произведения швейцарских авторов на русском языке публикуются журналом «Иностранная литература» (издано 2 тематических выпуска: 2013, No11; 2020 No 11). Драматургия Швейцарии широко представлена в сборнике «Антология современной швейцарской драматургии» под редакцией С. Городецкого (2013). Стоит отметить и проект Р. Должанского и Ш. Шмидтке, инициированный «Немецким культурным центром им. Гёте», «ШАГ (Швейцария. Австрия. Германия)», в рамках которого издавалась немецкоязычная драма.

“Stok” в Цюрихе, также заслужила положительные отклики за свой глубокий анализ современных социальных проблем и вопросов искусства.

Научная новизна исследования определяется тем, что творчество Линдера до настоящего времени не получило освещения с научной, литературоведческой точки зрения. Попытка комплексного литературоведческого анализа его драматургии с акцентом на изучении форм рецепции различных традиций европейской литературы предпринимается в мировом литературоведении впервые.

В работе дано системное описание основных тем, системы мотивов и стилистических приемов драм Линдера, выявлены формы рецепции и способы воссоздания и пересоздания в них кафкианской, флоберовской традиций, а также традиций европейского театра. Доказано, что Линдер трансформирует классические литературные формы, создавая уникальные художественные структуры. Диссертация вносит вклад в теоретическое осмысление проблемы взаимодействия (современного) автора с литературной традицией, подтверждая положение о важности разных видов рецепции в современном литературном процессе. Этим определяется **теоретическая значимость** диссертации.

Объектом данного исследования является литературное творчество Л. Линдера с акцентом на его драматургии. **Предмет** исследования – проблематика, система мотивов, ключевые стилистические приемы в творчестве Л. Линдера в аспекте их соотнесенности с рядом традиций европейской литературы (флоберовская, кафкианская; традиции европейского театра).

Основным **материалом** послужили пьесы Л. Линдера разных лет «Человек из Оклахомы» (“Der Mann aus Oklahoma”, 2015), «Горькая судьба Карла Клотца» (“Das traurige Schicksaal des Karl Klotz”, 2010), «Человек в ванне, или как стать героем» (“Der Mann in der Badewanne oder wie man ein Held wird”, 2012). Дополнительным материалом исследования явились романы Линдера «Последний в своём роде» (“Der letzte meiner Art”, 2018) и

«Неоконченный» (“Der Unvollendete”, 2020), а также классические произведения европейской литературы (Б. Брехта, В. Бенямина, М. Вальзера, Фр. Дюрренматта, А. Камю, Ф. Кафки, Г. Клейста Г. Флобера, М. Фриша).

Целью данного диссертационного исследования является комплексное описание взаимодействия творчества Линдера с литературной традицией, включая формы и способы рецепции флюберовской, кафкианской традиций и традиций европейского театра. Обозначенная цель подразумевает решение ряда задач, важнейшей из которых является выявление и характеристика ключевых тем, системы мотивов и стилистических приемов в произведениях Линдера.

Общее описание **задач**, стоящих перед исследователем на пути достижения заявленной цели, можно дать в виде следующего списка:

- 1) описать литературоведческие подходы к решению проблемы о взаимоотношениях автора и традиции;
- 2) охарактеризовать проблемы взаимоотношений автора и традиции в исследованиях современной литературы;
- 3) рассмотреть рецепцию как способ взаимодействия между автором и традицией;
- 4) дать общую характеристику творчества Л. Линдера в контексте современной швейцарской литературы;
- 5) описать формы и способы рецепции флюберовской традиции в творчестве Л. Линдера;
- 6) описать формы и способы рецепции кафкианской традиции в творчестве Л. Линдера;
- 7) определить ключевые темы и описать систему мотивов в драматургии Л. Линдера;
- 8) выявить формы и способы рецепции традиций европейского театра в пьесах швейцарского драматурга;

9) с опорой на теорию и практику художественного перевода выявить опорные элементы авторского стиля (языка).

Методологическую основу диссертации составили сравнительно-исторический, культурно-исторический, герменевтический и биографический методы литературоведческого анализа. Литературно-художественная деятельность Линдера, принципиальные характеристики формы и содержания его драматургии рассматриваются как «изнутри» художественного текста, в соответствии принципами литературоведческой герменевтики, так и в диалогическом взаимодействии с различными контекстами – биографическим, филологическим (современными писателю, драматургу историко-литературными и литературно-критическими работами), литературным (литературный процесс в современной швейцарской культуре, значимые для Линдера традиции европейской литературы).

Методологию исследования сформировали работы отечественных и зарубежных литературоведов, культурологов и философов, занимающихся проблемой взаимодействия творчества современных авторов с литературной традицией. В качестве основных научных источников в работе были использованы исследования по **современной швейцарской литературе** (Н.А. Бакши, Н.С. Павлова, В.Д. Седельник; М. Буркхардт, А. Зольбах, К. Кадуфф, П. фон Матт, А. Рустерхольц, К. Пецольд), работы по **теории литературы и философии культуры** (М.М. Бахтин, А.С. Бушмин, А.Н. Веселовский, Г.А. Гуковский, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Ю.Н. Тынянов, В.И. Хализев; Р. ван ден Аккер, Р. Барт, Х. Блум, П. Боксалл, Р. Венмюлер, С. Гринблат, Ж. Деррида, Ю. Кристева, Ж.-Ф. Лиотар, П. де Ман, Л. Монтроз, М. Фуко), включая **теорию рецепции** (Х. Вайнрих, Д. Дюришин, В. Изер, Г.-Р. Яусс), а также **исследования художественного перевода как вида рецепции** (С. Баснетт, Х.-Г. Гадамер, Ю. Найда, К.И. Чуковский).

Структура работы

Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, Объем

диссертации составляет 183 страницы.

Во введении определены предмет, объект исследования и цель исследования; определяются задачи, решаемые в работе. Обосновываются актуальность и новизна исследования, намечается ее практическую значимость.

В Главе 1 **«Автор и традиция как литературоведческая проблема»** рассматриваются различные теоретические подходы к пониманию взаимоотношений между автором и литературной традицией. Описываются основные концепции и методы, включая сравнительно-исторический метод, герменевтику и рецептивную эстетику; анализируются современные исследования, касающиеся проблемы взаимодействия современного автора художественного произведения и традиции, подчеркивается значимость интертекстуальности, деконструкции, игры с традицией в современном литературном процессе. Отдельное внимание уделяется понятию рецепции как способа взаимодействия между автором и литературной традицией; описываются основные теоретические подходы к изучению рецепции.

В Главе 2 **«Творчество Лукаса Линдера в контексте современной швейцарской литературы»** дается общая характеристика творческого пути Лукаса Линдера в его соотнесенности с литературным ландшафтом современной Швейцарии; отмечается, что история литературы в Швейцарии органично вписана в общий европейский контекст.

В Главе 3 **«Традиции европейской литературы в драматургии Лукаса Линдера»** проводится анализ ключевых тем и системы мотивов в пьесах Линдера, изучаются формы воздействия флюберовской традиции на них; анализируются интертекстуальные отсылки к произведениям Флобера и стилистические приемы, заимствованные Линдером у французского классика. Осмысливается воздействие кафкианской традиции на творчество Линдера, анализируются в связи с этим приемы абсурда, гротеска и иронии в

его драматургии, а также сравниваются характеры и ситуации, возникающие в текстах обоих авторов. С опорой на практику художественного перевода, осуществленного автором диссертационного исследования, выделяются ключевые особенности языка (стиля) произведений Линдера.

В Заключении подведены итоги исследования, сделаны выводы о значении литературных традиций в творчестве Лукаса Линдера, об оригинальности пересоздания им элементов флоберовской и кафкианской традиций, а также традиций европейского театра, сделан предварительный вывод относительно вклада Линдера в развитие современной швейцарской литературы, намечена перспектива дальнейших исследований в этой области.

Практическая значимость исследования обусловлена расширением историко-литературоведческой базы осмысления современного литературного процесса в западноевропейской культуре, в частности в культуре Швейцарии. Результаты исследования могут быть использованы в курсах современной зарубежной литературы (в том числе, немецкоязычной литературы XX-XXI вв.), при составлении соответствующих учебных пособий, для корректировки программ обучения филологов, будущих специалистов в области преподавания западноевропейской литературы.

Апробация работы. Результаты исследований в рамках работы над диссертацией были изложены в докладах на региональных, всероссийских и международных научных конференциях в период с 2019 по 2024 гг.. Имеются в виду международная мастерская художественного перевода на базе НГЛУ им. Н.А. Добролюбова 2019 г., международная конференция «Язык, культура, ментальность: Германия и Франция в европейском языковом пространстве» (Н. Новгород, 2019 г.), мастер-класс по художественному переводу для студентов РГГУ (Москва, 2019 г.), XXXII и XXXIII международных научных конференциях «Скребневские чтения» (Н. Новгород, 2020 и 2022 г.). Пьеса Л. Линдера «Человек в ванне, или как стать героем», переведённая автором диссертационного исследования, была поставлена в Н. Новгороде (Проект «drama-talk», 2019) и в «Центре

им. Вс. Мейерхольда» (2019), а также опубликована в журнале «Иностранная литература» (№ 11, 2020, Москва).

По итогам изучения диссертационной темы вышло 11 публикаций, включая **3 статьи**, опубликованных в журналах из перечня ВАК:

Статьи в рецензируемых научных изданиях, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени кандидата наук

1. Бекин И.А. Рецепция эстетики европейского театра в творчестве Лукаса Линдера / И.А. Бекин, С.Н. Аверкина // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – 2024. – Вып. 3, № 67. – С. 101–115 (08, п.л., авторский вклад 0,6 п.л.).

2. Бекин И.А. Рецепция творчества Гюстава Флобера в романах и драмах Лукаса Линдера / И.А. Бекин, С.Н. Аверкина, А.Ю. Курмилев // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – 2023. – Вып. 4, № 64. – С. 254–269 (09, п.л., авторский вклад 0,7 п.л.).

3. Бекин И.А. «Волшебная гора» Томаса Манна в переводе Исаака Башевиса Зингера: «потерянный рай», или «родина в языке» / И.А. Бекин, С.Н. Аверкина // Успехи гуманитарных наук. – 2021. – № 4. – С. 253–258 (0,3 п.л., авторский вклад 0,2 п.л.).

Главы в коллективных монографиях:

4. Бекин И.А. Дегероизация как аксиологический принцип современной швейцарской литературы: свобода несвободных (на примере творчества Л. Линдера / И.А. Бекин, С.Н. Аверкина // Свобода и отчуждение

в культуре XX столетия. Коллективная монография. – Москва: Флинта, 2022. – С. 7–15 (05, п.л., авторский вклад 0,4 п.л.).

5. Бекин И.А. «Смешной-несмешной» Кафка в творчестве Лукаса Линдера / И.А. Бекин, С.Н. Аверкина // Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология. Коллективная монография. Отв. редакторы Е.А. Сакулина., С.М. Фомин. – Нижний Новгород, 2023. – С. 56–64 (05, п.л., авторский вклад 0,4 п.л.).

Статьи в сборниках материалов конференций (РИНЦ):

6. Бекин И.А. Проблема полифонии в современной швейцарской драме (на примере пьесы Л. Линдера «Человек в ванне, или как стать героем») // Казанская наука. – 2020. – № 3. – С. 59–61 (02 п.л.).

7. Бекин И.А. “Lachen, das kann ich auch”: наследование юмористической традиции Т. Манна и Ф. Кафки в пьесе Л. Линдера «Человек в ванне, или как стать героем» // Казанская наука. – 2021. – № 11. – С. 116–118 (0,2 п.л.).

8. Бекин И.А. К вопросу фикциональности и документальности в новелле Роберта Вальзера «Прогулка» (переводоведческий аспект) / И.А. Бекин, С.Н. Аверкина // Казанская наука. – 2021. – № 1. – С. 39–43 (03, п.л., авторский вклад 0,2 п.л.).

9. Бекин И.А. Социокультурная идентичность в произведениях Франца Кафки (на примере рассказа «Сельский врач») / И.А. Бекин, С.Н. Аверкина // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. – 2020. – № 3 (32). – С. 18–23 (03, п.л., авторский вклад 0,2 п.л.).

10. Бекин И.А. Полифонизм и многоязычие в современной швейцарской литературе // Феномен патриотизма в трансструктурном коммуникационном поле. – Сборник материалов Международной научно-практической конференции. – Нижний Новгород, 2020. – С. 134–135 (01, п.л., авторский вклад 0,4 п.л.).

11. Лукас Линдер. Человек в ванне, или как стать героем, пер. И. Бекина // Иностранная литература. – 2020. – № 11. – С. 46–92 (2,94 п.л.).

Глава I. Отношения автора и традиции как литературоведческая проблема

1.1 Литературоведческие подходы к решению проблемы отношений автора и традиции

Стоящий у истоков сравнительно-исторического подхода А.Н. Веселовский (1838-1906), считал главной задачей исторической поэтики «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает в старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» [Веселовский 2004: 52]. Как известно, Веселовский ввёл в литературоведческий дискурс два основополагающих для сравнительно-исторических работ понятия: «встречное течение» и «воспринимающая среда». Принципиально важными они являются и для данного исследования. «Встречное течение» – термин, определяющий почву интереса и потребности в том новом, что приносит с собой заимствуемое явление, диалогичность культурного обмена, при котором заимствование предполагает преобразование [Там же]. «Воспринимающая среда» – культурный и исторический контекст, в который попадают заимствованные формы и элементы. Восприятие и интеграция новых литературных форм зависят от готовности и способности культурной среды принять и переработать их, исходя из собственных традиций и потребностей [Там же].

Во многом опираясь на идеи А.Н. Веселовского, М.М. Бахтин (1895-1975) отмечал необходимость изучения литературного процесса в широком контексте. Он замечал: «литература – неотъемлемая часть целостности культуры, её нельзя изучать вне целостного контекста культуры». Ученый он ввел термин «столбовые линии развития литературы»; именно они, по мнению автора, влияют на становление каждого крупного писателя, становятся для него неким ориентиром [Бахтин 1979: 344-345]. Бахтин считал, что каждый автор и произведение являются результатом взаимодействия с культурной традицией, что делает литературу динамичной

и исторически обусловленной. Идеи Веселовского и Бахтина позволяют понять взаимосвязь литературы и культурного контекста, осознать важность традиции в литературном процессе. Из этих идей, в частности, следует вывод о том, что традиция выполняет функцию связующего звена между эпохой, в которую создаётся произведение, и сущностными вопросами бытия, восходящими к мифологической древности. Традиция обеспечивает непрерывное развитие культуры и является основой для создания цельных и неповторимых произведений искусства.

Тезисы Веселовского и Бахтина в равной мере справедливо отнести к творчеству современного швейцарского писателя, драматурга Л. Линдера. Он активно взаимодействует с традицией; его подход отличается способностью комбинировать элементы наследия с новаторскими методами. При этом Линдер перерабатывает традицию через её ироничное переосмысление и деконструкцию, создавая тексты, которые одновременно принимают и критикуют литературное наследие. Он использует традиционные формы и жанры, но наполняет их современными смыслами, что позволяет его произведениям быть актуальными и в то же время вписанными в культурный контекст.

Углубляясь в научные представления о традиции, отметим, что само слово полисемантично, о чем писали многие теоретики литературы (М. П. Алексеев, В.М. Жирмунский, В.Е. Хализев). При этом важно понимать, что традиция всегда передается от одного поколения к другому. Поэтому она может быть воспринята как, своего рода, обычай; традиция функционирует по принципу ритуала и обряда, которые воспринимаются таковыми, благодаря их устойчивости. Однако, традиция может восприниматься и несколько снижено: как зафиксированная норма, устоявшаяся манера чего-либо. Еще одно значение этот термин приобретает

в фольклоре. Традиция связана с устной передачей слова, исторических сведений.

Также можно рассмотреть термин в социально-философской перспективе, исходя из которой, традиция предполагает появление нового явления, новое решение задачи на основании опыта предыдущих исследований. Именно восприятие и переосмысление традиции способствуют непрерывному процессу литературного творчества. Ярким представителем концепции, в рамках которой литература представляется как определенный тип отношения между различными стадиями развивающегося объекта, включая культуру, является известный культуролог Р. Рорти (Rorty, 1931-2007). В своей работе «Философия и зеркало природы» (“Philosophy and the Mirror of Nature”, 1979), он разработал концепцию «традиционализма» (tradition-bound), в рамках которой традиция рассматривается как нечто, что «работает» в новом контексте, способствуя его формированию и развитию. Рорти утверждает, что традиция не только сохраняет старые идеи и практики, но и передает их через поколения, влияя на формирование и интерпретацию «нового». Этот процесс непрерывного изменения и адаптации, согласно Рорти, является неотъемлемой частью эволюции культуры и мышления.

Обобщая различные трактовки термина, можно считать традицию в искусстве и литературе накапливаемым и передаваемым культурно-художественным опытом, который является ориентиром для творческих усилий все новых и новых авторов и который может неосознанно влиять на их эстетические и мировоззренческие установки.

При создании своих произведений современный художник стремится к максимальной индивидуальности своего творения. В то же время любое произведение неизбежно отражает элементы общественного опыта. На этот факт указывал создатель концепции «мировой литературы» И.В. Гете, считавший роль сознания человека чрезвычайно важно, так как люди воспринимают окружающий мир, и так продолжается всю жизнь. Эта мысль часто повторяется в трудах ученых. В качестве примера можно привести

работу видного отечественного философа, социолога В.Д. Плахова. В своей монографии «Традиция и общество. Опыт философско-социологического исследования» он отмечает, что традиция проникает в творчество любого писателя вполне осязаемо, объективно, на самых разных уровнях, иногда захватывая его [Плахов 1982]. Действительно, существует множество «каналов», через которые осуществляется это проникновение: через личный опыт, через воспитание, опыт, образование, культурную среду, общественную мысль, идеологию, понимание нормы, канона. При интерпретации творчества авторов необходимо выявить, в какой степени эта традиция «списывается», фактически копируется, имеет ли исследователь дело с подражанием, механическим заимствованием, что заметно снижает художественное качество текста, порождает эпигонов, или же это деятельный диалог с традицией, характеризующийся обогащением ее новыми элементами, как это происходит в творчестве Линдера. Такое бережное отношение к литературному наследию дает художнику большие возможности роста.

Вопрос о взаимодействии традиции и новаторства в культуре всегда являлся актуальным и интересным для исследователей, занимающихся историей литературы. Новаторство предполагает переосмысление, развитие, трансформацию, интерпретацию существующей традиции и, вместе с тем, оформление новых тенденций, которые, пройдя проверку временем, сами могут стать традицией. Любой перекося в восприятии этого двунаправленного процесса может привести к искажению реальности. Слишком большое увлечение традицией ведет к консерватизму. Вера в революционные скачки развития культуры приводят к нарушению эстетической системы. выбрасывают авторов и их произведения на обочину литературного процесса.

По мнению В.Е. Хализева, отношения между автором и традицией складываются двумя способами: последовательное и скрупулезное следование образцу и его творческое переосмысление, пересоздание. Для

традиционализма характерно подчинение уже давно сложившимся литературным нормам, повторение сюжетных схем, разрешения конфликтов, вырисовывания образов. Однако, если этот процесс происходит на другом эстетическом уровне, подразумевающим не просто подражание прошлому, но поиск неожиданных решений, он становится неким продолжением, следующим шагом в развитии литературы. Таким образом, традиция не противостоит новаторству, а, наоборот, является его основой, ориентиром и источником вдохновения [Хализев 1999].

Литературные традиции оказывают значительное влияние на творческий процесс и стиль каждого автора, определяя как его позицию в литературном контексте, так и способы выражения его индивидуальности. Под стилем автора здесь и далее понимается совокупность художественных приемов, методов и средств, которыми пользуется автор для создания литературного произведения. Стиль включает в себя особенности языка, композиции, образности и тематики (Барт Р., Якобсон Р.).

В литературоведении существует множество подходов к анализу взаимодействия автора и традиции. Некоторые исследователи сосредотачиваются на роли традиции в формировании личного стиля и тематики автора, анализируя, как литературные предшественники и культурные контексты оказывают влияние на его творчество. Другие подходы сосредотачиваются на том, как авторы осознают и реагируют на литературные традиции, включая их интерпретацию, переосмысление и диалог с ними.

Одним из основных вопросов, занимающих литературоведов, является то, как авторы встраиваются в литературную традицию и какие стратегии они используют, чтобы взаимодействовать с ней. Некоторые писатели (Л.Н. Толстой, Т. Манн, Г. Гауптман) предпочитают прямое продолжение и развитие литературных традиций, в то время как другие (Д. Джойс, Ф. Кафка, Г. Грас) создают инновационные и экспериментальные подходы, стараясь преодолеть или ревизировать традицию. Линдер в своём творчестве

проявляет как элементы продолжения традиций, так и их деконструкции. Его произведения содержат отсылки к классическим сюжетам и мотивам, которые переосмысливаются в современном контексте, создавая новые смыслы и интерпретации. Так, его последний опубликованный роман «Неоконченный» начинается с пространного пастиша, повторяющего начало эпопеи М. Пруста «В поисках утраченного времени», однако, Линдер не только сразу же иронически отстраняется, но и пересоздаёт прустовский текст, наполняя его новым смыслом: «Что это было? Определённо не начало «В поисках утраченного времени», однако, подобно назойливому рассказчику из всем известного шедевра, Анатоль Ферн лежал в постели и не мог заснуть. Однако, причиной этому было бремя воспоминаний, но тяжесть событий настоящего» (перевод мой – И.Б.) [Linder 2020: 9].

Анализируя взаимодействие автора и традиции, литературоведы стремятся понять, какие элементы традиции сохраняются, какие изменяются и как они влияют на восприятие и оценку произведений в различных культурных и исторических контекстах. До середины XVIII в. литературное творчество преимущественно отличалось традиционализмом. Для консерваторов была характерна скованность, некоторая «неповоротливость» внутри уже сложившейся традиции («риторическое мышление», в формулировке А.А. Михайлова), установка на устоявшееся слово, преданность определенным способам художественного выражения. Даже авторский стиль лишь изредка прорывался сквозь монументальные формы, построенного по строги образцам произведения, а автор как творец художественного текста занимал второстепенное положение. Одной из ярких черт традиционализма было строгое соблюдение жанровых и стилевых канонов. Традиционализм, по своей сути, не отрицал возможности появления новых элементов. Однако в рамках существования традиционалистской эстетики все элементы нового рассматривались лишь в качестве вариаций и украшений общего. Все это неминуемо приводило к утверждению

догматизма в литературе и автоматизации не только жанров, сюжетов и литературных форм, но и художественного языка в целом.

Настоящей революцией в истории развития литературы стал романтизм. Именно он эмансипировал художника, позволил не просто создавать новый и свободные художественные формы, но и давать этому процессу эстетическое осмысление. Новаторство романтизма предполагало «поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание иногда отмершему» [Лихачев 1985: 52]. Новый подход стал символом времени. Часто теоретические выводы авторов опережали их писательские возможности. Тесты грешили фрагментарностью, расплывчатостью. Но именно в начале XIX столетия начала формироваться нериторическая литературная традиция.

Изучение категории традиции неразрывно связано с анализом литературной динамики. Очень большое внимание вопросам литературной эволюции уделяли представители отечественной литературной критики. А наибольшего расцвета она достигла в первой трети XX века, когда были созданы основные труды формалистов, которые настаивали на том, что любой автор находится в диалоге не только с традицией, но и другими авторами, со всей культурой в ее совокупности, с другими литературными эпохами и направлениями [Бахтин 1975: 6-71]. В связи с этим М.М. Бахтин вводит термины «малое историческое время» и «большое историческое время». Он замечает, что в первом случае речь идет о современности, о временном и историческом контексте, когда создавалось произведение. Большим он называет время, охватывающее сразу несколько исторических эпох. Таким образом, анализируя произведения и исследуя творчество автора, необходимо учитывать все взаимосвязи, возникающие в широком диалогическом контексте. Он и позволяет наблюдать над процессами обновления искусства: «Произведения переходят границы своего времени, живут через века, в большом времени, и часто они живут более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. Но произведение не может

прожить в будущих веках, если оно не впитало в себя что-то от прошлых веков» [Бахтин 1979: 331].

В отличие от Бахтина, формалисты считали, что важную роль в литературной эволюции играет остранение, то есть нарушение автоматизма восприятия изображаемого. Этот приём позволяет автору создавать новые способы восприятия реальности, что способствует обновлению литературы и её отходу от привычных форм и шаблонов. В. Шкловский трактовал литературную эволюцию в целом как трансформацию приёма, причём остранение, по его мнению, является основной движущей силой эстетических изменений [Шкловский 2007].

Более широко трактовал литературный процесс, литературную эволюцию Ю.Н. Тынянов. В этой концепции важную роль играет термин конструирование. Он говорит о постоянном изменении его принципов, что, по мнению Тынянова, и обеспечивает эволюцию литературного процесса [Тынянов 1929: 17]. Согласно Тынянову, важнейшим фактором, определяющим литературное движение, является «смена систем», которая движется либо медленно, либо скачками. Таким образом, существование и поддержание какой-либо традиции возможно в рамках сходства «разных функциональных систем», а не при полном совпадении некоторых отдельных ее элементов. Любой эпигон сдерживается инерцией традиции. Любая же эволюция предполагает постоянную смену позиций, борьбу с автоматизмом» [Там же: 11].

Проблема литературной эволюции, как следует из выше сказанного, всегда оставалась и останется предметом внимания. Так, на протяжении XIX века преобладала теория поступательного развития литературы, которая характеризовалась представлением о постепенном следовании одной культурной эпохи за другой. Адептами этой теории считалось, что с ходом времени (истории) более низшие с культурной и эстетической точки зрения эпохи сменялись более высокими. Этих прогрессистских взглядов поддерживались такие влиятельные мыслители как Г.В.Ф. Гегель и И. Тэн.

Критика такого взгляда на литературный процесс оформилась на рубеже XIX-XX веков. Она прозвучала с особенной силой в статье О. Мандельштама, который критически относился к эволюционной теории в литературном процессе. Он считал, что говорить о прогрессе в связи с художественным словом не стоит: «Никакого “лучше”, никакого прогресса в литературе быть не может хотя бы потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать» [Мандельштам 1987: 56].

Другую «партию» в литературоведении представлял Г.А. Гуковский, который до конца никогда не отвергал возможность эволюции художественного творчества: «человечество движется от низших форм бытия к высшим, от тьмы к свету и в литературе» [Гуковский 2002: 119], тем самым утверждая: настоящее движение порождается деятельностью гения, и именно гений следует развивать. Прогресс возможен и в сюжетосложении, от эпохи к эпохе мотивная и сюжетная схемы уточняются, углубляются, становятся богаче.

Для Гуковского преемственность в литературе переживает несколько этапов и форм развития, начинающегося часто с отрицания, далее происходит скачок, приводящий к революционным сдвигам. В этом отношении Гуковский остается последователем формалистов. Но главная его идея о стадийном развитии литературы является главенствующей в теоретическом наследии мыслителя. Он уверенно настаивает на том, что знание традиции способно помочь писателю последующих поколений воспользоваться накопленным опытом и «улучшить» собственные тексты, восприняв самое яркое, лучшее и продуктивное из текстов предшествующих эпох.

Концепция Гуковского дает основания для сопоставления разных стадий литературного процесса от классицизма до модернизма в аспекте теории эволюции. Эта оптимистическая позиция упирается в проблему несоответствия реальности и идеи. Порой современные тексты уступают

предшествующим. В случае Линдера, однако, традиция обобщает творчество автора.

Проблема культурных традиций выделяется как важный аспект в кругу размышлений советского литературоведения о сущности литературного процесса и в более поздний период «застоя»: тенденциозность выводов позволяет согласиться с данным термином. В работе А. Бушмина «Преемственность в развитии литературы» (1975) изучается проблема преемственности развития литературных форм, возможное благодаря усвоения опыта великих предшественников, синтезу выдающихся идей.

Автор не делает прямых заключений и не утверждает, конечно, что советские писатели превзошли классиков, а, напротив, утверждает следующее «не всякое новое лучше старого» [Бушмин 1978: 45] и призывает к более глубокому исследованию традиций. А. Бушмин предупреждает о возможном неверном истолковании опыта предшественников, выступает против упрощений, обобщений, неверных выводов относительно источников влияния. Он отвергает подход, при котором поиски культурных взаимодействий сводятся к поверхностным аналогиям и внешнему сходству тематики или других общих признаков. Вместо этого он призывает к более глубокому анализу и пониманию исторических и культурных контекстов, в которых формируются литературные традиции. Таким образом, монография А. Бушмина становится важным вкладом в понимание проблемы преемственности в развитии литературы и призывает к более осознанному и глубокому изучению культурных традиций.

Одной из центральных для понимания взаимоотношений между автором и традицией в отечественном литературоведении второй половины XX века является концепция Ю.М. Лотмана (1922-1993) и его научной школы. Идеи М.М. Бахтина о тексте как единице диалога автора со всей предшествующей культурой находят свое продолжение и развитие в лотмановской концепции семиосферы. Согласно мысли ученого, семиосфера образует некоторое семиотическое пространство, способное стать частью

такого процесса, как семиозис, в рамках которого образуются и интерпретируются знаки. По мнению ученого, диалог выступает в качестве основы всех процессов порождения смысла [Лотман 1984: 5-23].

Среди зарубежных исследований отношений между автором и традицией в литературе выделяются работы американского культуролога, литературоведа Х. Блума (Bloom, 1930-2019). В своих книгах «Страх Влияния» (“The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry”, 1973), «Карта перечитывания» (“A Map of Misreading”, 1975), «Кабала и критика» (“Kabbalah and Criticism”, 1975), «Поэзия и подавление: Ревизионизм от Блейка до Стивенса» (“Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens”, 1976), «Западный канон» (“The Western Canon”, 1994) Блум обсуждает принципиальные для великих поэтов «ошибки» прочтения, то есть волюнтаристские – творческие – «искажения» источников. Он утверждает: “[...] strong poets make that history [poetic history] by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves” [Bloom 1997: 5]; “My concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death” [Bloom 1997, 5].

По мысли Блума, любой талантливый художник намеренно или непреднамеренно искажает смысл, а подчас и форму заимствуемого источника, чтобы использовать его элементы как материал для построения своего творения. Блум рассматривает эти искажения как необходимый фактор творчества и тем самым обнаруживает в них индивидуально-творческую связь автора с традицией.

Вместе с тем, не только искажения, но и сам диалог произведения с другими текстами стал центральной темой структуралистских и деконструктивистских теорий в зарубежной культурологии и литературоведении второй половины XX – XXI вв. Взаимосвязь художественных текстов получило утвердившееся название «интертекстуальность», под которой, с учетом концепции Бахтина стали пониматься проявления «диалогичности» слова. От естественной

диалогичности интертекстуальные связи отличает их вероятная продуманность.

В знаменитой формулировке Ю. Крестева (Kristeva, p. 1941), «каждый текст - это мозаика цитат, каждый текст является результатом поглощения и трансформации другого текста» [Крестева 1998: 99].. Р. Барт (Barthes 1915-1980) понимает текст как «цитатное поле», подчеркивая мысль о том, что художественное произведение многозначно по своей природе, т.к. «текст существует лишь благодаря взаимосвязям между текстами, благодаря интертекстуальности» [Барт 1989: 428].

Таким образом, понятие интертекстуальности призвано увидеть в художественных текстах «другие голоса» и «другие тексты», причем увидеть (в духе постмодернистской философии) не как целостную картину, не как переработанный автором комплекс «чужих слов», ставших «своими», но как отдельные «чужие слова», уводящие читателя в разные стороны, увлекающие его к разным авторам.

В целом, взгляд на взаимоотношения «автор-традиция» во второй половине XX столетия характеризуется переориентацией на читателя. Были выработаны представления о том, что при создании литературного произведения автор обращается не только к предполагаемому «читателю-получателю» (реальный читатель), но и к воображаемому «читателю-адресату» (концептированный читатель по Б.О. Корману), который существует внутри авторского сознания. Этот внутренний диалог происходит через различные элементы текста, такие как заглавия, эпиграфы, авторские примечания и жанровые обозначения.

Ориентация на читателя при разговоре об авторе и традиции с особой отчетливостью проявилась в трудах школы рецептивной эстетики (Rezeptionsästhetik) (подробно рассмотрена в третьем разделе данной главы). В рамках этого направления в литературоведении была выдвинута положение о том, что художественное произведение существует полностью только во время восприятия. Восприятие литературного текста является

глубоко личностным и индивидуальным процессом, зависящим от культурного опыта, эстетического вкуса, внутренних резервов каждого читателя. Таким образом, чтение текста становится активным и творческим процессом, который формируется взаимодействием между текстом и читателем.

Обобщая, следует отметить, что взгляды на взаимоотношения автора и традиции претерпели значительные изменения с течением времени. До эпохи романтизма авторы, как правило, вписывались в устоявшиеся литературные каноны и традиции, следуя предшествующим образцам и обращаясь к мифологическим и фольклорным источникам. Однако с развитием литературных и культурных течений роль автора и его отношение к традиции стали более сложными и противоречивыми. В современном литературном контексте многие авторы стремятся к инновации и оригинальности, одновременно преодолевая и переосмысливая традиционные литературные конвенции. Это приводит к появлению новых форм творчества и интерпретации, а также к постоянной динамике в отношениях автора и традиции.

На основании вышесказанного и для достижения задач данного исследования необходимо дать рабочие определения терминам «автор» и «традиция». Под традицией в работе понимается (с опорой на определение А.Ф. Лосева) передающийся культурно-художественный опыт, служащий ориентиром для творческих усилий и влияющий на литературное творчество. Это процесс непрерывного изменения и адаптации идей и практик, сохраняющий старые элементы и формирующий новые в контексте культуры и мышления. Традиция выполняет функцию связующего звена между эпохами и обеспечивает условия для решения новых творческих задач на основе коллективного опыта предшествующих поколений.

Для определения категории автора мы опираемся на идеи В.Е. Хализева, утверждающего, что это понятие многослойно и включает в себя несколько уровней: реальная историческая личность, субъект

литературного творчества, выражающая комплекс мировоззренческих и эстетических взглядов через произведение, функция текста, автор, сконструированный и существующий внутри текста в результате его интерпретации и литературный миф, или созданный произведением образ автора. Автор выступает как сложное культурное явление, объединяющее биографический, творческий, текстовый и мифологический аспекты, что позволяет глубже понять его роль в литературном процессе.

11.1. Проблема автора и традиции в исследованиях современной литературы

Исследования современной литературы неизбежно касаются проблемы взаимоотношений автора и традиции. По замечанию Хализева, эта проблема затрагивает множество аспектов литературного творчества, в частности стилистические приёмы, поэтику, тематические приёмы и культурные контексты [Хализев 204]. В современном литературоведении отмечается тенденция к комплексному подходу, который учитывает разнообразие методов и перспектив, применяемых к анализу произведений современных авторов.

С середины XX столетия господствующим литературным методом стал постмодернизм. Он сигнализировал о сдвиге в культурных, философских и литературных парадигмах. Постмодернизм, как господствующий литературный метод с середины XX века, способствовал формированию разнообразия аналитических подходов в науке о литературе и признанию множественности смыслов в литературных произведениях.

Исследования в области литературоведения с середины XX до начала XXI века (Р. Барт, Ю. Кристева, М. Фуко) показывают, что восприятие литературного произведения как завершённого и наполненного смыслами, которые необходимо считать и раскрыть, уступило место идее текстов, открытых для бесконечной интерпретации и порождения новых смыслов. Это восприятие восходит к французским структуралистам 1960-70-х гг.,

укладываясь в концепцию Барта: «наука изучает смыслы, критика их производит» [Барт 1989: 139].

Категория автора как центральной фигуры всезнающего творца, чьи намерения и биография играют важную роль в интерпретации произведения, в работах французских структуралистов отходят на второй план. Р. Барт провозглашает отказ от авторского авторитета, провозглашая смерть автора в момент, когда текст попадает к читателю. Именно на читателе лежит бремя интерпретации текста.

Фуко добавляет к размышлениям Барта собственную концепцию автора как функции [Bouchard 1977]. Фуко рассматривает автора не как личность, а как функцию, выполняемую в обществе для классификации и контроля текстов. Это позволяет по-новому взглянуть на роль автора в литературном дискурсе, как на социальный конструкт, подпитываемый традицией, а не на индивидуального гения.

В литературоведении основными теоретиками метода постмодернизма становится Ж. Деррида (Derrida, 1930-2004), который, будучи недоволен тяготением структуралистов к тексту как смылосодержащей иерархичной системе, разработал концепцию деконструкции, которая подрывает устойчивость текстов и смыслов, показывая их многозначность и нестабильность [Деррида 2000]. В этом Деррида видел основную задачу автора, при этом автор рассматривается как элемент системы письма, в которой смысл постоянно откладывается и никогда не фиксируется окончательно.

Схожие мысли высказывал другой видный французский теоретик литературы Ж.-Ф. Лиотар (Lyotard, 1924-1998), который определил постмодернизм как недоверие к метанарративам, большим всеобъемлющим теориям и идеологиям, которые стремятся объяснить все аспекты человеческого существования [Лиотар 1998].

По мнению крупного представителя Йельской школы деконструкции П. де Мана (de Man, 1919-1983) авторские намерения могут быть подорваны

самим текстом, который включает в себя элементы, разрушающие собственную целостность [de Man 1983].

Представляется важным отметить известную статью Фр. Джеймсона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (1984), в которой ученый описывает основные черты постмодернизма как культурного явления. Среди его характеристик постмодернизма значатся ослабление исторического восприятия, угасание эмоциональности и отсутствие глубины, которую замещает поверхность или множество поверхностей. Это особенно заметно в случае интертекстуальности, которая утрачивает свою глубинную составляющую [Ibid: 6-10].

В настоящее время всё больше исследователей выражают неудовлетворённость традиционной постмодернистской теорией, находя её слишком ограниченной и негибкой для анализа современных культурных и дискурсивных практик [Седакова 2010: 58]. Седакова О., например, критически пересматривает категорию метанарратива, введенного в литературоведение Лиотаром. Также термин симулякр, разработанный Бодрийяром представляется исследовательницы расплывчатым и, скорее, модным, чем объективным.

Эту мысль настойчиво проводит Джеймсон в предисловии к труду Лиотара, где он говорит о том, что доминирующий во второй половине XX столетия постмодернизм, практически блокировал любую полемику о свойствах, роли и значении литературы.

У множества литературоведов и теоретиков культуры (Джеймисон, Л. Хатчин, Т. Иглтон) наблюдается возвращение интереса к модернизму и реализму в рамках постмодернистского метода. Происходит возвращение к «гуманистической» литературе, в центре которой находится интерес к человеческому опыту и эмоциональному переживанию.

На концепции Т. Иглтона (Eagleton, p. 1943) следует остановиться подробнее. В своих работах он критикует чрезмерно фрагментированную и децентрированную природу постмодернизма, призывая вернуться к более

этическому пониманию литературы [Eagleton 2004]. Академик РАН Ю.А. Большакова в своей статье «Современный литературный процесс: метод — художественность — идеология — образ» утверждает, что возвращение к модернизму и реализму не представляется возможным, поскольку «реализм и модернизм никуда не уходили, а использование приставки «нео» лишь прикрывает литературно-критическую беспомощность, неумение точно обозначить суть происшедших и происходящих перемен» [Большакова 2010: 19].

Британский литературовед П. Боксолл (Voxall, p. 1987) в своей непереведенной работе «Объем термина новелла» (“The Value of the Novel”, 2005) утверждает, что неомодернизм возвращает нас к эстетическим и формальным экспериментам модернизма, однако включает в себя рефлексию современных социальных и культурных изменений. В рамках неомодернизма автор рассматривается как центральная фигура, которая, используя сложные формы и техники, исследует новые аспекты человеческого опыта. Неомодернистский автор сохраняет высокий статус творца, который стремится к глубинному пониманию и выражению сложной реальности, но делает это с учетом новых технологий, глобализации и других современных вызовов. Это позволяет автору быть одновременно новатором и хранителем модернистских традиций [Voxall 2015]. Особое внимание Боксолл уделяет термину «поток сознания». В неомодернистском контексте этот приём используется для углубленного исследования внутреннего мира персонажей, отражая их субъективные переживания и мыслительные процессы в сложной и многослойной реальности. Этот метод позволяет авторам создавать более интимные и психологически насыщенные портреты, одновременно обращая внимание на влияние современных технологий и информации на сознание.

По утверждению Дж. Прессман (Pressman, p. 1943) [Pressman 2014] поток сознания часто используется для передачи фрагментарного и часто перегруженного информацией состояния современного человека, находящегося под воздействием цифровых технологий и медиа. Также одной

из ключевых характеристик модернистского текста подчеркивает, что фрагментация в неомодернизме отражает разрыв и нестабильность современной жизни. В отличие от модернистской фрагментации, которая часто служила средством для выражения субъективного восприятия мира, неомодернистская фрагментация стремится показать множественность и хаотичность современного существования. Это включает использование нелинейных нарративов, разорванных сюжетных линий и многоголосых повествований, что подчеркивает разобщенность и многозначность реальности.

Ещё одним важным термином для понимания неомодернистской поэтики выступает эстетическая саморефлексия. П. Боксалл утверждает, что она в неомодернизме предполагает осознание авторами собственного творческого процесса и его условий. Неомодернистские тексты часто включают метатекстуальные элементы, которые заставляют читателя осознавать, что перед ним именно художественное произведение. Это позволяет авторам исследовать границы между реальностью и фикцией, а также роль искусства в понимании и представлении мира, что напрямую связано с их отношением к литературной традиции и её переосмыслением.

Резонансной концепцией в отечественном литературоведении является теория А.А. Житенёва, который предложил рассматривать литературное обновление через призму неомодернизма, игнорируя постмодернизм как понятие [Житенёв 2012]. Житенёв в своем анализе вписывает произведения, которые обычно классифицируются как постмодернистские, в неомодернистскую парадигму. Его работа 2012 г. вызвала активное обсуждение, в частности, на страницах 122-го номера журнала «Новое литературное обозрение», где различные авторы высказали свои мнения по этому поводу. Наиболее убедительной в рамках этой дискуссии оказалась позиция М. Липовецкого [Липовецкий 2013]. Он критиковал Житенёва за недостаточное внимание к постмодернистским тенденциям в русской поэзии, утверждая, что тот фактически игнорирует их существование.

М. Липовецкий подчеркнул, что в рамках того, что Житенёв называет неомодернизмом, присутствует множество отчетливо постмодернистских черт, что делает такую классификацию проблематичной и спорной.

Для теоретического осмысления данной ситуации можно выбрать два различных подхода. Первый заключается в расширительной интерпретации постмодернизма, что позволит включить в его рамки множество произведений. Однако при этом термин утратит свою определенность и связь с сильным теоретическим фундаментом, который уже стал классическим. Это нежелательно в контексте сложившейся исторической и теоретической ситуации. Существует также альтернативный путь, связанный с различными «постпостмодернистскими» концепциями, которые предлагают выход из тупика, характерного не только для осмысления современной культуры в целом.

Современные теоретические подходы к осмыслению культурных изменений представляют разнообразие перспектив [Rudrum, Stavris 2015]. «Гипермодернизм» Ж. Липовецки описывает усиление всех аспектов постмодернистской культуры, акцентируя внимание на индивидуализации и технологическом ускорении. В свою очередь, «цифромодернизм» А. Кирби подчеркивает трансформацию культурного ландшафта под влиянием цифровых технологий, где интерактивность и виртуальная реальность выходят на первый план.

«Автомодернизм» Р. Самуэlsa объединяет автоматизацию и модернизм, рассматривая влияние алгоритмов и технологий на культуру и творчество, создавая синтез человеческого и машинного. «Альтермодернизм» Н. Буррио предлагает альтернативу постмодернизму, фокусируясь на глобализации и межкультурном взаимодействии, создавая новую культурную логику через переплетение различных культурных контекстов.

Эти теории, несмотря на различия, объединяются в стремлении к осмыслению и преодолению постмодернистских тенденций, предлагая новые пути для понимания и развития современной культуры.

Однако наибольшее внимание исследователей привлекает концепция метамодернизма, которая представляется наиболее разработанной и перспективной. Метамодернизм не требует полного разрыва с постмодернистскими тенденциями, так как последние лишь частично утратили свою актуальность в современной культуре. Вместо ортодоксальной постмодернистской теории предлагается новый теоретический комплекс, с помощью которого постепенно проявляются черты метамодернизма как новой чувствительности и культурной логики. Эта логика, медленно, но уверенно, приходит на смену культурной логике постмодернизма, представляя собой более свободную и диалектически неоднозначную теоретическую систему [Rudrum; Stavris 2015].

Концепция метамодернизма, разработанная европейскими учёными Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером. В их работе «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» утверждает, что постмодернизм утратил свою объяснительную силу в отношении новых культурных тенденций и необходима новая теоретическая парадигма. Они подчеркивают, что современная культура характеризуется уникальной динамикой, которая включает элементы оптимизма и искренности, ранее не присущие постмодернизму. По мнению многих исследователей, история продолжается, несмотря на заявления о её конце [Ван ден Акер 2019].

В основе метамодернизма лежит концепция осцилляции, описывающая колебания между различными полюсами: модерном и постмодерном, энтузиазмом и насмешкой, надеждой и меланхолией, простодушием и осведомленностью, эмпатией и апатией. Вермюлен и ван ден Аккер считают, что метамодернизм стремится преодолеть противоречия между этими крайностями, не находя равновесия, а скорее демонстрируя маятниковое

движение между множеством позиций. Это движение, согласно авторам, лучше всего описывается метафорой метаксиса (от греч. «между»).

Гибкость метамодернизма позволяет использовать эту философскую и эстетическую систему для рассмотрения разнообразных культурных тенденций, избегая доминирования какой-либо одной из них. Вермюлен и ван ден Аккер подчеркивают, что метамодернизм не является жесткой философией, утопией, не обладает прескриптивизмом. В этом контексте слова британского художника и фотографа Л. Тернера, автора «Метамодернизм: краткое введение» (2015), весьма показательны. Тернер считает, что метамодернизм не предлагает утопическое мировоззрение, хотя и описывает атмосферу, в которой стремление к утопиям растет, несмотря на их иллюзорность.

Таким образом, метамодернизм носит описательный характер и представляет собой новую структуру чувства, для которой терминология постмодернистской критики уже недостаточна. Эта структура чувства требует дальнейшего осмысления и развития, что делает метамодернизм перспективной и актуальной концепцией в современном теоретическом дискурсе.

Немецкий славист Р. Эшельман (R. Eschelmann, р. 1956) является одним из заметных критиков концепции осцилляции, предложенной Вермюленом и ван ден Аккером. В своих работах [Eschelmann 2016], Эшельман полемизирует с этой теорией, предлагая альтернативный взгляд на современное состояние культуры. Эшельман критикует ключевое понятие осцилляции, утверждая, что более подходящим термином для описания современных культурных процессов является «перформатизм» [Eschelmann 2008].

В отличие от концепции осцилляции, которая описывает колебания между модернизмом и постмодернизмом, перформатизм предполагает синтез этих двух подходов. Эшельман, пользуясь гегелевской терминологией, утверждает, что понятие «синтез» лучше отражает природу современных культурных явлений, нежели «диалектическая осцилляция». Согласно

Эшельману, современная культура характеризуется не столько колебаниями между противоположными полюсами, сколько интеграцией элементов модернизма и постмодернизма в новое целое, что позволяет выразить сложные и противоречивые аспекты человеческого опыта. Перформатизм, таким образом, представляет собой синтезирующую теорию, которая объединяет различные культурные тенденции, создавая новую структуру смысла и восприятия. Эшельман также отмечает, что концепция перформатизма не отрицает термин «метамодернизм», но предпочитает использовать его как вспомогательное понятие. Он подчеркивает, что современная культура требует новых теоретических подходов, которые бы учитывали сложность и многообразие культурных процессов. В этом контексте перформатизм предлагает более целостное и системное понимание культурных изменений, нежели метамодернистская осцилляция.

Таким образом, критика Эшельмана подчеркивает необходимость пересмотра некоторых ключевых аспектов метамодернизма и предлагает альтернативный подход к осмыслению современных культурных процессов. Его концепция перформатизма представляет собой важный вклад в теоретический дискурс, направленный на понимание и интерпретацию современной культуры. При этом теория осцилляции, безусловно, заслуживает внимания. Она позволяет расширить инструментарий для исследований современной культуры, создавая гибкую и динамичную систему, которая при этом не становится релятивистской.

Уместным представляется вспомнить концепцию «умеренного релятивизма» А. Компаньона (Compagnon, p. 1950). Согласно ей контекст и субъективность признаются важными, в литературоведении, при этом полностью отказаться от критериев оценки и интерпретации не представляется возможным [Компаньон 2001].

Автор при этом рассматривается как субъект, чьи произведения являются выражением определённого контекста и культурных практик. Авторитет автора не абсолютен, но его голос важен как часть многоголосого

диалога. Автор здесь понимается как участник культурного обмена, чьи идеи и интерпретации влияют на других и одновременно подвергаются критическому осмыслению. Это позволяет признать значимость авторского голоса, не приписывая ему окончательную истину и учитывая разнообразие возможных точек зрения. Умеренный релятивизм, который может породить осцилляция, предлагает значительные преимущества для метамодернизма [Спиваковский 2021: 191-202]. Однако существует опасность, что бесконечная осцилляция может превратиться в бессмысленную бесконечность, схожую по своему характеру с постмодернизмом. Признавая художественный потенциал осцилляции, возможно, более рациональным подходом было бы рассматривать её как путь к новому диалектическому синтезу, пусть и не прямолинейному. Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер в своих трудах подчеркивают возрождение диалектики, которую постмодернизм пытался похоронить, объявляя, в частности, конец истории.

Важно отметить, что речь идёт не о консервативном выборе какой-либо одной из ранее существовавших систем, а о синтезе, способном порождать смыслы, объединяя различные полюсы. Этот смыслопорождающий синтез позволяет воспринимать и осмысливать новые явления в современной культуре, которые не могут быть описаны в терминах постмодернизма, модернизма или любой другой культурной парадигмы.

В отличие от постмодернизма, который часто подчеркивает бессмысленность и фрагментацию, метамодернизм допускает возможность познания и создания смысла, хотя и признает сложность и множественность реальности. Это выражается в попытке найти баланс между верой в возможность познания и осознанием его ограниченности интертекстуальностью, эпистемологическим оптимизмом и диалогичностью, что позволяет создавать многослойные и комплексные литературные произведения, отражающие сложность современной реальности. Метамодернизм, таким образом, предлагает подход, который не

ограничивается рамками предыдущих теоретических систем, а стремится к интеграции и диалектическому объединению различных элементов, создавая новую парадигму для понимания культурных процессов [Спиваковский 2021: 191-202]. В контексте метамодернизма автор по отношению к традиции занимает двойственную позицию: с одной стороны, он стремится к искреннему выражению своих идей и эмоций, с другой — осознает условность и множественность возможных интерпретаций. Таким образом, автор метамодернистского текста является одновременно искренним и ироничным, серьезным и самокритичным, что позволяет ему устанавливать сложные диалогические отношения с читателем и текстом.

Метамодернистская теория, переосмысливая постмодернистскую концепцию безглубинности, не предполагает возврата к традиционному пониманию глубины, характерному для модернизма или романтизма. Для метамодернистских текстов характерна новая форма глубины, которую Т. Вермюлен называет “dephtiness” («глубинность», в русскоязычных источниках часто встречается перевод «глубиноподобие» [Спиваковский 2021: 191-202]. Термин «глубиноподобие» был впервые введен Вермюленом в 2015 г. в его статье «The New “Depthiness”» [Vermeulen]. Вермюлен отмечает, что понятие «глубиноподобие» является ответом Джеймисона “depthlessness”, который обычно переводится как «отсутствие глубины», а также на слово «trustiness», введенное комиком Колбертом, обозначающее убежденность в собственной правоте, основанную не на фактах, а на инстинктах. Вермюлен использует термин «глубиноподобие» для описания новой формы глубины, возникшей в культуре после длительного периода доминирования постмодернистского взгляда на мир, который подчеркивал поверхностность и был насыщен симулякрами — знаками, не отсылающими ни к какой реальности. Метамодернизм, таким образом, стремится ввести элементы глубины и значимости, не возвращаясь к устаревшим формам модернизма или романтизма, а создавая новые способы восприятия и интерпретации культурных явлений. Эта новая глубина, или

«глубиноподобие», представляет собой гибридное явление, сочетающее элементы искренности и иронии, поверхностности и значимости. Она позволяет метамодернистским текстам быть многослойными и многозначными, предлагая читателю возможность более глубокого и сложного взаимодействия с текстом. Вермюлен подчеркивает, что «глубиноподобие» не является простой симуляцией глубины, а представляет собой осознанное стремление к созданию значимых и содержательных культурных форм, которые отражают сложность и многогранность современного мира. Таким образом, метамодернизм, вводя понятие «глубиноподобия», предлагает новый взгляд на культурные и литературные тексты, способный интегрировать лучшие аспекты различных эпох и подходов, создавая при этом уникальные и значимые формы культурного выражения.

Термины «постмодернизм», «метамодернизм», «неомодернизм» и другие, с помощью которых исследователи характеризуют современный литературный процесс, соотносятся, в первую очередь, с особенностями поэтики произведений разных авторов и жанров. В рамках данной работы под поэтикой понимается «система структурных особенностей данного [литературного] явления и совокупность закреплённых за ними смыслов» [Хализев 1986:182].

Принимая термин «метамодернизм» в качестве опорного в рамках данного исследования, представляется логичным отметить, что он расширяет не только взгляд на культурные процессы, но и инструментарий концепций применяемых для анализа творчества современного автора. В фокусе учёных, упомянутых выше, неизбежно находится взаимоотношения автора и традиции: сложные и многогранные. Постмодернизм деконструирует традиционные нарративы и формы, ставя под сомнение их достоверность и актуальность в фрагментированном, плюралистическом мире. Неомодернизм возрождает модернистские техники, помещая их в современные контексты для исследования новых измерений человеческого опыта. Метамодернизм

балансирует между оптимизмом модернизма и скептицизмом постмодернизма, стремясь к равновесию, которое созвучно современным чувствам. Каждый из этих методов отражает диалогическое взаимодействие с традицией, где прошлые литературные формы и темы не просто отвергаются или безусловно почитаются. Вместо этого, они постоянно перерабатываются, чтобы осмысленно взаимодействовать с настоящим, демонстрируя долговечную способность литературы отражать и формировать человеческий опыт. В целом же хочется отметить общее стремление современной культуры и литературы к созданию комплексного способа осмысления и порождения литературного процесса, сочетающего в себе синтез накопленного предыдущего опыта.

11.2. Рецепция как способ взаимодействия между автором и традицией

Рецепция как способ взаимодействия между автором и традицией, является одним из ключевых понятий, как для данного исследования, так и в литературоведении в целом, которое подчеркивает динамическую природу литературного процесса. Это понятие, связанное с тем, каким образом читатели и авторы воспринимают, интерпретируют и перерабатывают тексты прошлого, занимает центральное место в теоретических дискуссиях о литературе и культуре.

В сфере гуманитарных наук, таких, как философия, лингвистика, культурология, искусствоведение, литературоведение, термин рецепция расширился и углубился по сравнению с его первоначальным значением. Оно не просто отражает восприятие или перенимание, но связано с конкретными социально-историческими событиями. Эти события способствовали появлению и развитию понятия «рецепция» в научных исследованиях и дискуссиях. Можно говорить о фронтальной переориентации научного и философского мышления на новое понимание истории и исторического опыта, что произошло в контексте глобальных изменений общества в 1960-х

годах. Этот сдвиг в парадигмах мышления сопровождался явным отходом от позитивистского мировоззрения, исторического буквализма, но, вместе с тем, и от идеалистической установки, характерной для эстетической мысли XIX столетия, унаследованной отчасти и в XX веке. Понятие рецепции стало символом этих изменений, особенно в немецкой мысли.

Одновременно во Франции понятие «дискурс» приобрело новое значение, благодаря актуализации работ Декарта и Мишеля Фуко. Понятие рецепции имеет глубокие корни в немецкой герменевтике. Немецкий литературовед Х.-Р. Яусс (Jauss, 1921–1997) разработал концепцию рецепции в литературоведении, филологии и философии. В словарной статье к «Историческому словарю философии» «Рецептивная эстетика» (Rezeptionsästhetik) он утверждал, что термин «рецепция» обозначает смену парадигмы в гуманитарных науках и в науках исторического опыта [Jauss 1992: 997]. Важным аспектом этого поворота стало введение понятия «смена парадигм» (*paradigm shift*), популяризированного после выхода книги Т. Куна «Структура научных революций» (1962) [Кун 2015], которая стала символом и импульсом научно-методологического поворота 1960-х годов.

Стоит отметить, что понятие «воспринимающей среды» А.Н. Веселовского, о котором шла речь в первом разделе, можно соотнести с идеей рецептивной эстетики о значимости читательского восприятия. Подобно тому, как воспринимающая среда определяет, какие культурные формы будут адаптированы и приняты, так и рецептивная эстетика подчеркивает, что читательский опыт и историко-культурный контекст играют ключевую роль в интерпретации текста. Встречное течение, в свою очередь, можно увидеть как аналог взаимодействия между текстом и читателем, где происходит динамический обмен смыслами и значениями. Таким образом, концепции Веселовского обогащают рецептивную школу, добавляя измерение культурного обмена и адаптации, подчеркивая, что восприятие литературных форм зависит не только от индивидуального

читателя, но и от широкой культурной среды, в которой это восприятие происходит.

История понятия рецепции тесно связана с историей развития немецкой мысли, понятием традиции. Австрийский философ Э. Гуссерль (Husserl, 1859-1938) ввёл термин «жизненный мир», «лебенсвелт» (Lebenswelt), обозначающий первичность, непосредственность и дорефлексивность такого опыта. В. Дильтей (Dilthey, 1833-1911), один из основоположников современной философии исторического опыта, отмечал, что «германский дух, в отличие от английского или французского живёт сознанием исторической преемственности, что придает ему особую историческую глубину» [Дильтей 2000: 405].

Понятие «рецепция» начало активно разрабатываться после 1950 г., первоначально в области юриспруденции. Европейская правовая культура, наследующая традиции римского права, осознала рецепцию как важный принцип в применении законодательных норм к конкретным случаям. Конкретизация в правоведении представляет собой применение законодательных норм к конкретным ситуациям, что позволяет заново определять и обогащать общие правила. Понятие конкретизации связано с принципом рецепции и современной герменевтикой. Исторический опыт всегда включает элемент интерпретации, а рецепция выступает механизмом преемственности и обновления знаний, в частности литературного процесса.

Современная герменевтика рассматривает понимание как динамический процесс, зависящий от контекста и активного взаимодействия между интерпретатором (автором, имплицитным и конципированным читателем) и объектом интерпретации (текстом). Таким образом, рецепция и конкретизация играют ключевую роль и в литературоведении, обеспечивая глубокое понимание и обновление культурно-исторического литературного наследия в современном контексте.

Любопытным нововведением стало для развития современной герменевтики введения термина из смежной области знаний –

«конкретизация». Это категория, разработанная юриспруденцией, вошла в литературоведческий обиход с 1960-х годов, после публикации книги Г. Г. Гадамера (Gadamer, 1900-2002) «Истина и метод» (1960) [Гадамер 1988: 383-403]. В этой работе Гадамер рассматривает юридическую герменевтику как модель для герменевтического «применения» (Anwendung), то есть интерпретации традиционных понятий и законов в конкретных ситуациях. Именно в правоведении рецептивное применение общепринятых понятий и правил демонстрирует наибольшую практическую значимость и последствия, что подчеркивает важность юридической практики для теоретических основ герменевтики.

Новый виток развития термин «рецепция» получил в статье Х. Блюменберга (Blumenberg 1920-1996) «Порог эпох и рецепция» (1958) [Blumenberg 1958: 94-120]. Ученый ставит под сомнение представление о Традиции как постоянной сущности и символическое понимание великого События (Ereignis), – термин М. Хайдеггера. Блюменберг придерживается мнения, что стыки между эпохами определяются не резкими скачками, а еле заметными переходами. Подобный взгляд на Традицию и Событие заставил представить понятие рецепция как ключевой элемент в понимании исторических и культурных переходов. Кроме того, Х. Блюменберг переосмысливает объем и роль категории миф, отметив в нем такое качество, как подвижность, в исторической перспективе и в области рецепции. Убедительность и сила воздействия мифа зависят не от его «сущности», а от конкретно-исторических условий его рецепции. История рецепции мифа часто отвлекается от его происхождения, и сам миф, будучи буквально «рассказом», изменяется через пересказы и перерассказы (Umerzählung) [Blumenberg 1958: 94-120]. Таким образом, миф не остается неизменным, а трансформируется в процессе своего восприятия и интерпретации в разных исторических и литературных контекстах. Миф как одно из ключевых понятий в литературоведении и его перерассказы

представляется особенно важным для понимания глубины взаимоотношений между автором и традицией.

Возвращаясь к концепции герменевтики Гадамера, следует отметить, что герменевтический опыт, или опыт «понимания», предполагает «слияние горизонтов» (*Horizontverschmelzung*), где происходит встреча разных эпох и их смысловых контекстов.

В своём труде «Эстетический опыт и литературная герменевтика» (1977) [Яусс 1996]. Яусс развивает эту идею в контексте истории литературы и эстетического опыта, утверждая, что встреча эпох особенно важна в процессе рецепции классических произведений современностью. Классические тексты, несмотря на их кажущуюся неизменность и статус «вечных спутников» культуры, воспринимаются и оцениваются каждой новой эпохой по-разному. Это явление иллюстрирует мысль о постоянном диалоге современной культуры с классической традицией. Гадамер философски обосновал этот процесс, что послужило основой для «рецептивной эстетики» Х.-Р. Яусса и Констанцской школы. Яусс акцентирует внимание не столько на традиции или классике сами по себе, сколько на их переосмыслении и «перечтении» современными реципиентами. Центральными становятся понятия современности и читателя, которые переосмысливают и переоценивают классические произведения, придавая им новые значения в каждом историческом контексте. Таким образом, рецепция представляет собой динамичный процесс взаимодействия с прошлым через призму современных восприятий и интерпретаций.

Х.-Р. Яусс в своей статье «Исток и значение идеи прогресса в “споре древних и новых”» подчеркивает, что идея рецепции оправдывает притязания современности перед лицом традиций. Известный спор между Ш. Перро и Н. Буало состоял в том, может ли современность соперничать с Античностью, поднял вопрос о прогрессе и идеальной красоте. Яусс анализирует этот спор через призму истории литературы, показывая, как каждое новое поколение по-своему воспринимает классические

произведения, что подтверждает идею рецепции как динамичного диалога между прошлым и настоящим и акцентирует внимание на понятии современности и роли читателя в переосмыслении классики.

Концепция рецептивной эстетики Яусса охватывает три аспекта искусства: творческую деятельность (пойесис), восприятие (айстесис) и коммуникативную деятельность (катарсис). Он критикует односторонность классической философской эстетики и литературоведения, которые игнорировали активную роль читателя в процессе восприятия искусства. Яусс и его школа, Констанцская школа (Х.-Р. Яусс, В. Изер, Р. Варнинг, Х. Вайнрих и др.) постулировали диалог между автором, произведением и читателем, подчеркивая важность эстетической коммуникации и понимания. Акцент на диалоге и коммуникации в исследованиях Яусса был попыткой рассматривать литературные произведения не только как исторические артефакты, но и как предмет современного культурного диалога [Jauss 1992: 1002]. Яусс стремился спасти культурное наследие от одичания, предлагая новый синтез в диалоге между прошлым и настоящим, что привело к некоторым разногласиям с Гадамером.

Яусс, заимствуя у Гадамера герменевтическое понимание истории, утверждает, что исторический опыт связан с современностью через «временное отстояние». Это приводит к критике исторического объективизма в истории литературы и эстетического опыта. Гадамеровская концепция отвергает идею вневременной истины классических произведений, утверждая, что наше понимание всегда зависит от предрассудков и предпосылок, которые мы привносим в процесс интерпретации.

Яусс, развивая идеи Гадамера и Хайдеггера, подчеркивает значимость «предпонимания» (Vorverständnis) и исторической обусловленности наших суждений. Он считает, что каждое новое поколение воспринимает классические произведения через свою собственную призму, что делает каждый акт рецепции уникальным и исторически значимым. Это

переосмысление классики, согласно Яуссу, способствует развитию литературного процесса. Одним из ключевых моментов Яусса является утверждение, что рецепция, или диалог между прошлым и настоящим, не просто подтверждает историческое знание, но и обогащает его. В отличие от Гадамера, который подчеркивает самодостаточность классических текстов, Яусс акцентирует внимание на активной роли современного читателя в процессе интерпретации. Он утверждает, что классические произведения, будучи подвержены новым прочтениям и толкованиям, сохраняют свою актуальность и продолжают влиять на культуру.

Этот подход Яусса к истории литературы можно рассматривать как расширение герменевтической теории, где акцент на диалоге и коммуникации между автором, текстом и читателем играет ключевую роль. Он утверждает, что литературные произведения должны быть восприняты не только как исторические артефакты, но и как активные участники современного культурного диалога. Гадамер, в свою очередь, критиковал Яусса за возможные деструктивные последствия такого подхода, указывая на опасность произвольной интерпретации и субъективизма. Он опасался, что акцент на рецепцию может привести к утрате объективных критериев и границ интерпретации. Тем не менее, Яусс продолжал настаивать на особом значении рецепции для поддержания и развития литературной традиции в современной культуре. В процессе рецепции, полагал Яусс, не следует отказываться от стремления к истине в погоне за верностью истории и прошлому; необходимо продолжать вечный диалог былого и настоящего. Эта идея выражает принцип существования культурного наследия и с новой силой подчеркивает его роль в современном обществе.

Гадамер, акцентируя внимание на историчности понимания и диалоге между прошлым и настоящим, заложил фундамент для дальнейших исследований в области герменевтики. Яусс, в свою очередь, развил эти идеи, применив их к литературоведению и эстетическому опыту, подчёркивая важность читателя и его восприятия в процессе интерпретации

текстов. Эти концепции оказали значительное влияние на американских литературоведов, которые развивали свои подходы к рецепции, учитывая вклад европейских коллег. Х. Блум, Школа Нового историзма (New Historicism) и Йельская школа деконструкции восприняли и переработали идеи Констанцской школы и герменевтики Гадамера. Блум в своих работах уделял внимание психологическому аспекту влияния, Новый историзм фокусировался на историческом и культурном контексте, а деконструктивисты исследовали нестабильность и многозначность текстов. Эти американские подходы не только продолжили, но и трансформировали европейские идеи, адаптируя их к новым культурным и интеллектуальным вызовам.

Х. Блум в своей книге «Страх влияния» (1973) [Блум 1998] разработал концепцию, согласно которой литературные произведения возникают из взаимодействия с предшествующими текстами. Блум утверждает, что всякий художник стремится освободиться от влияния своих предшественников, испытывая так называемый «страх влияния». По его мнению, процесс создания нового текста включает в себя сознательное и бессознательное переосмысление и искажение традиции, что приводит к созданию уникального авторского стиля. Школа Нового историзма, связанная с именами таких учёных, как С. Гринблатт (Greenblatt, p. 1943) и Л. Монтроз (Montrose, p. 1945), предлагает иной подход к рецепции, акцентируя внимание на историческом и культурном контексте. В своей работе «Формирование Я в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира» (“Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare”, 1980) [Greenblatt 1983]. Гринблатт исследует, как литературные тексты отражают и формируют исторические и социальные реалии своего времени.

Для нового историзма важным аспектом является понимание текста как продукта своего времени, что делает рецепцию процессом взаимного влияния между текстом и его историческим контекстом, таким образом, до известной степени сопрягаясь со сравнительно-исторической концепцией

С.Н. Бройтмана (1937-2005), которая в свою очередь восходит к теоретическим изысканиям А.Н. Веселовского и русской формальной школе М.М. Бахтина. Йельская школа деконструкции (The Yale School), представленная такими крупными литературоведами, как де Ман и Д. Каллер (Culler p. 1944), предлагает ещё один подход к рецепции, основанный на философии Ж. Дерриды. В своей работе «Слепота и проницательность: эссе по риторике современного критицизма» (“Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism”, 1971), упомянутой в предыдущем разделе, де Ман анализирует способы, которыми тексты подрывают утверждения и смыслы, в них высказанные.

Рецепция в рамках неомодернизма подразумевает глубокий анализ и переосмысление классических текстов, что позволяет создавать новые произведения, насыщенные интертекстуальными ссылками и культурными аллюзиями.

Таким образом, рецепция как способ взаимодействия между автором и традицией в рамках неомодернизма и метамодернизма представляет собой сложный и многослойный процесс. Неомодернизм акцентирует внимание на переосмыслении и обновлении традиций, в то время как метамодернизм стремится к интеграции противоположных состояний и созданию новых смыслов. Эти подходы обогащают наше понимание литературного процесса и показывают, как современная литература может эффективно взаимодействовать с культурным и историческим наследием, создавая новые, многослойные тексты.

Выводы к Главе 1.

Взаимоотношения автора и традиции рассматриваются в литературоведении как одна из ключевых проблем. В трудах таких выдающихся учёных как М.М. Бахтин и А.Ф. Лосев традиция понимается как основа непрерывного культурного и художественного развития, служащая

связующим звеном между прошлым и настоящим. Она не противостоит новаторству, а наоборот, является его фундаментом, обеспечивая преемственность и развитие культурного опыта. Недопонимание этой связи может привести как к избыточной традиционности, так и к безоговорочному новаторству.

Литературные традиции оказывают значительное влияние на творческий процесс и стиль автора, определяя как его позицию в литературном контексте, так и способы выражения его индивидуальности. Различные методы анализа взаимодействия автора и традиции позволяют исследователям сосредотачиваться на влиянии традиций на стиль и тематику автора, а также на том, как авторы понимают литературные традиции и реагируют на них.

Под традицией в работе понимается (с опорой на определение А.Ф. Лосева) передающийся культурно-художественный опыт, служащий ориентиром для творческих усилий автора и влияющий на литературное творчество. Это процесс непрерывного изменения и адаптации идей и практик, сохраняющий старые элементы и формирующий новые в контексте культуры и мышления.

В определении категории автора мы опираемся на положения В.Е. Хализева о том, что «автора» следует рассматривать в разных ипостасях: реальную историческую личность, как субъект литературного творчества, выражаемый в комплексе мировоззренческих и эстетических взглядов через произведения, как функцию текста – автора, сконструированного и существующего внутри текста в результате его интерпретации, а также как литературный миф, или созданный произведением образ автора. Автор есть сложное явление, объединяющее биографический, творческий, текстовый и образно-мифологический аспекты.

Взгляды на взаимоотношения автора и традиции претерпели значительные изменения с течением времени. До эпохи романтизма авторы, как правило, вписывались в устоявшиеся литературные каноны и традиции,

следуя предшествующим образцам и обращаясь к мифологическим и фольклорным источникам. Однако с развитием литературных и культурных течений роль автора и его отношение к традиции стали более сложными и противоречивыми. В современном литературном контексте многие авторы стремятся к инновации и оригинальности, одновременно преодолевая и переосмысливая традиционные литературные конвенции. Это приводит к появлению новых форм творчества, а также к постоянной динамике в отношениях автора и традиции.

В целом, взгляд на взаимоотношения «автор-традиция» во второй половине XX столетия характеризуется переориентацией на читателя. Были выработаны представления о том, что при создании литературного произведения автор обращается не только к предполагаемому «читателю-получателю» (реальный читатель), но и к воображаемому «читателю-адресату» (концептированный читатель по Б.О. Корману), который существует внутри авторского сознания. Этот внутренний диалог происходит через различные элементы текста, такие как заглавия, эпиграфы, авторские примечания и жанровые обозначения.

Ориентация на читателя при разговоре об авторе и традиции с особой отчетливостью проявилась в трудах школы рецептивной эстетики. В рамках этого направления в литературоведении была выдвинута положение о том, что художественное произведение существует полностью только во время его восприятия. Восприятие литературного текста является глубоко личностным и индивидуальным процессом, зависящим от культурного опыта, эстетического вкуса, внутренних резервов каждого читателя. Таким образом, чтение текста становится активным и творческим процессом, который формируется взаимодействием между текстом и читателем.

Ориентацию современного писателя не только на традицию, но и на читателя, в том числе, на «горизонт читательских ожиданий» учитывает и концепция метамодернизма, разработанная по отношению к современной литературе. Она ориентирована на то, что многие писатели сегодня

синтезируют в своих произведениях черты модернизма и постмодернизма, настроения энтузиазма и насмешки, надежды и меланхолии и, используя приемы постмодернизма, выходят за его рамки, не только иронизируя над «чужими» голосами и текстами, равно как и над реальностью, но и конструируя из них свою реальность.

Концепция метамодернизма вполне применима к творчеству современного швейцарского писателя Л. Линдера. В его творчестве ясно проявлены как элементы продолжения традиций, так и их деконструкции. Его произведения содержат отсылки к классическим сюжетам и мотивам, которые переосмысливаются в современном контексте, создавая новые смыслы и интерпретации. Так, его последний опубликованный роман «Неоконченный» начинается с пространного пастиша, повторяющего начало эпопеи М. Пруста «В поисках утраченного времени», однако Линдер не только сразу же иронически отстраняется от этого текста, но и пересоздаёт его, наполняя новым смыслом.

Основным способом установления и выражения диалогических отношений между автором и традиций является рецепция. Она включает в себя восприятие, интерпретацию, переосмысление, включение в свой текст текстов прошлого, что играет важнейшую роль в литературной эволюции. Для творчества Линдера характерны разные формы рецепции: от аллюзии до прямой цитации, от включения заимствуемых мотивов в свои тексты до иронического переворачивания «чужих» слов и приемов.

Таким образом, литературное творчество развивается через взаимодействие с предшествующими текстами и традициями, что приводит к созданию уникального авторского стиля и обогащению культурного наследия. Комплексный подход к изучению взаимодействия автора и традиции, учет исторического и культурного контекста, а также анализ форм рецепции и интертекстуальности позволяют глубже понять сущность творчества автора, его эволюцию.

Глава II. Творчество Лукаса Линдера в контексте современной швейцарской литературы

2.1. Современный литературный ландшафт Швейцарии

Прежде чем говорить о современном швейцарском литературном ландшафте, необходимо дать краткий обзор развития швейцарской литературы с XVIII века, без которого современное его состояние будет недостаточно понятным. Вопрос о периодизации швейцарской литературы является неоднозначным. Ориентируясь на мнение признанных специалистов из разных стран, следует выделить важные аспекты, которые формируют представление о творчестве Л. Линдера, воспитанного на классических текстах мировой и швейцарской литературы. Важно отметить мнение Рустерхольца и Зольбаха о том, что гельветическая литература зародилась позже других европейских литератур и находилась под влиянием сильных соседей. Это имеет понятные культурно-исторические основания. До 1848 г. страна представляла собой кантональные образования и получила статус государства только после Буржуазной революции. В XIX веке ещё не все 26 кантонов и полукантонов входили в состав Конфедерации.

Дополнительную сложность при определении национальной швейцарской литературы составляет её многоязычие. Именно поэтому долгое время сохранялась тенденция говорить о швейцарской франкоязычной, немецкоязычной, италияязычной литературе; литература на ретороманском языке практически не упоминалась в научных исследованиях.

В XVIII в. наметилось несколько традиций, определивших общий вектор развития швейцарской культуры. Центральное место занимает назидательная литература. Авторами этого направления становились педагоги, пасторы, члены местных общин. Одним из самых известных педагогов-писателей является И.Г. Песталоцци, внесший большой вклад в развитие педагогической теории и практики. Его ключевая идея — «элементарное природообразное воспитание» в духе гуманизма, стремление

к гармонии и одновременному развитию всех задатков человека – интеллектуальных, физических и нравственных [Песталоцци 1981].

Эта особенность швейцарской культуры глубоко повлияла на творчество современных авторов, в том числе Линдера, который выступает в рамках данной традиции, скорее, как пессимист или скептик. Подобная идиллическая тенденция наблюдается и в трудах другого знаменитого философа и писателя Ж-Ж. Руссо, который нашел последнее прибежище на острове Петра у Бильского озера [Руссо 1912]. Оба мыслителя выразили свои идеи в художественных текстах, написанных в эпистолярном жанре: «Как Гертруда учит своих детей» (1801) Песталоцци и «Эмиль, или о воспитании» (1762) Руссо. Основным для обоих авторов становится принцип личностного развития, который укоренился в Швейцарии и был перенят многими педагогами-новаторами. Один из ярких примеров - теория Л.Н. Толстого, посетившего швейцарские учебные заведения во время поездки по Европе в 1857 г. [Шишкин, 2011].

Другим важным источником формирования швейцарской литературной традиции стали тексты, соединяющие художественный и естественнонаучный дискурсы. А. фон Галлер в поэме «Альпы» заложил основу «альпийского мифа», который определял характер творчества писателей Швейцарии, южной Германии и западной Австрии. Поэма содержит точные описания местности, рекомендации по ведению хозяйства, научные комментарии и наблюдения [Haller 2017]. С именем Галлера связано представление о Конфедерации как о рае, с которым искренне борется Линдер и многие его соотечественники.

Как и для всякой национальной литературы, в формировании швейцарского культурного мира большое значение имела народная традиция. В каждом кантоне формировались собственные фольклорные линии: легенды, сказки, народные песни, назидательные истории. Известные мотивы и герои, такие как Вильгельм Телль, Арнольд Винкельрид, Брудер

Клаус, распространены далеко за пределами Швейцарии [Schütt, Pollmann 1987].

Сентиментализм глубоко укоренился в швейцарской литературе. Одним из самых популярных произведений стал роман И. Спири «Хайди» (1880), где описывается, как маленькая девочка помогает своим близким внутренне освободиться и увидеть мир новыми глазами [Spiry 2012].

В середине XIX века швейцарская немецкоязычная литература начала конкурировать с австрийской и немецкой литературой. Значительные фигуры этого периода, такие как И. Готтхельф, Г. Келлер и С.Ф. Мейер, способствовали формированию особого национального характера [Gotthelf 1921, Keller 2016, Mayer 2014].

В преддверие Первой мировой войны Швейцария стала перекрестком культур. Здесь работали такие фигуры, как Г. Гессе, Т. Тцара, Л. Троицкий, З. Фрейд и К.Г. Юнг. Модернизм стирает культурные границы, и многие швейцарские авторы возвращаются из «большой Германии» на Родину [Matt 2012].

Швейцария становится центром эмиграции, притягивая ведущих литераторов, философов, издателей и художников. Швейцарские авторы продолжают удивлять читателей новыми темами и полифонией форм. Швейцария становится «озером, в котором отражается мир» [Шишкин 2011].

История швейцарской литературы демонстрирует богатство культурного наследия страны, отражая её уникальную многокультурность и динамическое развитие на протяжении веков.

Швейцария является небольшой альпийской страной, однако её культура не просто активно развивается, она также активно исследуется. Начиная с XIX столетия, бытует мнение, что именно здесь число педагогов, священников и писателей (порой один человек выполняет сразу все три этих функции) невероятно велико. Не удивительно, что и в современном культурном процессе роль писательского труда не уменьшается. Быть писателем в Швейцарии чрезвычайно почетно. Это не хобби, это одна из

самых уважаемых профессий. Считается, что настоящий художник не меньше историков и политологов следит за мировым порядком, но и влияет на него [Матт 2017].

Культурная политика Швейцарии ориентирована на продвижение современных авторов не только в европейском культурном пространстве, но и далеко за его пределами. Этим объясняется исследовательский интерес ученых разных стран к литературному процессу в Швейцарии на рубеже XX-XXI вв. Отечественные литературоведы точно определили общую линию интерпретации данного феномена [Петров 2006].

В эссе одного из самых значительных исследователей швейцарской литературы Седельника В.Д. «Отчаяние и надежда. Литература Швейцарии в 80-е годы» (1989) отчетливо сформулированы основные тенденции, характеризующие культуры Конфедерации на исходе XX столетия: «...при попытке выделить общие тенденции, некий объединяющий вектор в произведениях швейцарских писателей, опубликованных на рубеже веков, выявить то фабульное зерно, которое однозначно идентифицировало бы их как швейцарские, <...> обнаруживается известная общность амплитуды мироощущения – от надежды к отчаянию и от него снова к надежде, не зависимо от языка, на котором произведения написаны» [Седельник 1988: 78].

Известный германист вводит категорию «амплитуда отчаянья», которая точно характеризует настроение молодого поколения писателей, практически исключая из своего творчества другую важнейшую категорию – надежду. Она лишь изредка мелькает в редких строках авторов, неизменно замкнутых на трагических сюжетах и сценариях развития будущего.

Примечательно, что это не означает полного возвращения к опытам экзистенциализма, широко представленного на немецкоязычном литературном пространстве с начала XX столетия. Идеи А. Камю, Ж. - П. Сартра, Н. Саррот. во многом определили мировоззрение интеллектуалов 60-х гг. прошлого века. Их волновали общечеловеческие проблемы.

Драматурги и публицисты последних десятилетий XX столетия, напротив, все больше погружаются в действительность, часто пугающую и неизвестную, за которой не видно больших перспектив.

Одной из основных задач их творчества становится последовательное развенчание мифа о Швейцарии – стране изобилия и свободы. Чем более критично они смотрят на этот притворный мир, взятый, словно, с обложек иллюстрированных журналов или туристических проспектов, тем более точным, «колким», кричащим и пронзительным становится их язык.

Магистральными для поколения писателей рубежа XX-XXI веков становятся такие темы, как кризис благополучия, травма, расстройства психики, борьба, глобализация, изгнание и необходимая эмиграция.

Исследуя большой корпус текстов, можно утверждать, что поставленная задача выполнена. Читатели недоумевают. Довольно трудно поверить в искренность описанного. Однако, повторяемость мотивов убеждает, что это не случайные фантазии отдельных «ипохондриков от культуры», а гипербола не просто художественный прием.

Многие критики задаются правомерным вопросом, связанным с природой этого постоянного чувства вины, которое присутствует в большинстве текстов современных авторов. Статистические показатели, ровное развитие экономики, даже на фоне серьезных кризисов, непреходящее чувство защищенности внутри этой стабильной нейтральной страны должны внушать ее жителям оптимизм. Согласно проверенным данным промышленность функционирует без сбоев, банковский кризис практически исключён, обозримое будущее видится хотя и не в розовых, как раньше, но и далеко не в чёрных тонах. Данная раздвоенность приводит к невозможности однозначно объяснить тревожность современных писателей, творящих в условиях внешнего благополучия. Трудно понять и стремление задавать бесконечные вопросы, ответы на которые сложно найти.

Но именно в этом и состоит задача писателей – дойти до сути проблемы, осознать ее источник, преодолеть ее при возможности, что и

свидетельствует о зрелом самосознании культуры Швейцарии. Примечательно, что именно представители гуманитарной сферы вскрывают замалчиваемые проблемы внешне идеально функционирующего общества [Hagen 2010].

В этом аспекте следует уделить особое внимание скандально известному женеvскому социологу Жану Циглеру (Ziegler, р. 1934) как свидетелю процессов, охвативших швейцарское общество в конце прошлого века и повлиявшего на восприятие швейцарцами самих себя в последние десятилетия. Он касается закрытых тем, бесстрашно критикует современную банковскую культуру, выросшую из пороков и тайн прошлого. «Цюрихские гномы» управляют не только Европой. Они влияют на весь процесс мировой экономики [Ziegler 1997].

Циглер родился в Женеве, получил блестящее образование и быстро приобрел известность в качестве остроумного публициста, общественного деятеля, писателя. Автор бестселлера «Швейцария вне всяких подозрений» выставил в истинном свете подлинные причины процветания Швейцарии, которую он назвал страной «вторичного империализма». Долгие годы за внешней скромностью, выраженной в культурных концептах, образе жизни, скрываются банковские воротила, которые определяют экономический курс мира.

Книга Цинглера была принята враждебно, произвела самое неприятное впечатление на добропорядочных жителей страны, прилежных налогоплательщиков, представителей культуры. В конечном итоге тех, кто цинично спекулировал на праве быть нейтральными. Чтобы проиллюстрировать этот тезис, приведем высказывание писателя и журналиста Отто фон Вальтера. Он рассказывает об интервью с ушедшим на пенсии федеральным президентом Ж.-А. Шеваллазом. Он говорит об очевидном нравственно-этическом кризисе, поразившем страну: «Еще десять лет назад я бы сказал: я смотрю в будущее с оптимизмом. Сегодня я должен признаться, что я смотрю в будущее с большой и скептической

озабоченностью... Я утверждаю, что наша свобода – это свобода экономически сильного. Его свобода заставлять людей работать на себя. Свобода эксплуатировать природу за счет общественного блага. Свобода уничтожать тех, кто экономически слабее. Свобода спекулировать землей нашей маленькой страны. Свобода намертво забетонировать окружающую среду... Я считаю, что важнейшие решения в Швейцарии принимаются экономикой...Иными словами, власть исходит не от народа, не от парламента, не от правительства. Она перешла в руки технократов крупного капитала, в руки экспертократов...» [Walter 1980].

В этом же ряду следует упомянуть очень важную книгу, повлиявшую на поколение 70-х гг. Речь идет о романе «Марс» (Mars) Фрица Ангста, который писал под псевдонимом Цорн (Zorn, 1944-1976). Его жизнь была короткой и трагической, полной боли и отчаянья. Не дожив до 33 лет, он умер от рака, зная о своем диагнозе и рефлектируя над тем, почему именно он был обречен на это испытание. В романе «Марс» он отчасти видит и историю своего поколения, задетого ожиданием неминуемого несчастья.

Он не стремился написать автобиографическое произведение-исповедь. «Марс» – это почти документальный текст, в котором рассказывается о кризисе личности, веры в себя и справедливость. Причины этого внутреннего неблагополучия он видел в устройстве «пропитанного ложью и страхом» общества.

На обложку романа издатель выносит слова героя: «Я молод, богат, образован; и я несчастен, отягощен неврозами, одинок» [Zorn 1999]. Одиночество – лейтмотив творчества писателей конца XX века. Но одиночество не поэтическое, возвышенное, а ущербное. Отметим, что в рамках данной работы мы трактуем **лейтмотив** как это повторяющийся элемент (тема, идея, образ, фраза), который проходит через все произведение или его часть, придавая ему единство и помогая раскрывать основные замыслы автора, опираясь на определение В. Шкловского, данное им в книге «О теории прозы» (1925).

Самым печальным и даже трагическим представляется то, что главными виновниками положения героя Цорн делает саму систему этического воспитания Швейцарии и непосредственно тех, кто воспитывал его не для жизни среди людей, а для одиночества и смерти.

Вся образная система романа наполнена метафорами, связанными с болезнью. О своем становлении он говорит как о фазах развития невроза, возникшего под влияние среды и «сгустившегося в злокачественную опухоль» [Zorn 1999]. Болезнь героя стала реакцией его беззащитного тела на «хроническое насилие над душой», как ответ на характерно швейцарский – по мысли автора – императив: «сохранять спокойствие и равновесие в любых, даже катастрофических, обстоятельствах» [Zorn 1999]. Его герой лишен самого главного – тепла. Говорить о слабостях, выказывать любовь запрещалось в родительском доме, в котором все работало слаженно и точно, как швейцарские часы. Все это воспитывает в швейцарцах нравственную глухоту, «эмоциональный идиотизм» [Zorn 1999]. Недоразвитость души закрывает перед героем врата счастья: «Во мне разрушена способность к счастью. Собственно, это и есть признак невроза: невротик тот, кто не может быть счастливым» [Zorn 1999: 68].

Результат этой воспитанной обществом неспособности полноценной жизни трагичен: «Я вырос в самом лучшем, самом здоровом, самом гармоничном, самом стерильном и самом изолгавшемся из миров; теперь моя жизнь представляет собой грудку обломков» [Zorn 1999: 101]. Поэтому Цорн делает такой выбор: лучше очищающая болезнь, чем отупляющая гармония. Болезнь воспринимается им как некий катализатор прозрения, а смерть – как способ освобождения от груза прошлой жизни. Болезнь подстегнула в нём творческие силы, разбудила художника, гражданина: в отчаянном сопротивлении распаду и разрушению он упрямо стремится сохранить человеческое достоинство.

У ненависти, которой переполнен умирающий Цорн (*Zorn* с немецкого - «гнев», «ярость»), что резко контрастирует с настоящей фамилией автора –

Ангст, «страх»), вполне определённый адресат: «буржуазное общество, Молох, пожирающий собственных детей» [Zorn 1999: 83]. Гневно клеймя это общество, бичуя христианскую религию, он объявляет себя в состоянии «тотальной войны» с унаследованным миром, убившим в нём живую душу. Лейтмотив его поведения – бунт, недаром своим астрологическим символом он делает бога войны Марса и его именем называет всю книгу. «Мне крышка, – заявляет Цорн, – но я не пойду на сделку с теми, кто меня доконал» [Zorn 1999: 248].

Примечательно, что свою личную трагедию Цорн рассматривает как типичный случай, как симптом «национальной эпидемии». «Я констатирую свою беду; это реальность. Но реальность эта не возникла из ничего, она выросла на определенной почве. Я не просто несчастен, мне не просто случайно не повезло [Zorn 1999: 118]. Меня сделали несчастным», – утверждает он» [Zorn 1999].

Об этом же говорит и писатель Адольф Мушг (Muschg, р. 1934) в предисловии к книге Цорна: «В неизлечимо больном обществе смерть не исключение, а норма. Мы и дальше будем так умирать, пока не научимся жить по-иному. Вот что по-настоящему потрясает в этой книге» [Zorn 1999: 12].

«Марс» – книга-обвинение, документ большой разоблачительной силы, этический и эстетический «счёт», предъявленный своему классу отпрыском цюрихских богачей и оплаченный им собственной жизнью. «Я объявляю своему окружению тотальную войну» – в этих словах, заключающих книгу, звучат отголоски отбушевавшего молодежного бунта, докатившегося с некоторым опозданием и до спокойной Швейцарии [Zorn 1999: 219]. Это не акт отчаяния, хотя и для него у Цорна было достаточно оснований, а акт прозрения, свидетельство обретения нового мироощущения, которое позволяет не только деятельно и осмысленно жить, но и достойно умереть.

И Циглер, и Цорн – дотошные аналитики, критики публицистического склада, стремящиеся дать свои ответы на «проклятые» вопросы времени.

Смутное ощущение нарастающего неблагополучия и вытекающая отсюда стихийная оппозиция мертвящему окружению, загнанное в подсознание чувство вины перед собой и перед другими, взрывы бунтарства, приступы отчаяния – вот набор душевных состояний и психологических характеристик, в той или иной мере свойственных героям швейцарских писателей. Разрыв между тем, как они живут и тем, что тревожит их душу, о чем они подсознательно мечтают сформировал основной конфликт поколения рубежа веков.

Обращает на себя внимание одна необычная закономерность, нарушающая здравую логику. Анализируя произведения современных авторов, можно сделать вывод об обратной связи между материальным благополучием и душевным беспокойством. «Эта страна, – пишет о своей родине романдец Этьен Барилье (Barilier, p. 1947), – одна из немногих в мире решившая материальные трудности, должна бы стать обителью духа, а стала обиталищем тоски. В сфере культуры, то есть в конечном счете в сфере гуманности, Швейцария воспринимается как холодное сердце пылающей Европы... Так стоит ли удивляться, что художник в Швейцарии, угнетаемый застывшим в оцепенении обществом, сомневающийся в своей социальной роли, чувствующий себя членом политической и национальной общности, которая погрязла в самоуспокоенности, ищет себе родину только в сфере культуры и не знает иных связей между людьми, кроме связей индивидуальных?» [Barillier 1977: 85].

Кажется, что самое чистое, последнее, что еще дает надежду на спасение из замкнутого круга есть тоска по лучшему. Она, по мнению М Фриша, сможет вытащить швейцарцев из болота обыденности.

Эпоха “Landesverteidigung” («духовной национальной обороны» исконно швейцарских ценностей) с, её призывами защищать «здоровый, цельный мир» (die heile Welt), к концу XX века, по мнению многих, завершает свое существование.

Говоря о магистральной тенденции, ученые отмечают угасание гельветического своеобразия швейцарской литературы, ориентирующейся больше на общеевропейские ценности. Вместе с тем, некоторые литературные деятели (К. Ловей, П. Штамм) относятся к такому нивелированию настороженно: они говорят о социальных проблемах, обогащении финансовой верхушки. Деньги приносят обществу нравственное оскудение, кризис души, за которым неизбежно следуют разложение и нравственная смерть. В поиске за смыслами художники всё более внимательно следят за миром вокруг себя. Отсюда возросший интерес к литературе на диалектах, к авторам, которые затрагивают локальные проблемы.

Сказанное объясняет истоки неубывающего интереса к темам болезни, страха существования и смерти. Собственно, проблема эта для швейцарской литературы не новая. О смерти рассуждает М. Фриш в драме «Триптих» и в повести «Человек появляется в эпоху Голоцена»; ей посвящает свои трагикомедии Дюрренматт [Dürrenmatt 1996].

Смерть – один из лейтмотивов творчества романдского писателя Жака Шессе. Причем у названных и многих других художников (Ю.Ледерах, Х. Лёчер) данная тема реализуется не только в биологической плоскости, но и как явление общественное и философское, имеющее дело с гибелью социальных групп, крахом надежд и утратой иллюзий, распадом устоявшихся связей. Настойчивое внимание к данной проблеме вызвано, помимо всего прочего, еще одним обстоятельством: швейцарская литература спешит наверстать то, что другие западноевропейские литературы освоили в первой половине столетия. Этот процесс проходит на фоне дискуссий об экологическом кризисе. Этим можно объяснить остроту постановки извечных проблем жизни и смерти, и небывалой для Швейцарии глубины трагедийного мироощущения.

Конец XX столетия, отмечен общим нарастающим ощущением трагизма. В разработку этой темы втягиваются и самые молодые писатели. У

одних это увлечение носит временный характер, других орбита угасания и гибели сильно беспокоит, поставляя материал для творчества и определяя приемы его художественного воплощения. Среди наиболее известных – Ю. Ледерах, Ю. Федершпиль, Ю. Аманн, Г. Бургер Г., Г. Шпет. и др.

Большинство из них пришли на смену признанным мастерам 1960 – 70-х гг., по разным причинам замолчавшим или ослабившим творческую активность: Диггельман В.М., Кауэр В., Биксель П. Поэтому о них стоит рассказать подробнее.

Юрг Ледерах (Lederach, 1945-2018) – пожалуй, самый последовательный и самый известный на сегодняшний день швейцарский авангардист. Уже в первом сборнике рассказов «Наступление сумерек» (1974) объектом изображения была не действительность, а ее распад; в дальнейшем, в романах «В ходе долгого воспоминания» (1977) и «Вся жизнь» (1978), в пьесе «Учительница обещает негритянке тёплые слезы» (1979), всеохватывающий и неотвратимый распад становится основной, почти навязчивой темой. В этом же ключе выдержаны сборники рассказов «Книга жалоб» (1980) и «69 способов сыграть блюз» (1984).

Рассказы Ледераха – это причудливая мозаика из обрывков воспоминаний и фрагментов реальности, скрепленных в подобие целого отчаявшимся, впавшим в горячечный бред сознанием, которое не замечает ничего, кроме «утраты идентичности» и нарушения связей человека с его окружением [Rusterholz, Solbach 2007].

Мир – развалины, по которым бродят призраки искалеченных жизней. Ледераха называют археологом, ведущим раскопки в руинах современности. Но это археолог, который заранее знает, что не найдет ничего, кроме пустоты. Писатель, не верит ни в фантазию, ни в иронию, ни в сатиру; единственно адекватная, по его убеждению, реакция на обнаруживаемые им повсюду признаки онтологической катастрофы – фиксация боли, безумия, смерти. «Каждый мой рассказ – это новая попытка облечь болезнь в художественную форму», – признается Ледерах [Lederach 1978: 97]. Его

«тексты» нельзя пересказать, их можно только проанализировать, констатируя крайнюю степень саморазрушения отчужденного сознания.

Это отчаяние, в чистом виде, без толики надежды. В лучшем случае перед нами фрагменты каких-то эпизодов и ситуаций, в худшем – обрывки ничего не значащих фраз. Ледерах сознательно творит произвол, чтобы научить читателя быть свободным от смысла. «Я запретил себе писать так, чтобы в моем творчестве чувствовались закон и порядок. Нужно противодействовать этим факторам – закону и порядку, а не множить их в своих текстах», – говорится в книге «Вся жизнь» [Laederach 1978: 65].

У Ледераха, как и у других приверженцев экспериментальной литературы, немало сторонников, утверждающих, что в такой позиции есть элементы социального протеста, что демонстрация собственных слабостей есть способ подготовки к радикальному действию. Однако ставка на деструктивизм в эстетике на деле означает только одно – отказ от сопротивления, капитуляцию перед дегуманизированной действительностью.

Жизнь в ее гротескных, нередко абсурдных проявлениях волнует и Юрга Федершпиля (Federspiel, р. 1931 г.). Свидетельство тому – книга художественных очерков «Город для слепых» (1981) и повесть «Баллада о тифозной Мэри» (1984). Федершпиль любит экзотику, яркие кулисы, необычные ситуации и неординарных людей. Как и раньше, в рассказах 60-х и особенно 70-х гг. («Паратуга возвращается»), он вслед за Дюрренматтом напоминает о неотвратимости вселенской катастрофы, пытается в параболически сжатой форме дать представление о страхе, которому подвержен человек на Западе.

Правда, если Ледерах живописует последствия ужасающих катастроф, то Федершпиль смакует ожидание вселенского краха. В ряде случаев гротескные видения Федершпиля можно толковать как предостережение, пронизанное тайной надеждой на спасение человека, но и у него жанровый каркас рассказа нередко заметно деформируется под напором абсурдистской

концепции. Это объясняет тяготение позднего Федершпиля, когда-то признанного мастера «малой прозы», к журналистским очеркам.

Щедрую дань авангардистским экспериментам отдает и Юрг Аманн (Amann, 1947-2013.). Он разрабатывает тему бунтаря, «блудного сына», который, в отличие от персонажа библейской притчи, не возвращается под родительский кров, а скитается и нередко гибнет на неисповедимых путях жизни, не в силах противостоять нарастающему распаду сознания. То обстоятельство, что Аманн предпочитает изображать вполне конкретные места и делать героями своих произведений реально существовавшие исторические лица, не меняет главного: его занимают вневременные, экзистенциальные проблемы. Поскольку действительность разорвана, фрагментарна, перевернута с ног на голову, искусство должно пользоваться соответствующими приемами для ее адекватного изображения, считает Аманн. Так, чтобы показать на сцене беспомощность современного человека, он советует изобразить его в виде мухи, лежащей на спине и беспомощно перебирающей лапками. Верх должен стать низом, а низ верхом, сцена должна крутиться вокруг зрителя, да так, чтобы у него закружилась голова. Только тогда он якобы способен осознать свое положение в мире.

За новеллу «Рондо», вошедшую в сборник «Древесный питомник» (1982), Аманну была присуждена престижная премия имени Ингеборг Бахман. Решение Клагенфуртского жюри, способствовало росту популярности Аманна.

Выросшая на традициях литературы 1970-80-х гг., современная швейцарская литература переживает бум. Если раньше в рамках «Группы 47» делалась попытка интегрировать немецкоязычные литературы, сегодня очевидно стремление поддержать именно швейцарских авторов, даже, если в их произведениях не затрагивается национальная тема. Существует множество премий для писателей; исследователи говорят о сверхразвитой издательской индустрии [Городецкий 2013: 8]; фонд *Pro Helvetia*

(министерство культуры) организует поездки для современных авторов и фестивали, посвященные классической литературе [Linsmayer 1990].

Швейцарская немецкоязычная драматургия в России также вызывает неподдельный интерес учёных, переводчиков и самого широкого круга читателей. В связи с этим Гёте-Институтом был запущен проект ШАГ (Швейцария-Австрия-Германия), в рамках которого выходят сборники пьес актуальных произведений для театра на немецкоязычном пространстве. В рамках данного исследования хотелось бы остановиться на швейцарской драматургии и наиболее ярких её современных представителях [Шевченко, 2019].

Лукас Берфус (Bärfuss, р. 1971) [ШАГ 2013: 98] – знаменитый швейцарский драматург и писатель, родился под Берном, учился на книготорговца. Берфус живёт и работает в Цюрихе как независимый автор, писал для театров Бохума, Базеля, Гамбурга. В антологию включены пьесы «Тест (Храбрый Симон Корах)» и «Путешествие Алисы в Швейцарию». Первая рассказывает о примерном отце, который сдаёт генетический тест и выясняется, что ребёнок не его. Столкновение рядового человека с наукой и испытание семьи на прочность. Вторая – о смертельно больной Алисе Галло, которая хочет умереть, но, чтобы воспользоваться правом на эвтаназию, вынуждена предпринять путешествие в Швейцарию.

Другой яркий автор – Беттина Вегенаст (Wegenast, р. 1961) [ШАГ 2013:125], бывшая школьная учительница, основавшая в Берне магазин юмористической литературы. Пишет прозу и пьесы для детей и юношества. Пьеса «Хочу быть волком, или Сказка про бяшку-дурашку» рассказывает о двух баранах, которые обсуждают смерть волка: после его смерти образовалась вакансия на место хищника, и один из баранов решает пройти собеседование, чтобы его занять. Одного из баранов принимают на испытательный срок, выдают волчью шкуру и челюсти, давая задание убить другого барашка, а третий баран вынужден занять место охотника, чтобы

вспороть Бяшке брюхо и вызволить друга из живота страшного злобного волка.

Большой популярностью пользуется драматург Дарья Штоккер (Stocker, р. 1983). Она родилась в Цюрихе и сотрудничала с цюрихским театром “An der Sichi”, участвовала в работе литературных мастерских, её пьеса «Куриная слепота» была написана в рамках программы содействия молодым авторам цюрихского театра и снискала большую популярность.

Её наиболее известная пьеса – «Куриная слепота» рассказывает о судьбе молодой девушки Лейлы, которая стремится отыскать собственный путь в жизни среди того, как её жизнь, семья, дом рушатся – брат уходит из семьи, а родители скорее заняты собой. Она встречает скромного автомеханика Моэ, в которого влюбляется, но в её жизни есть ещё одна любовь, граничащая с помешательством, и эти отношения довольно скоро приобретают «абьюзивный» характер, а выбор между возлюбленными предстоит сделать ей самой.

Любавина Е.В. отмечает, что уже с середины 1960-х в немецкоязычной литературе явственно обозначаются тенденции постмодернизма, характеризующиеся отходом от дидактичности в пользу расфокусировки авторского взгляда от деперсонализованного «мы» (народ), начавшегося с LVG-Literatur («литературы духовной и национальной обороны»), к личному «я», которое исследовательница определяет как «микромир» [Павлова, Седельник 2002, III: 640]. Такая тенденция, обозначенная В.Г. Зебальдом в качестве «ясновидения маленького» [Sebald 2003: 240], ясно намечается ещё в начале века, а в конце столетия только актуализуется, в частности Паулем Низоном как «разговоры в тесноте» [Nizon 1970].

Литература конца XX века обладает рядом общих типологических характеристик. Многие авторы обращаются к мотиву (по Ю.М. Лотману *мотив* - повторяющийся элемент в литературном произведении, который имеет символическое или тематическое значение и помогает развивать основную идею или сюжет) мистического отчуждения (У. Уидмер, Ф. Холер)

[Холер 2020, Widmer 2007]. В творчестве всего поколения Миллениума ощущается приближение «конца эпохи» и ставится вопрос: прекрасной ли?

Авторы отмечают фантасмагорическое ускорение, что вызывает обратное стремление к замедлению течения времени, обострённое, эмпирическое восприятие мира. Пользуясь метафорой И. Бродского, возникшей по другому поводу и на другой почве: писатели имеют «склонность к вещам тупика», следует упомянуть творчество Х. Хюрдимана.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что в связи с глобализацией и социальными веяниями, с одной стороны, и неизбежным развитием собственно литературного процесса, с другой, на рубеже веков происходит смена культурной парадигмы не только в обществе, но и в литературе.

Намечаются новый виток феминистического движения, деидеологизация общественного и десакрализация духовного пространства, ощущается кризис и, одновременно, зарождаются новые надежды на возвращение к гуманистическому идеалу [Бакши 2009]. По мнению известного драматурга

Уидмера предпринимаются шаги от инсулярной Швейцарии в сторону единой социокультурной европейской общности: «Швейцария – не остров, хотя это является одним из её любимых мифов. Мы тоже принадлежим к Европе. К миру» [Widmer 1998: 12]. Вместе с тем, ряд авторов настойчиво придерживается национальных культурных традиций (Зутер М.).

Литературный процесс характеризуется поиском свободного выражения, новаторскими литературными экспериментами (Герольд Шпет, Герман Бургер), сочетающиеся с классическим методом эпохи постмодерна – интертекстуальностью.

Современная швейцарская литература развивалась под влиянием глобализации, мультикультурализма и постмодернизма. Её авторы всё чаще исследуют темы идентичности, глобализации, экологии, а также социальной и личной ответственности. Литературные произведения характеризуются высоким уровнем рефлексии, полифоничностью и интертекстуальностью.

Писатели используют разнообразные жанры, начиная от традиционного романа и заканчивая экспериментальной прозой и поэзией.

Одной из уникальных особенностей швейцарской литературы является её многоязычие. Страна имеет четыре официальных языка: немецкий, французский, итальянский и ретороманский. Каждый язык представляет собой отдельную литературную традицию, что создает богатую и разнообразную литературную карту. Литература на немецком языке, самая обширная, включает в себя множество жанров и стилей. Франкоязычная литература Швейцарии тесно связана с литературными традициями Франции, но также имеет свои уникальные черты. Итальяноязычная литература, несмотря на свою меньшую известность, также вносит важный вклад в культурный ландшафт страны. Ретороманская литература, самая малочисленная, сохраняет традиции и язык малых сообществ, отражая их культурные и социальные особенности. Постмодернизм оказал значительное влияние на швейцарскую литературу. Этот литературный подход характеризуется отказом от традиционных повествовательных структур, использованием метафор и аллюзий, а также игрой с языком и стилями. В швейцарских произведениях часто присутствует ирония и пародия, которые служат для критики и деконструкции социальных и культурных мифов. Постмодернистские тексты швейцарских авторов включают в себя множество отсылок к классическим и современным произведениям, создавая многослойные и интертекстуальные повествования. Такие авторы, как уже упомянутые Мушг и Видмер, активно используют эти приемы, исследуя сложные вопросы идентичности, памяти и истории. Наряду с постмодернизмом значительное место в современной швейцарской литературе занимает новый реализм. Это направление стремится к объективному и детальному изображению реальности, часто поднимая социальные и политические вопросы. Авторы нового реализма исследуют темы миграции, экологических проблем, социальных неравенств и личных трагедий. Такие писатели, как П. Штамм (Stamm, p. 1963) и Л. Берфус,

представляют реальность в её самых различных аспектах, используя точные и лаконичные языковые формулы. Их произведения часто фокусируются на внутреннем мире героев, раскрывая сложные психологические состояния и социальные дилеммы.

Линдер является одной из самых ярких фигур современной швейцарской литературы. Его произведения успешно сочетают элементы постмодернизма и нового модернизма, создавая уникальный литературный стиль. Линдер активно использует интертекстуальные связи, играя с классическими и современными текстами, создавая многослойные произведения, которые требуют внимательного прочтения и анализа. Линдер в своих произведениях часто обращается к темам идентичности, памяти и культуры. Его тексты наполнены иронией и сарказмом, что позволяет автору критически взглянуть на современные социальные и культурные явления. В его произведениях присутствует глубокий анализ человеческих отношений и социальных структур, что делает его работы актуальными и значимыми. Одним из ключевых аспектов творчества Линдера является исследование темы памяти и истории. Он часто использует ретроспективные повествования, чтобы показать, как прошлое влияет на настоящее и будущее. Его произведения изобилуют отсылками к классическим произведениям мировой литературы, что создаёт богатый контекст для интерпретации, подчеркивает интеллектуальность писателя и его фокус на горизонте читательских ожиданий. Этот горизонт формируется на основе предыдущего литературного опыта читателя, культурного контекста и литературных конвенций, существующих на момент создания и восприятия произведения. Это требует также интеллектуальности читателя.

В произведениях Линдера постмодернистские черты проявляются через использование метафор, аллюзий и деконструкцию традиционных повествовательных структур. Его тексты наполнены иронией и сарказмом, что позволяет автору критически взглянуть на современные социальные и культурные явления. Линдер часто обращается к теме идентичности,

исследуя её через призму постмодернистского разрыва и неопределённости. Линдер активно использует приемы метапрозы, включая в свои произведения размышления о самом процессе написания и чтения. Его тексты часто представляют собой сложные игры с повествовательными структурами, что требует от читателя активного участия в процессе интерпретации. В то же время, Линдер остаётся верен традициям нового реализма. Его произведения детально и объективно изображают современную швейцарскую жизнь, поднимая актуальные социальные проблемы. Он стремится показать реальность такой, какая она есть, без прикрас и идеализаций, однако для реализации задуманного автор выбирает оптику неомодернистской поэтики, неразрывно связанную с традицией. Линдер уделяет особое внимание психологическому портрету своих героев, исследуя их внутренние конфликты и переживания. Его персонажи часто сталкиваются с кризисами идентичности и социальными проблемами, что делает их образы глубоко человечными и близкими читателю. Работы Линдера отражают как национальные, так и глобальные тенденции, объединяя в себе элементы постмодернизма, нового реализма, неомодернизма. Линдер не только продолжает традиции швейцарской литературы, но и активно вносит новаторские элементы, что делает его произведения актуальными и значимыми в современном литературном контексте. Линдер принадлежит к числу тех авторов, которые успешно интегрируют в своё творчество разнообразные литературные и культурные влияния. Его произведения могут быть отнесены к постмодернистскому направлению благодаря их многослойности, иронии и игре с текстом. В то же время, реалистический подход Линдера к изображению социальных и личных проблем позволяет ему быть частью нового реализма, исследующего сложные вопросы современной жизни. Линдер активно участвует в литературных дискуссиях и культурной жизни Швейцарии, способствуя развитию национальной литературы и её продвижению на международной арене.

Современная швейцарская литература охватывает широкий спектр жанров и направлений. Важную роль играют авторы, работающие в жанре автобиографии и мемуаров. Такие писатели, как Мушг, используют автобиографические элементы для исследования сложных вопросов идентичности и памяти. Их работы часто сочетают личные воспоминания с размышлениями о культурных и социальных процессах. Эссеистика также занимает важное место в современной швейцарской литературе. Ученые и популяризаторы культуры, такие как Петер фон Матт, исследуют различные аспекты швейцарской культуры и истории, предлагая глубокие и критические анализы. Их работы помогают понять сложные процессы, происходящие в швейцарском обществе, и их отражение в литературе. Литература Швейцарии продолжает развиваться, впитывая новые идеи и тенденции. Глобализация и мультикультурализм оказывают значительное влияние на литературный процесс, способствуя развитию новых форм и жанров. В будущем можно ожидать усиления интереса к экологическим и социальным темам, а также дальнейшего развития многоязычной литературы. Швейцарские авторы продолжают играть важную роль на международной арене, привлекая внимание критиков и читателей по всему миру. Их произведения отражают сложные и многогранные процессы, происходящие в современном обществе, и предлагают уникальные перспективы на глобальные проблемы.

Современный литературный ландшафт Швейцарии представляет собой сложное и многогранное явление. Литература этой страны отличается богатством жанров и стилей, многоязычностью и культурным разнообразием. Творчество таких авторов, как Линдер, демонстрирует высокое мастерство и глубокое понимание сложных социальных и культурных процессов. Швейцарская литература продолжает развиваться, оставаясь важной частью мировой культурной традиции. Таким образом, можно утверждать, что швейцарская литература, несмотря на свои небольшие размеры, обладает значительным влиянием и продолжает вносить

важный вклад в мировую литературу. Творчество Линдера является ярким примером этого процесса, сочетая в себе лучшие традиции и инновации современного литературного мира.

Перечислить всех интересных авторов современности в рамках одного исследования практически невозможно. Более того, практически каждый год на литературном небосклоне появляются новые яркие имена. В данной работе внимание сфокусировано на личности достаточно молодого, но уже приобретшего влияние автора Линдера, творчество которого укладывается в обе модели – автора «европейского типа», ориентирующегося на традиции мировой литературы, и автора, глубоко укорененного в национальную культуру.

В последние десятилетия выделяется несколько тенденций в исследованиях, посвященных гельветической литературе. Размышляя о её зарождении, некоторые авторы видят истоки в средневековой культуре, другие относят её возникновение только к эпохе Просвещения, когда голоса швейцарских писателей, философов, педагогов и теологов зазвучали уже вполне отчётливо.

В отечественном литературоведении швейцарскую литературу как отдельный феномен начали изучать в 80-е гг., когда стали активно печатать швейцарских классиков: от Тёпфера Р. в серии ЖЗЛ, до Фриша М. Самым значительным проектом и до настоящего момента считается издание трёхтомного учебника «Швейцарская литература», на который ориентируются современные исследователи. Труды Павловой Н. С., Седельника В.Д., современных германистов и переводчиков Бакши Н.А., Городецкого С.И. вошли в обиход современного литературоведения.

2.2. Общая характеристика и этапы творчества Л. Линдера

О значении творчества Л. Линдер сказано уже много, однако хотелось бы подчеркнуть и его роль в развитии регионального культурного пространства Швейцарской конфедерации, кантона г. Берн. Он является одним из самых ярких участников театрального фестиваля города Берн, его

идейным вдохновителем. Линдер также хорошо известен и за пределами своей страны.

«Бернский фестиваль» (“Berner Theaterfestspiele”) – типичное для швейцарской городской культуры мероприятие. Для понимания особенностей швейцарской культуры необходимо знать, что почти в каждом городе существует местный диалект и местная театральная культура. И именно локальные особенности часто составляют предмет интереса публики. Диалект не является признаком отсталости, напротив – это предмет национальной гордости. Подобная тенденция характерна и для Германии, с ее федерализмом и уважением к вековой бюргерской культуре. Наиболее известные художественные фестивали немецкоязычных стран – Берлинский, Зальцбургский, Кёльнский, Гейдельберский. Это перечисление можно продолжить. Существование таких сообществ чрезвычайно важно для Швейцарии и всего немецкоязычного пространства. Оно помогает сформировать не только самих авторов, но и публику, развить критическую мысль, дать пространство диалогу, обмену мнениями. Линдер также был сформирован атмосферой профессионального общения. Это способствовало и тому, что на него, человека по природе очень скромного, сразу обратили внимание журналисты и профессиональные ценители театра, режиссеры, принимавшие участие в мероприятиях, и руководителей творческих лабораторий [Michalzik 2018].

Писатель родился в кантоне Цюрих (город Увизен) в 1984 г., изучал философию и германистику в Базельском университете, писал для театра в Базеле, его работы отмечены многочисленными премиями, в том числе Премией Клейста («пьеса воспитания» «Человек из Оклахомы» (“Der Mann aus Oklahoma”) с формулировкой: «Виртуозная пьеса Лукаса Линдера “Человек из Оклахомы” – это гораздо больше, чем классическое повествование об отце и сыне, некоем Телемахе, ищущем Одиссея. В своём драматическом тексте автор находит исключительную языковую форму для создания эффекта отчуждения, описания состояния “выброшенности” героя

из нормальной жизни, его отрешённости от реального мира. Для стиля Линдера характерны гротеск, кафкианский хронотоп, абсурдистская логика, разнообразные приёмы создания комического эффекта» (пер мой – И.Б.) [Michalzik 2018].

Его тексты представляют собой мозаику из отсылок классическим произведениям, цитат, аллюзий. В одном тексте могут соседствовать трагедийные мотивы из американских детективных романов и ветхозаветные образы. Линдер в ошеломляющем темпе описывает разрозненную, расколовшуюся действительность, используя многочисленные клише (в описании семейной жизни, разговорах, привычках героев). Регистр повествования постоянно меняется от высокого к низкому: его персонажи то ищут кумиров и быстрые способы прославиться, то стремятся решить вечные вопросы, войти в историю. Ему удается найти баланс между остроумием, гротеском, эмоциональной глубиной и социальной значимостью сказанного, о чём свидетельствуют отзывы критиков на известном профессиональном сайте “Nachtkritik.de: Виртуозная пьеса Линдера «Человек из Оклахомы» — это нечто большее, чем классическая история отца и сына. В своём театральном тексте автор находит необычную форму, как в конstellации персонажей, так и в языке, позволяющую в утрированно-юмористической гротескной манере рассказать историю поисков мальчиком пропавшего отца и в то же время обозначить серьёзное отношение к желаниям и потребностям ребенка. Линдер описывает семейные клише, кумиров и большие темы, такие как самопознание и поиск своего места в жизни с захватывающей дух скоростью, иногда используя комические мотивы из американских криминальных романов. Ему удаётся балансировать между нелепым гротеском, эмоциональной глубиной и социальной значимостью...»[NK 2015]². Оригинальность и самостоятельность, при значительной

² L. Linders virtuosos Stück “Der Mann aus Oklahoma” ist weit mehr als eine klassische Vater-Sohn-Erzählung. In seinem Theatertext findet der Autor sowohl in der Figurenkonstellation wie auch sprachlich eine außergewöhnliche Form, die es ermöglicht, die Suche eines Jungen nach dem verschwundenen Vater in einer überzeichneten, witzigen Groteske zu erzählen und gleichzeitig die Sehnsüchte und Nöte des

интертекстуальной плотности текста, отмечают все критики, анализирующие постановки по пьесам Линдера. И это является свидетельством высокого качества его текстов.

Как уже было сказано, Линдер принял участие в работе авторской лаборатории драматического театра Дюссельдорфа (2008) под руководством Т. Йонига, в рамках которой написал пьесу, принесшую ему приз зрительских симпатий. В 2010 г. служил в театре в Йозефштадте. Театральный сезон 2011-2012 гг. был отмечен для него стипендией лауреата театральной мастерской в Базеле, тогда же он был приглашенным драматургом в театре Биль-Золотурн в Швейцарии. Линдер является автором более десятка пьес, с успехом поставленных в Австрии, Германии и Швейцарии. И сегодня он продолжает сотрудничество почти со всеми крупными немецкоязычными театрами Европы [Nachtkritik.de].

Осенью 2018 г. Линдер попробовал себя в качестве романиста. Его дебютным произведением стал гротескный роман «Последний в своём роде» (“Der letzte meiner Art“, 2018). В 2020 г. выходит в свет второй роман Линдера «Неоконченный» (“Der Unvollendete“, 2020). По его собственным словам, сейчас ведёт работу над третьей книгой, параллельно обдумывая драматические сюжеты. Все критики сходятся во мнении, что творчество писателя многогранно, сложно организовано и ориентировано на читателя-интеллектуала.

Писатель проживает в Швейцарии и Польше, в городе Лодзи. Женат. О себе Линдер говорит очень мало. В интервью он предпочитает обсуждать классическую культуру, проблемы современной литературы и интересующие его новинки книжной индустрии. Он много путешествует, участвует в читках и постановках. Несколько раз был приглашён на большие литературные фестивали в крупные города России.

Kindes ernst nimmt. In atemberaubendem Tempo beschreibt Lukas Linder, teilweise mit comichaften Motiven aus amerikanischen Kriminalromanen, Familienklischees, Idole und große Themen wie “Selbstfindung“ und „Orientierung“. Ihm gelingt der Spagat zwischen aberwitziger Groteske, emotionaler Tiefe und gesellschaftlicher Relevanz...

В диссертационном исследовании поставлена задача не столько рассказать о творческом пути писателя, сколько выявить особенности его художественно стили в драматургии и романном творчестве, наметить закономерности функционирования его художественного мира. охарактеризовать проблематику и своеобразие драматических и романских конфликтов, волнующих автора и его героев. Представляется, что можно говорить об особом «линдеровском почерке», о его узнаваемом голосе.

Внимательный взгляд на творчество писателя уже сегодня позволяет, как отмечает известный немецкий литературовед, специалист по творчеству Т. Манна. Проф. Ф. Ханзен, обнаружить в Линдере «комика масштаба Генриха Бёлля и Бертольда Брехта, совершенно зрелого автора и готового классика немецкой литературы» [Hansen 2019]. При этом Линдер достаточно сдержан в оценках масштаба собственной личности и значения своего творчества для родной литературы: подобная скромность вполне узнаваема в контексте швейцарской социокультурной идентичности.

Примечательно, что среди учителей Линдер отмечает большей частью не немецкоязычных авторов. В интервью он неизменно называет, в первую очередь, Достоевского, замечая, что русская литература оказала решающее влияние на его творческое становление: «Я стремился убежать от тяжеловесности немецкой литературы и ни в одной крупной европейской литературе не чувствовал себя на своём месте, а потом я прочитал Толстого и Достоевского, русскую классическую литературу и осознал: я дома» [Linder 2019: 23]. Замечание весьма интересное и ценное; учитывая привычную отечественному филологу дихотомию «Толстой-Достоевский». Следует заметить, что для Линдера духовный надрыв Достоевского оказался ближе толстовского рационализма.

Европейские интеллектуалы знают о традиции взаимно обогащающего прочтения текстов обоих классиков по работам Д.С. Мережковского, Т. Манна и др. Все эти имена важны для понимания художественного мира Линдера.

В своём творчестве Линдер неизменно обращается к проблемам воспитания. Он хорошо знаком с традициями воспитательного романа, как гётевского типа, так и типа романтического [Дудова, Михальская, Трыков 2004]. Свои же пьесы он по аналогии называет «пьесами воспитания». Этот жанр типологически относится к эстетике эпохи Просвещения, столь важный для формирования швейцарской национальной литературы. Только работает эта традиция в отрицательной перспективе.

Линдера интересуют становление и развитие героя. Главными героями произведений швейцарского драматурга – его поучительных пьесах (Lehrstücke – этюды, пьесы воспитания, назидательные пьесы) – становятся ничем не примечательные, более, чем обыкновенные люди, которые хотят стать сильнее, интереснее, значительнее. Они мечтают, как и многие наивные простаки, стать супергероем из американского фильма, из истории, из фантастических романов.

Об этом феномене говорится в ранней пьесе писателя («Человек из Оклахомы»), упомянуто выше. Ее герой мало, на что способен. В школе он не блещет успехами. Девочки не интересуются им. На себя он примеряет образ загадочного детектива, способного раскрыть любую тайну. И все происходит в его мире грез и фантазий, постепенно поглощающих реальность персонажа.

Одним из дел, которые он хочет раскрыть, становятся поиски отца. Он воображает себя «гомеровым Телемахом», реализуя в этом приключении тайное желание – найти самого себя и новую фигуру отца, образца для подражания [Linder 2010]. Дело в том, что поверхностная и холодная мать Фреда. Она постоянно меняла любовников. Не прошло и пары месяцев, как к ней начал захакивать тренер по фитнесу, ненавистный подростку Эрлихер. Сложно было представить более пустого, недалекого человека, бывшего не только НЕгероем, а скорее, антигероем в глазах Фреда. Однако у матери был свой аргумент: он помогал в хозяйстве и пару раз помог несчастному подростку с подготовкой домашних заданий.

Фред фантазировал по любому поводу. Все в его маленьком и незначительном мирке чего-то значило. Например, наблюдая за струйкой воды, оставленной чашкой с вымытой клубникой, он представлял себе, что это абрис пути, который непременно выведет его на след отца. Основанием для этого служили воспоминания детства. Фред помнил, как они искали с папой ягоды в летнем лесу. Постоянно думая об этом, ловя отголоски этих смутных образов детства, он все больше уходил в себя.

Значительную часть его жизни занимали бесформенные сны, лишенные четких образов и сюжет. Иногда он сам себе представлялся великаном, а отец – слабым аморфным существом, молящим о помощи. Иногда всю ночь его мучили кошмары. Но самым страшным казалось пробуждение. Его ждали холодное приветствие матери и безвкусный, но очень полезный завтрак, блеклый день в школе и новые мечты в запертой комнате.

Еще печальнее выглядит жизнь неудачника Карла Клотца, о горькой судьбе которого автор поведал и с известной долей иронии (*“Das traurige Schicksaal des Karl Klotz”*). Линдера заинтересовала фигура подростка, который страдает ожирением и постоянно думает об этом, пытаясь найти фантастические решения проблемы. Вместо того, чтобы заняться спортом, он усердно посещает психотерапевта, с которым ведет абсурдные, но занимательные разговоры. Для своего собеседника он выдумывает имя Карл – ПсихоФриц. Именно он становится учителем жизни, главным человеком, направляющим героя по жизни, ведь его бесполезный отец способен, по словам матери героя, лишь улыбаться и чинить антенну на крыше. Он это делает, чтобы найти предлог и убежать из дома, пока жена, закрывшись на ключ в комнате сына с психотерапевтом, изменяет ему, утверждая, что они обсуждают судьбу ребенка.

Линдер снова делает своим героем чудаковатого подростка, нелюбимого, покинутого всеми, не способного найти реальную точку опоры. Однако настоящим героем пьесы становится мир вокруг Карла, мир взрослых, живущих и говорящих «мимо друг друга».

И, наконец, повзрослевших Фрица и Карла Линдер изображает в образе невзрачного клерка Вегелина в пьесе «Человеке в ванне, или как стать героем». Перед читателем снова предстает человек, на этот раз зрелый, но не утративший черт инфантилизма – взрослый ребёнок. Деспотичная мать ничем не выдающегося сотрудника заштатной конторы Альберта Вегелина постоянно говорит обезоруживающими тезисами:

Мать: Сколько я сделала для Альберта и сколько Альберт не сделал для меня. Разве это справедливо? Говорят, что в старости дети должны отплатить нам за заботу. Это звучит как угроза. Они уже раньше должны начинать давать родителям повод для гордости. А не тогда, когда те уже беспомощные. А самое ужасное, отец, когда ничего не остаётся, как быть за всё благодарным.

Отец: – » [Линдер 2020: 43].

Прочерк, молчание – единственная реплика Отца в пьесе в присутствии других персонажей, всех, кроме Вегелина. Этот намеренный художественный приём нивелирует образ Отца до героя-статиста, пассивного наблюдателя, который даёт сыну следующий завет: «Нужно есть так, чтобы никто не видел. <...> Нужно жить так, чтобы никто не видел» [Линдер 2020: 48].

Самым сложным можно назвать героя романа Линдера «Последний в своём роде» Альфреда фон Эрмеля. Он – хорошо воспитанный отпрыск бернского аристократического рода. Главной целью героя становится обретение героического статуса в истории их древней семьи, известной, благодаря ее главному – Мариньянскому палачу, «положившему в битве при Мариньяно семьсот французов». Речь идет о дедушке Альфреда. А событие, которое упоминается семьей, лучше было бы вычеркнуть из истории Швейцарии как пример позорной братоубийственной войны.

Роман пронизан иронией. Все персонажи, изображенные Линдером, выведены пародийно, гротескно и сатирически. Все они совершенные

эсцетрики, не способные жить не только в обществе, но и в одном доме друг с другом.

Самой примечательной фигурой представлена бабушка, вдова героя. Все, что она делает, воспринимается ею в возвышенных формах. Она завсегдатай всех светских мероприятий, доступных в городе. Эти выходы так занимают ее, что она не может даже приготовить рождественские сюрпризы родным. Внукам, например, она презентует дамские сумочки.

Отец героя тоже существо далеко не выдающееся, хотя он и руководит фабрикой, производящей вымпелы. Это намекает на его отнесенности к сфере выдающегося. Но, на самом деле, он страшно ограничен и холоден. Все его мысли поглощены работой: «Представляете?! Мало, кому в наше время необходим хороший вымпел!» [Linder 2020: 36].

Мать Альфреда – страдающая неудачница. Когда-то она училась в Париже в академии искусств. Но, видимо, у нее не было достаточно таланта и усердия, поэтому она вернулась в «провинциальный Берн», как она выражалась и это, по ее же словам, было роковой ошибкой всей жизни. Деспотичная бабушка терроризировала неудачницу, буквально заставляя ее играть роль *enfant terrible*. Бедняга пропадает из дома, делает на теле огромные нелепые татуировки. На страницах романа она появляется не часто. Практически в начале произведения она отправляется на поиски счастья на Лазурный берег; так, имя ее всплывает большей частью в те моменты, когда бабушка хочет сказать о ней гадость.

Не случайно все взоры семи обращены на последнюю надежду рода, младшего брата Альфреда, проявившего себя в игре на скрипке. Однако, становится очевидно, что он сам, без его скрипки, никому не нужен. И надежды эти тоже фантомные, как и все, что окружает героя. Все вокруг играют роль, а иногда играют плохо, как, например учитель музыки Альфреда, который вместо занятий на фортепиано предлагает ученику прослушать истории его сомнительных подвигов. Порой остается непонятным, что он хотел сказать, если вообще хотел.

Подводя итог сказанному, отметим, что все персонажи Линдера чудаки и неудачники. Сам он говорит, что их нельзя осуждать. Они, по-своему, добры и даже душевны. Традиция изображения таких героев восходит в драматургии писателя к творчеству Чарльза Диккенса и Роальда Даля. Им тоже часто приходилось в странном окружающем их мире почти интуитивно находить хотя лучи света, надеяться.

Подробнее хотелось бы остановиться на самой известной пьесе Линдера «Человек в ванне, или как стать героем».

Действие начинается с того, что обиженный жизнью герой перестаёт принимать пищу, а окружающие используют это обстоятельство в своих целях. – Люди готовы увидеть в Вегелине бунтаря, близкие представляют его страдальцем за справедливость, журналисты считают его действие выражением общественного протеста. Но сам Вегелин не интересуется никого по-настоящему. О нем часто забывают. Зрители смотрят на него, как на зверя в зоопарке. Он становится поводом для резонерства и саморекламы окружающих.

Пьеса очень интересна структурно: в ней представлено два плана действия. Первый план вполне реалистичен. Второй план составляет «текст в тексте»: это подиумная дискуссия, во время которой Ведущая, Философ, Политик и Автор обсуждают (не)происходящее с (не)героем, возводя спор в пространство общефилософских категорий «тварь я дрожащая» или «герой нашего времени». Причём Политик, спящий во время панельной дискуссии, вступает на «территорию нарратива», совершая, таким образом, фантасмагорический переход: из пространства, в котором присутствует автор сюжета, он перемещается в вымышленный сюжет, становясь, таким образом, дважды вымышленным персонажем. Альберт Вегелин же на протяжении всей пьесы не старается стать настоящим Героем, всё больше прячась в ванне (отсюда и абсурдистское название пьесы), до тех пор, пока не выходит оттуда превращённым: покрытым шерстью животным с когтями.

На протяжении всей пьесы Вегелин размышляет о том, как сделать жизнь окружающих легче и лучше, более справедливой:

«**Вегелин:** Как быть с таким человеком? Разве не нужно ему помочь?

Ему нужно помочь, всем нужно помочь. А как помочь? Господин Шиндер, я решил, справедливость как таковая может существовать лишь в совершенно объективном мире. Это значит, господин Шиндер, это значит...

Из ванной слышен раздражённый голос Доры.

Дора: Тысячу раз тебе говорила: прекрати разговаривать сам с собой» [Линдер 2020: 49].

Внешне простая ситуация решается на философском уровне, что, в конечном итоге, реабилитирует позицию героя. Гегельянский идеал существования, которое бы объединяло «поэзию сердца с прозой общественных отношений» сталкивается для Вегелина с шопенгауэровским представлением о «самоуничтожение в творчестве». Не случайно герой Линдера обретает свободу через уничтожение своей человеческой оболочки:

«**Автор:** Вегелин стремится к хорошему. Голодовка продолжается. Голодный протест становится протестом его жизни. И именно тем, что он отказывается от своей жизни, Вегелин показывает нам, что наша с вами жизнь - не истина в последней инстанции, что может быть, должна быть и будет другая жизнь - лучшая, свободная, справедливая» [Линдер 2020: 72].

Вегелин же, в конечном итоге, выбирает путь ницшеанский. Его путь – путь Заратустры, а выдержки из произведения Ницше неоднократно цитируются по ходу пьесы. Тем самым Вегелин предстаёт неким трагическим пророком, несущим людям мысль о роли человека и погибающим ради своей невыполнимой миссии.

Если ранние пьесы можно было назвать «пьесами воспитания», то драма «Человек в ванне, или как стать героем» предстаёт как история о

самопреодолении; это парабола в духе Кафки: герой действует, тотально отказываясь от действия.

Критики единогласны во мнении, что определяющая черта гротескных театральных персонажей Линдера – их убийственная, самоуничтожающая инертность, они почти всегда движимы не внутренним стремлением, а совершают поступки под влиянием окружения или внешних факторов.

Рассмотрим несколько других пьес, объединённых системой мотивов, встречающихся и в пьесе «Человек в ванне, или как стать героем». Такова пьеса с одноимённым названием – “Die Trägheit” («Инерция»), впервые поставленная в театре «Дюссельдорфер Шауспильхаус» в 2009 г.

Она рассказывает о судьбе служащего с говорящей фамилией Кляйнманн (маленький человек) – усталого грустного человека, который каждый день осознаёт лишь неизбежность фатума. Его начальник Вальтер называет это «законом инерции». В середине пьесы читатель узнаёт, что Вальтер вынужден сократить обоих своих сотрудников, собственно Кляйнманна и секретаршу Ирму; при этом их увольнение происходит в совершенно абсурдной форме:

Walter: Schauen wir ein bisschen auf die Straße raus.	Вальтер: Давайте немного посмотрим на улицу.
Kleinmann: Was ist auf der Straße?	Кляйнманн: А что на улице?
Walter: Eine Frau.	Вальтер: Женщина.
Kleinmann: Wo? Wo? Wo?	Кляйнманн: Где? Где? Где?
Walter: Im roten Mäntelchen. Eine Blondine. Ein feschtes Weib. Haben sie die Beine gesehen?	Вальтер: В красном плаще. Блондинка. Красивая баба. Только посмотрите на ноги!
Kleinmann: So eine möchte ich haben wollen.	Кляйнманн: Мне бы такую.
Walter: Ich auch. Werfen wir eine Münze?	Вальтер: И мне. Подбросим монетку?
Kleinmann: Ist gut...Ich habe keine	Кляйнман: Хорошо...У меня нет монетки. А у вас?

Münze. Sie?

Walter: Auch nicht.

Kleinmann: Und sonst geht's gut?

Walter: Kleinmann, ich muss sie leider entlassen.

Kleinmann: Sind sie sicher?

Walter: Hundertprozentig. Der Anruf eben. Ich bin konkurs. Am Arsch. Sie nehmen mir die Firma weg. Sie wollen prozessieren. Ich werde ins Gefängnis kommen. Es ist vorbei. Leider. Immer wenn's am Lustigsten ist, muss es aufhören.

Kleinmann: Aber dass es so schnell geht. Was mach ich denn jetzt. Bin noch nie auf der Strasse gestanden. Vielleicht steh ich da jetzt für immer.

Walter: Na wenigstens haben sie weder Frau noch Kind. Da kommt das alles gar nicht so drauf an.

Kleinmann: Und Sie?

Walter: Ach bei mir ist sowieso alles in Butter. Keine Sorge. Ich hab da schon einen Plan. Sie erinnern sich an das Gesetz der Trägheit?

Kleinmann: Blass.

Walter: Ein gutes Gesetz. Ach und wenn sie rausgehen, Kleinmann. Können sie sich dann vielleicht ein

Вальтер: Тоже нет.

Кляйнман: А в остальном всё в порядке?

Вальтер: Кляйнманн, к сожалению, я вынужден вас уволить.

Кляйнманн: Вы уверены?

Вальтер: Стопроцентно. Звонок только что поступил. Я банкрот. В полной заднице. Фирму они забирают. Хотят судиться. Я сяду в тюрьму. Это конец. К сожалению. Всегда веселее всего, веселье быстро заканчивается.

Кляйнманн: Это всё так внезапно. Что же мне теперь делать. Я никогда не был безработным. А теперь, может быть, всю жизнь буду.

Вальтер: Ну, по крайней мере, у вас нет ни жены, ни ребенка. Для вас всё не так страшно.

Кляйнманн: А для вас?

Вальтер: Ну, у меня всё как по маслу. не беспокойтесь. У меня уже есть план на этот счет. Вы помните закон инерции?

Кляйнманн: Смутно.

Вальтер: Хороший закон.

Открывает окно.

Ах да, когда будете выходить,

wenig um die arme Irma kümmern?	Кляйнманн, утешьте немного
Die Gute hat es schwer erwischt. Ich	бедную Ирму. Новость совсем
glaube, sie hat einen Schock.	подкосила бедняжку. Я думаю, у неё
Er springt aus dem Fenster und fällt	шок.
vier Stockwerke tief.” [Linder 2010:	<i>Выпрыгивает из окна и падает на</i>
35-36]	<i>четыре этажа вниз.</i>

Герой уходит из жизни, как Георг из рассказа Кафки «Приговор». Он не знает, в чём виноват, но знает, что должен прыгнуть вниз и разбиться. Эта принципиальная немотивированность делает сцену трагически кафкианской. Особенно запоминаются последние слова Кляйнманна («позаботьтесь об Инге»), обращенные в никуда, ведь Вальтеру не важна судьба Инги, его секретарши. Так же Грегор из «Приговора» перед самоубийством благодарит своих родителей за уроки гимнастики, которые ему давали в детстве; и это происходит перед решающим прыжком с моста.

В пьесе «Человек в ванне, или как стать героем» ощущение трагизма передаётся с помощью коротких фраз Вегелина, напоминающих ритм затухающего сердца, последние вздохи угасающего героя. В переводе ритмический рисунок сохранён.

Пассивность и склонность к подчинению обстоятельствам в «Инерции» характерны не только для главного героя. Они становятся эпидемией, заразной болезнью в швейцарской глубинке.

Так, например, друг Кляйнманна – художник Бубке, который всю жизнь пишет только один сюжет – летающих свиней (согласно немецкой поговорке – нечто недостижимое, совершенно невозможное), наконец, добивается общественного признания, но на своём грандиозном «свинисаже» (здесь переводчик может сохранить колорит авторского неологизма) узнаёт, что у него обнаружили рак простаты. И всё мгновенно окрашивается в тёмные тона.

Герои пьесы хотят спокойной счастливой жизни, но не могут победить силу инерции. Из фрагмента выше следует, что гротеск в пьесе создаётся не

только на фабульном, но и на стилистическом уровне: подчеркнутое панибратство начальника вступает в живое противоречие с речью Кляйнманна и читательскими ожиданиями, создавая значительный комический эффект.

В другой пьесе Линдера «Таксидермист» сын, унаследовавший семейное предприятие после скоропостижной кончины отца, пытается справиться с горем, не забывая, однако, и о личной выгоде: дела отца нельзя оставлять незавершёнными. Он должен выполнить заказ эксцентричной госпожи Кнедль и её дочери Альмы. Но герой, как это часто бывает в драматургии Линдера, способен только на абсурдные и нелепые действия и немотивированные высказывания. Дело провалено, герой снова предстаёт неудачником и растяпой.

Примечательно, что в пьесах Линтера коммуникация имеет часто фатический характер: лишена смысла, не способствует развитию действия. Этот приём играет на развитие лейтмотива «инертности»:

Bruno: Finden Sie nicht, dass ich den Hund gleich hier vor Ort ausstopfen sollte?

Alma: Hier?

Bruno: Vater hat immer von den Hauspräparationen bei Ihnen geschwärmt. Von dem leichten Süppchen, das jeweils serviert wird und den Magen öffnet, bevor es ans Ausstopfen geht. Ich weiss. Mein Vater ist verschwunden. Aber auch ich liebe Süppchen.

Alma: Ich weiss nicht.

Knödel: Aber natürlich. Erst die Suppe und dann der Hund. So haben wir das

Бруно: Вы не находите, что я должен усыпить собаку прямо здесь, на месте?

Альма: Здесь?

Бруно: Отец всегда обожал исполнять заказы у вас дома. Он обожал лёгкий суп, который у вас всегда подавали. Ваш суп пробуждает желудок перед тем, как приступить к усыплению животного. Я знаю, отец умер, но я тоже люблю суп.

Альма: Даже не знаю.

Госпожа Кнедль: Ну, конечно. Сперва суп, а потом собака. Так

doch immer gemacht. So machen wir das auch jetzt.

Bruno: Ich bin mir nur nicht sicher, ob ich auch alle nötigen Instrumente bei mir habe.

Knödel: Was brauchen Sie?

Bruno: Eine Schere?... Nägel...Ein Messer...

Alma: Einen Hammer?

Bruno: Genau!

Knödel: Haben wir alles hier.

Bruno: Vater hat immer gesagt: Ein guter Präparator muss vor Publikum arbeiten können, sonst ist er überhaupt kein Präparator.

Knödel: Wie gut Sie ihn gekannt haben.

Bruno: Tja.

Alma: Er kann so stolz auf Sie sein.

Bruno: Und jetzt nehmen wir die Suppe ein? [Linder 2010: 58-59]

обычно, бывало. Так будет и теперь.

Бруно: Я просто не уверен, что у меня с собой есть все необходимые инструменты.

Кнедль: А что вам нужно?

Бруно: Ножницы...Гвозди...Нож...

Альма: Молоток?

Бруно: Именно!

Кнедль: У нас здесь все есть.

Бруно: Отец всегда говорил: хороший таксидермист должен уметь работать перед публикой, иначе он вообще не таксидермист.

Кнедль: Как хорошо вы его знали.

Бруно: Ах.

Альма: Он может вами гордиться

Бруно: А теперь поедим супу?

В основе сюжета – постепенное умирание героя (не мгновенная смерть, а её приближение). Лейтмотив умирания зримо или незримо проявляется на протяжении всей пьесы; знание о смерти управляет поступками героев. Повествование начинается смертью отца Бруно, о смерти свидетельствует и профессия таксидермиста, некая одержимость персонажей маниакальными идеями, свидетельствующими о психических расстройствах и неврозах. Кульминацией становится обед (пародийный пир-поминки), во время которого усыпляют собаку – единственное здоровое существо, не думающее о смерти.

Символично и поведение главного героя, избегающего смотреть людям в глаза и страдающий параличом рук: в конце драмы он ложится на кушетку и с закрытыми глазами, словно в летаргическом сне, рассказывает клиенткам историю своей жизни: получается почти фрейдистский сеанс психотерапии.

Ещё одна пьеса – “Die Zweieinhalb Leben des Heinrich Walter Nichts” («Две с половиной жизни Генриха Вальтера Ничто») определяется автором как сказка и повествует о мальчике Генрихе Вальтере Франке. У него нет мамы, а эксцентричный отец не способен воспитать Генриха в одиночку. Сверстники не понимают и дразнят его, считают ненормальным. Генрих Вальтер находит спасение от одиночества в хобби – он занимается фокусами и хочет стать таким же выдающимся фокусником, как его кумир – волшебник Закариас (Zacharias der Zauberer). На шоу талантов происходит ужасная вещь – Генрих Вальтер случайно распиливает свою одноклассницу Маргрит, и отправляется в исправительную колонию для несовершеннолетних, где встречает социального работника Френка (Fränk), на самом деле – переодетого волшебника Закариаса. Френк говорит Генриху Вальтеру, что отныне он должен забыть своё имя, а в колонии Френк и надзирательница по имени Дора Диамант сделают из него великолепного боксёра – Генриха Франка по прозвищу «Нос». Ведущим становится мотив деградации.

Со временем становится ясно, что боксёр из Генриха Вальтера выйдет никудышный, и тогда Закариас решает сделать из него самого нелепого боксёра на свете. Единственное, что поддерживает в Генрихе Вальтере желание к жизни – его постепенно крепнущая любовь к Доре Диамант. Однако перед решающим матчем Дора Диамант бросает его, и Генрих терпит самое сокрушительное и унижительное поражение в своей жизни.

Можно сказать, что перед читателем пример антивоспитательной пьесы, в которой снова представлен планомерный распад личности героя. Она аллегорично насыщена, что позволяет говорить о контактной рецепции кафкианской традиции: исправительная колония, Дора Диамант (в

реальности последняя возлюбленная Кафки), сама природа зрелища, описываемого в пьесе, намеренно возвращает нас к абсурдному миру Ф. Кафки, речь о котором пойдет ниже. Действие происходит параллельно в двух временных планах – в сознании маленького Генриха Фальтера Франка и взрослого боксёра. В определённый момент две нити сюжета соединяются в одну:

Heinrich: Suchen Sie ihn schon länger?

Dora: Seit ich ihn das erste Mal boxen sah, bin ich fanatisch vernarrt. Ich will Ihnen ein Geheimnis verraten. Wenn es auf dieser weiten Welt einen Mann gibt, dem ich alles opfern, dem ich meine ganze Liebe schenken würde, dann ist es...Heinrich die Nase.

Heinrich: Sie meinen den Boxer?

Dora: Nein. Er ist kein Boxer. Ein grosser Künstler ist er.

Heinrich: Ach so.

Dora: Wieso lachen Sie jetzt?

Heinrich: Es ist zu lustig!

Dora: Was?

Heinrich: Na, weil ich doch der Heinrich bin.

Dora: Sie?

Heinrich: Ja.

Dora: Nein.

Heinrich: Doch.

Dora: Hören Sie auf zu lachen und schwören Sie mir ernsthaft, dass Sie die Wahrheit sagen.

Генрих: Вы давно его ищете?

Дора: с тех пор, как я впервые увидела, как он боксирует, я влюбилась в него без памяти, Я хочу открыть вам один секрет. Если в этом огромном мире и есть мужчина, ради которого я бы пожертвовала всем, кому отдала бы всю свою любовь, то это он...Генрих Нос.

Генрих: Вы имеете в виду боксера?

Дора: Нет. Он не боксер. Он великий художник.

Генрих: Вот как.

Дора: Почему вы сейчас смеетесь?

Генрих: Это слишком смешно!

Дора: Что?

Генрих: Ну, потому что я и есть Генрих.

Дора: Вы?

Генрих: Да.

Дора: Нет.

Генрих: Ещё как.

Дора: Прекратите смеяться и поклянитесь, что говорите правду.

Heinrich: Ich kann nicht. Sie müssen mir halt so glauben.

Dora: Heinrich die Nase?

Heinrich: Ja [Linder 2018: 18]

Генрих: Я не могу. Вы должны мне просто поверить.

Дора: Генрих Нос?

Генрих: Да.

Система связанных мотивов, игра с именами героев дают основания говорить о вполне сложившемся художественном методе Линдера, в разной степени присутствующем во всех произведениях автора, включая его прозу.

Роман «Неоконченный» – последнее произведение писателя, пожалуй, самое сложное на настоящий момент. Вызывает интерес его структура. Текст поделён на двадцать шесть глав, каждая из которых представляет собой некую рефлексию-параболу, сон главного героя – писателя Анатоля Ферна, пытающегося с одной стороны издать бестселлер, а с другой – документирующего в жанре несколько необычного травелога путешествие из Швейцарии в Польшу. Этот мотив автобиографичен: будучи женатым на полячке, Линдер сам часто переезжает из страны в страну. Но для героя романа это путешествие становится поиском смысла жизни.

Примечательно и количество глав в произведении. 26 – число, принципиально значимое для Швейцарии: именно столько кантонов и полукантонов в Конфедерации. Далее, важно, что главы поделены на три части, каждая из которых имеет в заголовке аллюзию.

Первая часть называется «Серый хлеб» (“Das graue Brot“) по названию дебютного романа главного героя. Вторая – «Звёздные часы миколога» („Sternstunde eines Pilzwissenschaftlers“) – содержит ироническую отсылку на цикл новелл С. Цвейга (S. Zweig, 1881-1942) – в ней выясняется, что роман-бестселлер написал его лучший друг Макс – герой-двойник, который всю первую часть романа не появляется; становится известным, что он находился в клинике для больных столбняком. Анатолий же жалеет о том, что его дебютный роман «Серый хлеб» на полках книжных магазинов «ставят вместе с кулинарными книгами, будто заблудшую душу» [Linder 2020: 41].

Днём Анатолий работает в доме для престарелых, где и встречает выжившего из ума старика, господина Густава Густава – бывшего профессора биологии. Анатолий невольно соглашается выступить вместо него в Лодзи на симпозиуме микологов. Эта новость очень быстро делает нашего героя предметом обсуждения в городе и многие стремятся поговорить с ним. Практически в каждом диалоге, когда Анатолия спрашивают о поездке на конференцию, о грибах и грибницах, он кивает или отвечает на любые вопросы утвердительно, добавляя, что написал роман, который можно купить в отделе поваренных книг. Так, источник огорчения, его несостоятельность как писателя, становится для него предметом гордости: он нашёл себя в новом амплуа.

Характеризую героя, Линдер сообщает: Анатолий Ферн – человек, который всегда на всё соглашается. Он достойно украшает галерею типичных линдеровских персонажей, которые хорошо живут и довольствуются тем, что имеют (*stehen in der Mitte des Lebens*), до тех пор, пока не наступает момент основной коллизии – поездки в Лодзь и приключений там. Эти события выделены в отдельную часть – Брокенский призрак (“*Das Brockengespenst*“) – фантастическая история, которая развенчивает мечты главного героя.

Критика определяет жанровую принадлежность произведение с долей иронии «пубертатный роман» (*der Pubertätroman*) [Nachtkritik.de]. И, возможно, с первых страниц в это несложно поверить, так как главный герой в состоянии сильного подпития знакомится в баре с двумя девушками, но пригласив их к себе оказывается несостоятельным ухажёром; рассказывает об устройстве своего нового пылесоса и искусстве приготовления сэндвичей. В конце концов, это заканчивается крайне гротескной сценой: «Таков был его вклад в этот вечер. Он открыл им обоим глаза на подлинную ценность жизни – лесбийскую любовь» [Linder 2020: 16]³. Прочтя эту фразу, легко верится в

³ “Dies war sein Beitrag an diesem Abend gewesen. Er hat den beiden die Augen geöffnet für das, was wirklich vom Wert war im Leben: weibliche Liebe”.

то, что роман действительно «пубертатный», однако Линдер находит такие гипертрофированные образы, что уже со следующей страницы становится ясно: это гротеск, но в лучших его образцах, гротеск совершенно раблезианский: «Две женщины! У тебя в постели! Пьяные! А ты всё равно плывёшь на своей гондоле один сквозь ночь. Это уже никакая не вежливость. Это просто чушь собачья. Провалился по всем фронтам!» (“Zwei Frauen! In deinem Bett! Besoffen. Und trotzdem gondelst du alleine durch diese Nacht. Das ist lange nicht mehr nur Höflichkeit. Das ist Blödheit, Versagen auf der ganzen Linie!“) [Linder 2020: 17].

Линдер ведёт повествование в имперфекте – несколько устаревшей грамматической форме, отсылающей к швейцарской классике (так написан, например, роман об Анатоле Штиллере Фриша) [Frisch 1986]. Манера повествования ставится в резкий контраст тому, что говорится. В частности, так описывается выбор имени в диалоге с директором дома престарелых:

- Насчёт твоего имени.
- А что?
- Анатоль. Что за имя такое? Русское?
- Греческое.
- Так твои родители греки?
- Нет. Швейцарцы.
- Интересно! А имя откуда?
- Из Шницлера.
- Из шницеля?
- Из Шницлера. Писатель австрийский.
- Так у семьи австрийские корни? [Linder 2020: 43].

Здесь мы видим отсылку к циклу одноактных драм Шницлера А. «Анатоль», которые представляют жизнь венской буржуазии конца XIX века, однако, жизнь в них изображается только сквозь призму размышлений двух друзей — восторженного, эмоционального люфтменша Анатоля и прагматичного рационального Макса. Анатоль в отличие от Макса не

стремится решать возникающие перед ним вопросы, предпочитая предаваться размышлениям и страданиям по поводу воспоминаний. Но оба героя Шницлера влюблены и любимы.

В отличие от персонажей Фриша и Шницлера, Анатолю Ферну в любви, напротив, совершенно не везёт:

«По ночам он молился у открытого окна, потому что считал, так Богу будет его лучше видно».

«Господи, - говорил он, - пошли мне любовное письмо! Можно даже совсем короткое, вовсе необязательно, чтобы в нём было написано что-то особенное! Тебе ведь это совсем нетрудно!» Но Господь не внял его молитвам. Так Анатоль понял две вещи: Бог — невежа, а любовь — источник постоянных страданий» [Linder 2020: 23] ⁴.

Анатоль — наивный простофиля, у которого ничего не получается, противовесом ему выступает старый господин Густав: «Господин Густав был самым старым и самым витальным обитателем дома престарелых. По фамилии он был Густав и по имени тоже. «Мои родители были знатные шутники», - только и сказал он, - ему было 98 лет, но в плохую погоду к ним прибавлялось ещё лет десять. Кожа у него была почти прозрачная, и при хорошем освещении поговаривали, можно было рассмотреть сквозь щёки язык) [Linder 2020: 36] ⁵.

Язык Линдера вторит злоключениям героя и предвосхищает их, вот как описывается ягнятина, которую Анатоль заказывает в Лодзи на свидании:

«К несчастью, ему не пришло в голову ничего лучше, чем сказать:

— Вкусный был ягнёнок.

⁴ “Nachts betete er zum offenen Fenster hinaus, da er glaubte Gott könne ihn dadurch besser sehen”.

“Bitte, lieber Gott“, sprach er, “Schick mir einen Liebesbrief! Es kann auch nur ein ganz kurze sein, muss auch Nichts Spezielles drinstehen. Das kann doch nicht so schwer sein!” Doch seine Gebete blieben ungehört. Damals lernte er zwei Dinge: Gott war ein Ignorant, und die Liebe eine stete Quelle der Enttäuschung“.

⁵ “Herr Gustav war der älteste und vitalste Bewohner des Altersheims. Sein Nachname war Gustav und sein Vorname auch. “Meine Eltern waren große Scherzkekse“ - pflegte er zu sagen. Er war 98 Jahre alt, erhöhte diese Angabe an schlechten Tag jedoch um bis zu 10 Jahre. Seine Haut war fast durchsichtig und bei günstigem Lichtanfall glaubte man durch die Wange ist eine Zunge zu sehen ist”.

- Деликатесный.
- Нежный.
- Ещё какой.
- Прекрасный.
- Восхитительный.
- Лучше не бывает.
- А у моего отца, кстати, язва желудка.
- Ох.

На этом непринуждённая беседа подошла к концу» [Linder 2020: 154]⁶.

Комизм диалогу придают не только бесконечно нанизываемые друг на друга уточняющие эпитеты, но и неожиданная оксюморонная развязка. Линдер мастер создания состояния абсурда. Практически каждый диалог или описание из романа характеризуется языковой игрой. Его лексикон настолько насыщен, а слог концентрирован и ярок, что не даёт читателю ни минуты отдыха. Постоянно необходимо разгадывать шарады, придуманные автором. Безусловно, сказываются драматический опыт Линдера и его прекрасное чувство юмора.

Примечательна также театральность, постановочность ситуаций, в которых оказываются герои романа: профессор Густав Густав вынужден оставить место на кафедре биологии, потому что однажды просто теряет сознание:

«Это случилось не просто так, случайно, а было вполне просчитано» [Linder 2020: 67]⁷.

⁶ “Leider, fiel ihm nichts Besseres ein als “Das Lamm war gut“.

“Köstlich“.

“Zart“.

“Und wie“.

“Niedergegart“

“Fantastisch“.

“Verdaut man auch besser“.

“Mein Vater hat ein Magengeschwür“.

“Oje“.

“Damit war das freibeuterische Gespräch zu Ende“.

Впрочем, с откровенно гротескными диалогами и описаниями соседствуют совершенно романтические:

«В воздухе стоял одурманивающий запах распускающихся бутонов, который всякий раз предупреждал его о том, что можно потерять сознание» [Linder 2020: 121⁸].

Данные примеры подчеркивают мастерство Линдера-стилиста. Благодаря иронии автора Вегелин предстает «Гераклом, который принёс себя в жертву людям» [Линдер 2020: 40], Альфреа фон Эрмель – изысканным кавалером, когда говорит старушке, с которой разучивает бальный танец, что никто как она не ест картофельное пюре: «Каждый раз, когда будут давать мягкое картофельное пюре, я буду вспоминать о тебе, дорогая Рут!» [Linder 2018:175]⁹. Анатолий Ферн изображается двойником Дон Кихота, который постоянно тянется за ускользающим идеалом, другой, «захватывающей жизнью», не замечая, что его реальная жизнь не менее захватывающая и достойная, как подмечал в знаменитом романе спутник рыцаря Санчо Панса [Сервантес 2017]. В языке Линдера соседствуют романтическая ирония и сам очищенный романтизм, неистребимое стремление к идеалу, поданное травестийно [Hansen 1983].

Действительно, непереводимый концепт *Sehnsucht*, центральный для культуры немецкого романтизма XIX века – стремление и тоска по недостижимому, отражённое в произведениях Гёте, фон Тика, Новалиса и многих других немецких романтиков, также имеет для Линдера принципиальное значение [Кирилова 2006; Мельников 2002; Heine 2017]. Пьеса «Человек в ванне, или как стать героем» персонажем-Автором внутри произведения называется “die Heldensehne” – композитой на фонетическом уровне вызывающей ассоциации со словом *Sehnsucht* (Held + Sehne). Кроме того, *Sehne* (по-немецки «сухожилие») можно рассматривать как рецепцию

⁷ “Das war kein rasante, zufällige, sondern ein ganz kalkuliertes Ereignis“.

⁸ “In der Luft lag der narkotisierende Duft knospende Blüten der ihn stets mahnte, dass man jederzeit den Verstand verlieren konnte“.

⁹ “Jedes Mal, wenn man weiches Kartoffelpüree serviert, werde ich an dich denken, liebe Ruth!“

мифа об Ахилле, важного также в третьем томе «Поэтики» Гегеля. Гегельянские идеи на протяжении всей пьесы постулируются персонажем-Философом.

Альфред фон Эрмель, фамилия которого (*der Ärmel* – «рукав») также достаточно комична («стремится (*sehnt nach*) стать героем послеобеденного сна и собирания маргариток», понимая, что славы «убийцы французов» ему не снискать. Анатоль Ферн, приезжая в Лодзь, будто завершает своё путешествие героя (кафедра германистики – дом престарелых – Польша), но город, знакомый Линдеру не понаслышке, из умозрительного недостижимого пространства становится живым топосом с мощёными улицами, кофейнями, университетскими аудиториями. Гонимый *Sehensucht*'ом, Анатоль приезжает из реальной скучной швейцарской жизни в экзотическую Польшу, которая и становится его «реальной реальностью».

Хотелось бы отметить еще несколько значимых для структуры произведения момента. Композиционными вершинами романа являются два события: встреча с героем-двойником Тобиасом Анатолем Рогом, который предпочитает представляться просто Анатолем, а также момент, когда его польская подруга по ошибке готовит ему посмертную маску. Кажется, герой также должен умереть в новом месте, пройти инициацию для того, чтобы завершить поиски, однако, этого не происходит. Вместо этого Анатоль переживает смерть через игру: они с его подругой Йолой отправляются в горы; он отстаёт и не может нагнать её, видя только огромную тень, преследующую героев, подобно призраку, описанному другим великим швейцарцем – Робертом Вальзером. В новелле «Прогулка» (*“Der Spaziergang”*, 1917) лирический герой встречает сумрачного гиганта Томцека, преграждающего ему путь [Walser 2000]. У Томцека Линдера другого имени нет, Анатолю он просто видится:

«Он поднял голову и увидел тёмную вытянутую фигуру колоссальных размеров»¹⁰ [Linder 2020: 286] на фоне серых скал, а после – горный простор и свобода движения воздуха: «У них [с фигурой] было общее чувство испуга. Будто бы кто-то произнёс: «Руки вверх! Тут говорит сама жизнь»¹¹ [Linder 2020: 286], но к жизни, к горам и Польше его возвращает окрик любимой: «Анатолий, – снова позвала Йола, – и на мгновение он перестал понимать, кого из них двоих она имела в виду» [Linder 2020: 225]¹².

Очевидно, что мотив признания бессилия характеризует всех протагонистов произведений Линдера. Своё писательское кредо он определяет следующим образом: «Я хочу писать о горьком осознании того, что мир, к сожалению, требует от человека намного больше, чем просто быть где-то между «хотеть» и «желать», он устанавливает свои правила... Со временем осознаёшь, что между собственными желаниями и волею, очевидно, существуют естественные ограничения. Ограничения эти, словно запретительные знаки противоречат собственной инерции. Я убеждён, что человек по своей природе невыразимо инертное существо и один только опыт таких естественных границ может вывести его из состояния эмбрионального покоя, заставляет его носиться в горячке, играть на блок-флейте, взять какой-нибудь кредит, или, например, задумать пьесу. Когда я пишу, меня всегда интересуют персонажи, обладающие этим невротическим беспокойством, проистекающим из несовместимости собственных желаний и общественных ограничений. Выйти за общественные рамки или следует подчиниться? В любом случае, восстановить то райское состояние первозданного инертного покоя уже не получится, сколько ни принимайте расслабляющих ванн с пеной, бейте в гонг, или занимайтесь флейрингом» [Linder 2020].

¹⁰ “Er hob den Kopf und sah eine dunkle, ins Riesenhafte gezogene Gestalt“.

¹¹ “Sie [er und Gestalt] teilten die gleiche Erschrockenheit. Als hätte jemand “Hände hoch! Hier spricht das Leben gerufen”.

¹² “Anatol“, rief Jola wieder. Und von einem Augenblick wusste er nicht wer von ihnen beiden gemeint war“.

Очевидно, что герои Линдера являются носителями его собственной мировоззренческой позиции. Но они, порой, лишены критического взгляда: признание несовершенства мира не приводит их к раскаянию или исправлению ошибок. Более того, они имеют власть над автором, равноправны с ним, способны ещё больше запутать его, завести в тупик, лабиринт, состояние осознание всепоглощающей абсурдности бытия. Не удивительно, что при кажущейся комичности происходящего перед читателем, как и в случае с текстами Кафки, предстаёт трагедия современного типичного человека, который в лучшем случае может вырваться из художественной реальности, погибнуть в тексте. В этом горьком выводе просвечивает луч надежды на «реинкарнацию» героя в другом лучшем, пусть даже описанном и ненастоящем, мире. Об этом типе кроткого протеста говорил и А. Камю в эссе, посвященном Йозефу К. «Бунтующий человек» [Камю 1990].

Линдер глубоко воспринял опыт европейской классики, очевидна его осознанная открытость традиции, другим голосам и культурам, следы которой следует искать глубоко в подтексте произведений писателя, о чем речь пойдет в третьей главе исследования.

Выводы к Главе 2.

Лукас Линдер – представитель нового поколения швейцарских писателей, уверенно вошедший в литературную жизнь всего немецкоязычного культурного пространства и ставший достаточно широко известным в других странах в качестве подающего надежды драматурга. Его пьесы переведены на многие языки, включая русский, изданы и поставлены в театрах Москвы, Нижнего Новгорода, Красноярска. Последние годы Линдер проявил себя и как романист, что стало большим событием для читающей публики.

Анализируя тексты Линдера, сложно определить их как подлинно швейцарские, принадлежащие национальной литературной традиции. Нет

прямых указаний на время и место действия, не затрагиваются проблемы швейцарской политики, практически отсутствуют отсылки к историческим реалиям; писатель не использует гельветизмов. Швейцарский культурный мир представлен на уровне базовых ценностей и характеристик, таких как нейтралитет, вежливость, терпимость, жертвенность, провинциальность, самообман. При этом герои Линдера мягко критикуют современное швейцарское общество, стремятся преодолеть инерцию псевдосчастливого рассчитанного движения по «лестнице жизни», разрушить миф о швейцарском рае. Именно эти вопросы становятся центральными в литературе поколения 90-х гг. XX столетия.

Становясь наследниками экзистенциальной послевоенной швейцарской литературы (Дюрренматт, Фриш, Мушг), швейцарские писатели рубежа веков, как и исследуемый автор, часто намеренно выходят за рамки национальной тематики (за исключением тех, кто связывает свое творчество с конкретными культурными и языковыми ареалами, городскими и земельными литературными клубами) и размышляют о принципиальной открытости другому, о чём в документальном проекте С. Городецкого и Е. Перегудова «Вертикальный парк швейцарской литературы» говорят ведущие современные писатели: К. Ловей, И. Ракуза, К. Симон, Ф. Холер, П. Штамм [Городецкий, Перегудов 2022].

При этом следует отметить обратную тенденцию в области *изучения* швейцарской литературы. Если в трудные десятилетия фашистской диктатуры об ее существовании как отдельного феномена практически не упоминалось в серьезных научных изданиях (авторов вписывали в языковые литературные ареолы – франкоязычная, немецкоязычная, италоязычная литературы), то в послевоенный период начался подъем изучения швейцарской культуре в ее многообразии и единстве.

Глава III. Традиции европейской литературы в драматургии Лукаса Линдера

3.1. Рецепция традиции Гюстава Флобера в произведениях Л. Линдера

Творчество Гюстава Флобера (G. Flaubert, 1821-1880) всегда интересовало и вдохновляло Л. Линдера. Однако можно рассматривать непосредственно диалог молодого автора с его талантливым предшественником и рецепцию флюберовской традиции, под которой в исследовании понимается особый, принятый в литературоведении дискурс. Флюберовская традиция охватывает весь корпус текстов с типологически близкими мотивами, образами героев, повествовательной перспективой; предполагает создание особого переднего плана и фона, особый стилистический рисунок, определенные художественные установки. Флюберовская традиция не может восприниматься как статичная. Она продолжает развиваться, вбирать новые тексты. Традиция развивается, втягивая новые тексты. Размышление о наследии Флобера неизменно заставляют исследователей и художников выходить на философский, мировоззренческий уровни, предполагает широкий взгляд на жизнь и задачи творчества [Basi de 2012].

Тексты Линдера насыщены интертекстуальными отсылками к мировой культуре, однако трактовать их однозначно не всегда представляется возможным. Писатель очень бережно относится к чужому слову, избегая заимствований или очевидных попыток интерпретации. Поэтому для читателя и исследователя открывается большое поле для размышлений. Начать хотелось бы с одного из самых значимых для творчества Линдера авторов – Гюстава Флобера. Влияние флюберовской традиции на Линдера проявляется в изысканности и детализации его стиля, в стремлении к совершенству и вниманию к мельчайшим деталям. Флюберовский подход к созданию персонажей и ситуаций, которые раскрывают глубинные психологические и моральные конфликты, находит отражение в пьесах

Линдера. Например, мотив поиска идентичности, характерный для Линдера, можно сравнить с аналогичными поисками в романах Флобера, где герои также пытаются найти свое место в мире.

Линдер относится к писателям, которые ориентируются не только на национальную литературную традицию. Его творчество невозможно понять без анализа диалога автора с традициями «большой» литературы, как классической, так и современной. При этом Линдер сам отмечает наиболее значимых для него мастеров слова, влияние которых, однако, не всегда эксплицитно выражено в его произведениях. Только глубинный анализ текстов писателя позволяет обнаружить множество отсылок к произведениям Флобера, Кафки, великих драматургов прошлого и классиков XX столетия.

Важнейшую роль для формирования Линдера-писателя сыграл автор «Мадам Бовари». Следует отметить, что писатель не столько ссылается на Г. Флобера, сколько встраивает свои тексты во флюберовскую традицию, которая рассматривается в работе как определённый «способ говорить о действительности» [Бекин 2024]. Принципиальными представляются три ключевых момента: борьба с пошлым, мещанским, буржуазно-плоским пониманием жизни; стремление критически размышлять о реальности, даже, если выводы будут горькими, а диагноз пессимистичным; наконец, принципиально понимание процесса письма как таинства, придающего блеклому бытию статус почти религиозного служения смыслу, искусству, идее. Исходя из этого, можно сделать вывод, что между произведениями Линдера и флюберовской традицией наблюдается генетическая связь.

Флюбер вошел в историю мировой литературы как автор, постоянно выступавший против обывательских взглядов современников. Это был не общий вывод об испорченных нравах. Это был тончайший анализ разных форм и типов пошлости и человеческой приземленности.

Описывая нравы соотечественников, он отмечал, что все они невероятно любят «почитывать газеты» (“les journaux” – это слово в записях Флобера неизменно выделяется особым образом), но при этом проявляют

признаки особой «мещанской идиотии» (*idiotie bourgeoise*), которую писатель трактует как принципиальную закрытость к познанию; напомним, также Цорн характеризует швейцарцев [Flaubert 2011].

Критический взгляд на буржуазное общество не является, конечно, только чертой творчества Флобера. Традиция высмеивались посредственность и увлеченность материальным восходит еще к античной культуре. Но после романтиков и реалистов эта тема стала магистральной в культуре рубежа XIX-XX столетия. И, обращившись на Флобера и других классиков, В. Набоков сформулировал, что одной из самых распространенных форм мещанства становится пошлость, существующая на грани между приземленностью, вещиизмом и стремлением к красоте, неистребимом в живой человеческой душе [Набоков 2010].

Творчество Флобера чрезвычайно разнообразно. Его привлекали многие жанры и роды литературы, он каждый раз снова создавал свой поэтический язык, найденный для нового текста. Представление о том, что он является представителем реализма давно оспорено учеными [Зенкин 1999, Литвиненко 2019]. Более того, даже выделяя доминанты жанровой формы часто нельзя отнести то или иное произведение только к историческому, философскому или сатирическому роману. Потенциал каждого текста невероятно широк: Флобер никогда не позволял себе мыслить шаблонами, напротив, он вскрывал проблему автоматизма, боролся с ней, как он боролся с пошлостью в своих дневниках и художественных текстах. Флобер стал иконой стиля. Стилизации, переработка его сюжетов, аллюзии на его произведения заполняют литературное поле и сегодня (например, «Попугай Флобера» Дж. Барнса) [Barns 1984].

Изучение творчества Флобера – это отдельное направление в литературоведении. Назовем некоторых из них: Г. Брандес, А. Моруа, Ж.-П. Сартр. О нем писали А.С. Дежуров, С.Н. Зенкин, В.А. Луков, А.Г. Машевский, В.В. Набоков, А.И. Пузиков, Б.Г. Реизов, Г.Н. Храповицкая,

Д.Л. Чавчанидзе, М.Д. Эйхенгольц [Машевский 1998, Набоков 1998, Михальская 2007].

Когда Флобер подошел к концу своего легендарного романа «Мадам Бовари» (“*Madame Bovary*”, 1856), он сделал в дневнике следующую запись: «Читатель впервые получит роман, в котором отсутствуют положительные герои» [Флобер 1956, III: 372]. В некотором смысле эта идея имеет автобиографический характер. Флобер переживал глубокий кризис веры в человека, точнее, даже в саму природу человека. Концепция «единственного правильного слова» (*le seul mot juste*) побудила автора к сверхточному, пристальному наблюдению над действительностью. Он стремился к развёрнутому описанию мельчайших деталей обстановки, особенностям обстановки, фасона одежды, предметов интерьера. Все эти нюансы позволяли читателю самостоятельно делать выводы о герое, пытаться понять его характер, психологические черты, мотивацию для совершения определенных поступков. Некоторые исследователи считают, что в этом раскрывается детерминизм, вообще свойственный для французской литературы конца XIX. Согласно этой концепции, человек не может самостоятельно принимать решения, у него нет абсолютной свободы воли и выбора, а все его идеи, действия, поступки предопределены обстоятельствами [Машевский 1992: 229]. Флобер видит за этой определенностью знак трагизма существования.

Понятый широко реализм позволяет противопоставить роман Флобера сентименталистской и романтической литературе с их установкой на дихотомию духовного и материального, веру в чудесное. Герои Флобера трагически переживают ощущение несвободы, невозможности сделать самостоятельный, НЕпредопределенный выбор. Таковы и герои Линдера. Они сомневаются в том, что им предоставлена свобода выбора, о которой столько говорится в философии и литературе.

Отсюда вырастает и другое понимание категории героического. Именно Флобер одним из первых создает произведения, в которых часто

отсутствует герой с характерными идеальными чертами. В XX веке таких произведений становится все больше, для рубежа XX-XXI веков «негероический герой» становится магистральным (в частности, в европейской традиции).

Утрата героичности у Флобера сродни утрате иллюзий. Он все более тщательно присматривается к основным человеческим типам, испытывая к некоторым из них неподдельную ненависть. Он пишет: «буржуа – не классовое понятие, это, если хотите, состояние души, буржуа хоть в сюртуке хоть в блузе» (*est en redingote et en chemise*) [Флобер 1956, II: 318; Flaubert 2011]. В его художественном мире мещанство характерно не только богатым и пресыщенным натурам, но всем, кто непрерывно сживает и двигается в мире «банальности»: у него нет иных устремлений, чтобы соответствовать окружающему миру; все его интересует лишь в той степени, в которой это полезно. Современный человек, описанный Линдером, также скользит по поверхности, всегда остается предельно вежливым и никогда не выделяется [Linder 2019].

Флобер видел за это предусмотрительностью среднего человека черты приспособленчества. Он начал создавать «эпопею человеческой глупости», представленной в сатирическом романе «Бувар и Пекюше» (“*Bouvard et Pécuchet*”, 1881 в самых неожиданных формах). Рассказывая о приключениях двух друзей, пытающихся занять себя чем-то интересным после выхода на пенсию. Они проводят жизнь в предместье Парижа в беспечных беседах и праздных заботах. Герои на словах восхваляют прогресс и рациональный подход к жизни, но все, что они говорят, уже давно известно. Флобер разоблачает банальность их мышления, иронизирует над героями и делает вывод, что они являются воплощением среднего французского буржуа, «не зря прожившего жизнь». В этом выводе слышится горькое разочарование писателя в идее героического [Иващенко 1956: 39].

Любовь к застывшим формулам, банальностям и стереотипным выводам характеризует и многих персонажей Линдера. Самый яркий пример резонера-

филистера это Политик. Он является достаточно противоречивым героем. С одной стороны, по воле профессионального долга он часто вынужден говорить банальности. Такова его роль. Однако Политик коварен и опасен. Из голодовки Вегелина он делает «интересный случай»: «Задача политики, мой дорогой господин Шпац, – освободить человека из заточения, установить свободу. Если же мы хотим освободить человека из заточения, нам совершенно необходимо разобраться в нём, в его самых сокровенных помыслах. Внедримся туда, где гнездится ложь, где человек более всего сам себя обманывает. Где среди роторов и шестерней находится рычаг, на котором всё и держится» [Линдер 2020: 43].

Главное, что Линдер наследует у великого классика, это глубокое осознание ужаса существования без размышлений о нем, без рефлексии, анализа себя и мира. Вместе с тем порождения «живого ума», никогда не дающего покоя могут погубить обычного земного человека, о чем Флобер пишет в новелле «Искушение святого Антония». Приведем библейскую мудрость: «даже апостолы засыпали» [Новый Завет 2004]. Но и для него, и для Линдера гибель он осознания ужаса происходящего кажется лучшим выходом, чем прозябание в нескончаемой пошлости, порождающей инертность, глупость, душевную глухоту.

Еще один важный вопрос, который занимает Линдера, связан с тем, как автор должен проявляться в тексте. В классической литературе, начиная с эпохи Просвещения, автор всегда «возвышается» над текстом. Это может реализовываться прямо или более завуалировано, как, например, в произведениях О. де Бальзака, Э. Золя, братьев Гонкур. Такой автор, по мнению Бахтина, является «естествоиспытателем», который наблюдает над «препаратом» [Бахтин 1997-2012, V: 130—137]. Учитывая эту ситуацию «двойной оптики» (взгляд на мир героя и стоящего за ним автора), можно говорить о сложном положении читателя, который должен понимать, чей голос слышится более отчетливо.

Для того, чтобы избежать этой субъективности, Флобер, вслед за некоторыми писателями-натуралистами, часто обращается к сухому языку документалиста, практически протоколирует события. Так он рассказывает о выводах врача, лечащего Госпожу Бовари, так он описывает страшные эпизоды ее умирания. «Автор, навязчиво присутствующий в тексте» мешает ему изображать реальность [Иващенко 1956: 39]. Размышляя над этим вопросом, Флобер пытается создать роман без рефлектирующего автора, постоянно размышляющего о нравах современного общества. Роман «Саламбо» (“Salammbô”, 1862) – побег от действительности. Вместе с тем, перед Флобером стояло множество задач, связанных с описанием далекой действительности. Ему пришлось детально погрузиться в историю Карфагена и выработать особый язык, соответствующий экзотической реальности произведения. Кроме реалий необходимо было повествовать дух Африки; так он решился на поездку в Египет.

Все критики увидели в «Саламбо» пример классического исторического романа. Однако романтическое «далеко» к этому моменту уже наскучило читателю. Флобер осознавал это. В своем тексте он скрыл нечто большее. Роман считается предтечей символистской литературы [Тишунина 1998]. Сам материал привел Флобера к несвойственной ему ранее избыточной декоративности, следствием которой стало ощущение неестественности изображенного мира. А этого он всегда опасался. Флобер многословен, но точен: «Наконец, она спустилась по лестнице с галерами. Жрецы следовали за нею. Она направилась в аллею кипарисов и медленно проходила между столами военачальников, которые при виде её слегка расступались. Волосы её, посыпанные фиолетовым порошком, по обычаю дев Ханаана, были уложены наподобие башни, и от этого она казалась выше ростом. Сплетённые нити жемчуга прикреплены были к её вискам и спускались к углам рта, розового, как полуоткрытый плод граната. На груди сверкало множество камней, пестрых, как чешуя мурены. Руки, покрытые драгоценными камнями, были обнажены до плеч, туника расшита красными

цветами по черному фону: щиколотки соединены золотой цепочкой, чтобы походка была ровной, и широкий плащ тёмного пурпурового цвета, скроенный из неведомой ткани, тянулся следом, образуя при каждом её шаге как бы широкую волну. Время от времени жрецы брали на лирах приглушенные аккорды; в промежутках музыки слышался лёгкий звон цепочки и мерный стук сандалий из папируса» [Флобер 1956: 98-99].

Этот пример ярко иллюстрирует, как автор, борющийся с определенным явлением, сам может попасть в ловушку стиля, «ловушку буржуазности». На это обращает внимание Линдер, который сам часто признавался, что, борясь с банальностью, становился максимально банален.

Приведем пример из романа «Неоконченный», эпизод, когда герой празднует день рождения:

– Анатоль, если тебе случится когда-нибудь стать отцом, обязательно постарайся присутствовать при рождении ребёнка. Ведь там выделяются гормоны счастья. Твоему бедному отцу их совсем не досталось, поэтому он теперь такой унылый.

– Я не унылый!

– А всё-таки я счастливее тебя.

«Была ли мама счастливее?» – размышлял Анатоль – прежде всего, она была не дома» [Linder 2020: 101].

Смакование «банальности» приводит к ее умножению. Швейцарский писатель говорит о том, что инерция текста особенно остро коснулась его при работе над романом, а не над пьесами, в которых реплики заставляют автора быть кратким. Приведем пару примеров. Примечателен эпизод с незначительной любовной неудачей Анатоля, которая гиперболизируется до вселенских масштабов: «В такие дни он был совершенно убеждён, что его существование несло на себе печать покинутости. Она была его возлюбленной. Его “*amour fou*” (фр. – «безумная любовь») [Linder 2020: 21].

Но здесь просвечивает и флоберовская ирония: «В тот вечер Анатоль определенно был на пути к звёздам. В программе стоял праздничный ужин...

<...> Садлись за длинный стол в ресторане под названием «Акапулько». Серые кирпичные стены, молодой замечтавшийся официант, и тихая писклявая поп-музыка на заднем плане. Это была атмосфера зарождающихся иллюзий, в которой сам факт смерти казался просто неподтвержденными слухами» [Linder 2020: 149].

Линдер очень саркастичен при описании примеров проявления человеческого тщеславия, например, в эпизоде, когда герой делает доклад на грандиозном симпозиуме, посвященном грибам и переживает свой «звездный час», кланяется новым знакомым на приеме в роскошном ресторане. Совершенно очевидно здесь считывается интонация Флобера, свойственная его «Антологии человеческой глупости». Линдер, одинаково хорошо пишущий на немецком и на французском языках, воссоздает рисунок запутанных речей властолюбцев, украшающих свою речь немыслимым количеством тропов и риторических выражений, за которыми скрывается пустота. Оказывается, что Анатолю после своего триумфа категорически ничего не может вспомнить, словно торжественный прием прошел при полном молчании.

Но чаще Линдер не стремится рассмешить читателя. Его ирония грустна. Кризис писательства, выведенный автором в сатирическом ключе в романе «Неоконченный», заставляет скорее сопереживать герою: «Он отчётливо видел: стояла осень. Вообще-то, середина июня, но всё равно, <...> каким-то образом осень стояла всегда. <...> Ноябрь витал в воздухе» [Linder 2020:181—182]. Анатолий нелеп, настаивая на своей исключительности: действие происходит в июне, а для Анатоля «в воздухе витает ноябрь». Затёртый романтический штамп говорит о скудных возможностях на литературном поприще несостоявшегося гения.

Герои Линдера кажутся чужими самим себе, остранными, выкинутыми из слаженного мира добропорядочных буржуа. Анатолий Ферн, словно, проживает в романе чужую жизнь и в конце сам удивляется, как же это могло так получиться: ему за тридцать, он вечно пишет некий великий

роман, но ничего не получается. Он прозябает в крошечном городке; единственный, кто способен его понять – больной, запертый в клинике и выживший из ума профессор из дома престарелых. Выходом из замкнутого круга повторов для Героев Линдера становится идея непрерывного проговаривания мыслей, кружащихся в голове. Именно непрерывность помогает и автору «Неоконченного» думать, жить и писать, т.к. для него эти глаголы представляются синонимичными.

Флобер один из классиков, который заговорил о «методе постоянного письма» [Зенкин 1999: 83]. Современный исследователь творчества Флобера Зенкин С., замечает, что такая погруженность в письмо помогает устранить границу между субъектом и объектом, «вжиться» в мир героя; авторское «я» оказывается неотделимым от предмета описания. Происходит «объективизация субъективного», что помогает Флоберу преодолеть инерцию своего частного опыта [Тишунина 1998].

Для понимания взаимоотношений «субъект-объект» в рамках этих литературоведческих терминов, уместным представляется обратиться к так называемому понятию «абсолютной субъективности», которое в результате продолжительных научных изысканий выработал один из самых почитаемых Линдером философов С. Кьеркегор [Kierkegaard 2020]. «Абсолютная субъективность» предполагает не произвол субъекта в своём видении окружающей действительности, а такое состояние связи субъекта с абсолютом, при котором он в своём субъективном чувствовании и видении способен выражать истину. Такая задача – устранить связь между субъектом и объектом действия, вживаясь в объект, и при этом, устраняя «себя» и «своё» – представляется возможной лишь в случае суждения с позиции метафизических величин.

Такой переход иногда происходит в пространстве сна. Не случайно, Линдер вводит его в свою пьесу о Вегелине. Герой вспоминает базельского осла. Для швейцарских читателей он связывается с фигурой Ницше, так или иначе, присутствующей в полотне повествования. В эпизоде с ослом даже

звучит «голос» философа, но не того, который пел Сверхчеловека, а Ницше, изобразившего Заратустру в момент глубокого отчаяния [Nitzsche 2001]. Этот образ может быть интерпретирован как самый значимый для понимания пьесы. Для ее автора, германиста, философа, за ним скрывается почти религиозный смысл.

О.М. Фрейденберг, перу которой принадлежит одно из наиболее значимых исследований на русском языке о трансформации образа осла в Средневековье, замечает, что осел, в Античности обозначающий преимущественно глупость, упрямство, материально-телесный низ, к Средним векам начинает обозначать наивное простодушие, истинную христианскую веру [Фрейденберг 1988].

Вместе с тем, нельзя забывать и другое прочтение символа, характерное более для западной культуры [Чернец 2023]. В европейской церковной традиции осел связан с “*festum asinorum*” – так называемой ослиной мессой, неотъемлемой частью средневековых рождественских карнавалов в связи с инсценировкой евангельского сюжета о бегстве в Египет. Данное действо заканчивалось изгнанием осла из храма. Через смех происходило очищение.

Смешной Вегелин вполне способен в пространстве пьесы выступить неким «ослом», которого стоит высмеять, выгнать, убить и тем самым очистить. По сути своей это действие фактически возводится в пространство мистического религиозного акта. Подход нивелировки собственного «я» характерен в известном смысле и для творчества Флобера, который в процессе творческой деятельности глубоко и даже в некотором сакральном преломлении переосмыслил позицию и труд писателя. Фактически Флобер обосновал идею о том, что писательская работа по форме своей способна быть религиозным служением.

Принципиально здесь то, что писательство легко экстраполируется на любую работу, которая осуществляется человеком как поиск, в котором он освобождается от «своего» и пытается дойти до «подлинного», «истинного»

в сути своей оказывается религиозным служением. Это возвращает вектор исследования к проблеме, широко представленной в швейцарской литературе XX-XXI века: «На чём может зиждиться религиозность современного внеконфессионального человека?», ведь в современных реалиях совершенно очевидно, что любая конфессия, претендующая обрядово на абсолютное знание и исключительное регулирование отношений между Человеком и Богом, рождает противодействие: почему необходимо строить взаимодействие между человеком и трансцендентным только так, а не иначе? [Linder 2020]. Этим вопросом задаётся и Линдер в романе «Неоконченный» и особенно в пьесе «Человек в ванне, или как стать героем».

Ответ на этот вопрос даёт Флобер: «можно заниматься религиозной деятельностью во время написания книги, но для этого необходимо понимать собственное дело как своего рода подвижничество, некий нравственный подвиг, который заключается в неспешности, а также в поиске фраз...»; и далее мысль уточняется: «жизнь я веду суровую, лишённую всякой внешней радости, и единственной поддержкой мне служит постоянное внутреннее бушевание, которое никогда не прекращается, но временами стелет от бессилия. Я люблю свою работу неистовой и извращённой любовью, как аскет власяницу, царапающую ему тело. По временам, когда я чувствую себя опустошённым, когда выражение не даётся мне, когда, исписав длинный ряд страниц, убеждаюсь, что не создал ни единой фразы, я бросаюсь на диван и лежу отупелый, увязая в душевной тоске» [Флобер 1956: 129].

Исходя из рассмотренных примеров, можно сделать вывод, что любой протест, даже тихи протест Вгелина, может принести пользу; тихо произнесенное слово тоже может быть услышано. Любое ничегонеделанье, выбранное героями Линдера – также выражение позиции. Такую позицию можно назвать «аполитичной». Как и многие другие, автор говорит: «Я совершенно аполитичный человек» [Линдер 2019: 61].

Концепт “unpolitisch“ может вызвать ложные ассоциации с трактатом Т. Манна, посвященном противопоставлению цивилизационного,

надуманного типа культуры, культуре подлинно, духовной (“Betrachtungen eines Unpolitischen”, 1918) [Mann 2009].

Приветствуя войну, Т. Манн приходит к выводу об ее неизбежности и даже необходимости для развития самосознания немецкого народа (через несколько лет он отречётся от своих взглядов и напишет другой значимый текст, в котором будет говорить об идее подлинной демократии). Герой же Линдера в этом смысле подлинно аполитичен: он не хочет насилия, он против любого вторжения в мир другого, он почти религиозно смиренен. Единственное, что он может сделать, уничтожить себя, чтобы его услышали. В этом и проявляется свобода героев Линдера.

Поиск способов выражения личной свободы волновал писателей всегда. Творчество дает еще один шанс на выражение. Право писать как спасение – идея, воспринятая Линдером, в первую очередь, благодаря Флоберу и Кафке, также являвшегося почитателем таланта французского классика.

3.2. Кафкианская традиция в произведениях Л. Линдера

Литературная традиция Франца Кафки (F. Kafka, 1883-1924) – ещё один вектор воздействия, без которого понимание системы мотивов драматургии Линдера невозможно. Абсурдность социального и личного бытия, ощущение безысходности и неизбежности судьбы – ведущие признаки и художественного мира Кафки, и разнообразных форм рецепции его произведений в мировой художественной литературе, – пронизывает многие произведения Линдера. Мотив столкновения с неизбежностью судьбы в его пьесах напоминает абсурдные ситуации и неразрешимые дилеммы, с которыми сталкиваются герои Кафки.

Следует быть благодарными другу и душеприказчику Кафки М. Броду, который сохранил тексты Кафки, часто незаконченные [Brod 1974]. Так бы его голос остался почти неслышанным. Спасение стало чудесным фактом, отмеченным многими выдающимися мыслителями. Исследовавший

рецепцию творчества писателя Балинт Б. приводит цитату из писем К. Манна (Mann, 1906-1949): «Собрание сочинений Кафки – <...> есть самое благородное и значимое издание, предпринятое в Германии» [Balint 2018: 36].

Мир Кафки, полный гротеска, стал универсальным культурным кодом культуры XX [Walac 2005]. Эта универсальность художественного метода Кафки стала причиной того, что исследования о его творчестве продолжают возрастать с каждым годом.

Многие видные отечественные и зарубежные исследователи, мыслители и переводчики (Бент М., Затонский Д.В., Зусман В.Г., Кацева Е.В., Манн Ю., Рудницкий М., Сучков Б.Л.; зарубежные исследователи: Адорно Т., Арендт Х., Батай Ж., Беньямин В., Биндер Х., Бодрийяр Ж., Бланшо М., Борхес Х. Л., Вагенбах К, Камю А., Канетти Э., Набоков В., Саррот Н. и др.) связывают универсальность его произведений с социокультурным ландшафтом и окружением писателя. [Бент 2013, Затонский 1972, Зусман 2004, Сучков 1965, Кацева 1993, Манн 1999 // Адорно 2000, Арендт 2017, Батай 1994, Беньямин 2000, Биндер 1979, Бодрийяр 2018, Бланшо 1998, Брод 2009, Брод 2020, Борхес 1992, Вагенбах 1930, Камю 1990, Канетти 2014, Набоков 1980, Саррот 2000].

Первые шаги в литературе не обещали писателю такой популярности в мировой культуре. Кафка родился и прожил всю жизнь в Праге – крупном, но всё же второстепенном городе Австро-Венгерской империи, где жили представители самых разных культурно-этнических общин: славянской, немецкоязычной, еврейской, ассимилированной в разной степени в чешскую или австрийскую культуры. Официальным языком, на котором велся документооборот, был при этом не чешский, а «высокий немецкий» (Hochdeutsch), лишенный оттенков, нюансов, диалектальных вкраплений. Отсюда и понятие «пражский остров»: несколько искусственно созданный мир чиновников, служащих, учёных.

В семье Кафки повседневным языком общения также был немецкий. Окончив немецкую гимназию, писатель поступил на юридический факультет Пражского университета и присоединился к группе молодых литераторов, так называемому «пражскому кругу», где также говорили и писали в основном по-немецки [Wagenbach 2013, Engel 2010]. Литературное объединение играло ведущую роль в культурной жизни Праги 1890-1930-х гг. и определило особенности взаимодействия немецких, чешских и еврейских писателей и интеллектуалов (имперский (немецкий), народный (чешский) и еврейский (неопределенный)). Евреи, в зависимости от уровня благосостояния, относили себя либо к австрийцам, либо к чехам [Бекин 2022]¹³.

Кафка, говоривший и писавший на немецком, пытался отойти от «немецкости» отца, что выражено в символическом тексте «Приговор», в котором отец одним своим словом решает судьбу сына, который, улашав проклятье, бросается с мота в реку. В исповедальном тексте «Письме к отцу» он восклицает: «Ты мог, например, ругать чехов, немцев, евреев, причем не только за что-то одно, а за все, и в конце концов никого больше не оставалось, кроме Тебя» [Кафка 1923, II: 215].

Крупный советский исследователь творчества Кафки Сучков Б.Л. в предисловии к первому отечественному изданию произведений писателя 1965 г. назвал конфликт с отцом, а в его лице со всем буржуазным миром, центральным для мироощущения Кафки. И если первая часть такого высказывания сомнений не вызывает, то относительно второй важным представляется отметить исторический контекст и время, в которое это было сказано. Окружающая писателя действительность обречена на крушение, расстроена, алогична.

¹³ В условиях параллельного существования трёх культур вопрос национальной идентичности не мог не волновать писателя. Так, известно, что отец писателя, Герман Кафка, родившийся в местечке Осек, относил себя к чехам, но перебравшись в Прагу, идентифицировал себя как австрийца и детям дал немецкое образование.

Кафка делал робкие попытки сбежать из Праги, часто фантазировал в письмах невесте Фелициеи Бауэр (F. Bauer, 1887-1960) о возможном путешествии в Палестину, о жизни в Берлине. Однако все эти реальные топосы были лишь идеальными утопическими недоступными областями свободы; мотив побега Кафка выразит наиболее ярко в романе «Америка».

Сбежать из приторного мира условностей и лжи пытаются герои Линдера: Фред стремится в Оклахому, Альфред – в воображаемый мир телевизионных программ, Анаталь Ферн – в Лодзь, Вегелин – стремится отыскать абсолютную свободу воли (*Wollen*, воления). Если же этого не получается, герои швейцарского писателя готовы совершенно в духе Кафки низвести себя до абсолютного «ничто», насекомого, грызуна: «Нужно жить, чтобы никто не видел. Жить, как крот и зарываться в землю от света и людей» [Линдер 2020: 64].

Интересно, что крот часто упоминается в дневниках Кафки и его письмах Ф. Бауэр. Он, по мнению писателя, вызывает неприязнь, как обитатель подземного мира, и жалость, когда протягивает почти человеческие ручки-лапки в пустое пространство, которое он не способен видеть.

Данный образ, очевидно, связан с неназванным, но точно описанным протагонистом рассказа / повести «Нора» (“Der Bau”, 1923-1924). Читатель становится свидетелем скрупулезной работы некоего существа, обитающего под землей (предположительно крота). Строительство норы – не только залог безопасности, но и гарантия сытой, размеренной жизни в холодное время года. Заканчивается грандиозный проект катастрофой: крот прорывает последний коридор, ведущий наружу, и попадает в лапы охотничьей собаке. Великолепная подземная крепость больше не защитит своего Хозяина [Сучков 1965]. Защищенность и свобода, с нею связанная, оказываются недостижимыми, как и Земля обетованная [Аверкина 2000]; а перейти Ханаанскую пустыню больше не сможет никто, как горестно замечает Кафка

в дневниках [Kafka 2012]. Недостигаемость цели – приговор, который и Линдер выносит своим героям.

Расщепленность, неустойчивость и неуверенность характера Кафки зреет на почве фиаско, пережитого в конечном итоге при попытке ощутить свое истинное положение. Писатель переживает глубочайший кризис идентичности, так или иначе связанный с тремя компонентами окружающего его культурного мира¹⁴.

Мотив ускользания «самоопределенности» (Selbstbestimmung) также пронизывает все тексты Линдера – культурного космополита в маске скромного швейцарского писателя, сформировавшегося в рамках бернского литературного движения. Кафкианская традиция в текстах писателя строится вокруг вполне осязаемых и очерченных образов героев-(не)героев. Но вместе с тем, и на уровне проблематики. Если «Человек в ванне, или как стать героем» содержит прямые аллюзии (схожи контактно) на такие тексты пражского классика как «Нора», «Гигантский крот»¹⁵, особенно «Голодарь», то его другие тексты близки Линдеру на уровне типологии моделирования сюжета, выражения концепции творчества, мироощущения, то есть, обнаруживают генетическую рецепцию.

Попытка определить свое место в мире предпринимается и героями Линдера. Оин из ключевых текстов, повлиявших на швейцарского писателя, стал рассказ «Сельский врач» (“Ein Landarzt”, 1918), повлиявший на название целого сборника. Важность этого текста для понимания особенностей художественного мира Кафки подчёркивается тем, что название не только

¹⁴ Симпатия к чешскому национальному движению, наметившаяся в переписке с Миленой Есенской (М. Jesenská, 1896-1944), увлечение еврейской историей и мистицизмом с подачи друга и в дальнейшем душеприказчика Макса Брода (М. Brod, 1884-1968), в начале приводят писателя к весьма скептическому заключению: «Принимая все во внимание, можно подумать, что мы находимся в Африке среди племени дикарей. Вульгарное суеверие» [Давид, 2008: 322]. Но после сближения с актёрами лембергского еврейского театра, вызвавшего живой интерес Кафки, позиция его кардинально изменилась.

¹⁵ В данном рассказе крот оказывается не жертвой своей гигантомании, как в повести «Нора», а напротив, выведен как символ раздутого до абсурда самомнения ничтожных жителей провинциального городка, посвятивших всю свою жизнь изучению феномена этого загадочного существа и доказательству его фантастического участия в судьбе селения.

выносятся в заглавие последнего прижизненного сборника, но и определяется самим писателем в «Дневниках»: «Временное удовлетворение я еще могу получать от таких работ, как «Сельский врач» при условии, если мне еще удастся что-нибудь подобное (очень маловероятно). Но счастлив я был бы только в том случае, если бы смог привести мир к чистоте, правде, незыблемости» [Кафка 1993, IV: 7].

Перед читателями предстает скромный сельский врач, который часто выполняет безнадежные задания. Так, в рассказе он должен отправиться к тяжело больному в отдаленную деревню. Перед читателем разворачивается описание символического ухода, умирания героя: мотив метели встраивается в эсхатологический аллюзивный ряд «зима – смерть–ад», фигура доктора воспринимается как потерявшаяся, заблудившаяся между разными мирами. Сани напоминают холодный гроб. Да и сам герой так напуган, что уже почти готов принять смерть. Ничего его не отличает от умирающего от загниения раны человека [Кафка 1965: 455].

Материальные аспекты жизни не беспокоят его. Повозку ему находит «недобрый конюх»; инструменты для операции он почти забывает дома, служанка напоминает ему о чемоданчике. Он толком не умеет управлять лошадьми. Они сами везут его. лошадьми он не правит, наоборот, они сами его везут. Возникает справедливый вопрос: может ли этот доктор помочь, или ему самому нужна помощь? Отправился ли он в глубинку, чтобы выполнить свой долг, или убежал из городской определенности в непознаваемое пространство далекого, вненаходимого, где можно свободно принять свою судьбу.

Сложно определенно сказать, когда и где происходит действие. Хронотоп не определен. Признаки жизни подает только шуба, которая «сама собой зацепляется за повозку» [Кафка, 1965:456]. Как часто бывает в текстах Кафки, герой сам не управляет действием. Он ведом, действия направлены на него. Пассивность заложена не только в грамматике текста, но и в его прагматике.

Герой молчалив. Читатель знает о происходящем из его сбивчивых внутренних монологов. Он фактически заточен в себя [Сучков 1965]. Ощущение загнанности пронизывает почти все новеллы и максимально выражается в таких произведениях как «Процесс», Нора», «Голодарь» (Ein Hungerkünstler, 1922).

«Голодарь» – текст, который Линдер перечитывал, работая над пьесой «Человек в ванной...», о чем он сообщает в одном из неменогчисленных интервью [Linder 2000]. В истории Голодаря его поразил один важный момент: люди, которые приходят смотреть на героя, заключенного в клетку и демонстрирующее искусство выносливости, не испытывают к нему ни малейшей жалости. Кажется, заточенные животные способны больше тронуть сердце зрителей, протягивающих им что-то съедобное. В случае с Голодарем публика, напротив, ждет его конца, слабости, разоблачения. Он ничем не отличается от других людей. И нет никакого искусства, есть попытка вырваться из обыденности, которая заканчивается даже не трагически, а, скорее банально.

Кафкианская тема отчуждения подхвачена Линдером и в упомянутой пьесе – «Инерция», в которой герои окончательно отказываются давать себе отчет в своих поступках. Раздвоенность сознания порождает в главном персонаже спасительную иронию, которая одна способна соединить разлетающиеся части бытия. Все, что он теперь способен делать – механически отвечать на вопросы и плыть по течению.

Линдер имитирует особую ироническую модальность, что по замечанию Э. Канетти является основополагающим свойством кафкианской прозы, а также его авторского понимания комического и абсурдного [Канетти 2014].

Особое понимание Кафкой и Линдером иронии и комического заслуживают подробного анализа, так как являются ведущими элементами поэтики обоих писателей. Комическое выражается разными способами. Одним из приемов является указание на несовпадение представления

человека о себе с тем впечатлением, которое он оставляет [Binder 1979]. Кафка различает в повседневной жизни чиновника множество смешных и условных моментов, делающих их жизнь абсурдной и фантасмогорической. Страховую фирму, в которой он работает, он называет «логовом бюрократов» [Сучков 1965: 6]. Кафка рисует разваливающуюся бюрократическую систему разваливающейся империи. И это придает изображенной реальности трагический комизм. Причем этот распад, невозможность слаженно работать испорченному механизму, часто показан с обескураживающей прямоотой [Затонский 1972].

«Если шутка прячется за серьёзное – это юмор, если серьёзное за шутку – это ирония», – замечает А. Шопенгауэр в своих мемуарах [Шопенгауэр 2017]. Очевидно, что смеяться нужно всегда, даже, если это трудно делать. Брод вспоминает, как Франц впервые прочел друзьям фрагменты из «Превращения» и очень удивился, почему никто не улыбается, ведь он задумывал рассказ как сатиру на жизнь типичного пражского служащего средней руки [Брод 2020]. Вероятно, ирония тотально пронизывает творческое воображение Кафки.

Хотелось бы привести цитату из работы В. Пигулевского, размышляющего о природе иронии в разные периоды развития культуры, от эпохи романтизма до постмодернизма: «восторженное ощущение свободы, творческой энергии духа сочетается со скептическим неприятием буржуазного практицизма, перспективы внешних преобразований, рациональной и моральной ограниченности. Внутренне активное мирозерцание остается пассивным во внешней жизни. Позиция скептического энтузиазма позволяет сохранить самооценную личность в условиях социальных коллизий» [Пигулевский 2009: 69]. Исследователь считает, что интеллектуальное отношение к миру дает возможность осмыслить и частично принять иррационализм жизни. Это положение может быть проиллюстрировано на примере уже упомянутых выше текстов – «Голодарь» и «Человек в ванне, или как стать героем».

Фантасмагорический хронотоп включается с первых строк рассказа Кафки: «В последние годы интерес к искусству голодания резко понизился» [Кафка 1965: 498] (“In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen” [Kafka 2012: 190]). Речь идет о каких-то вполне реальных десятилетиях. Вопрос о том, как выглядела ситуация с голоданием ранее при этом звучит вдвойне абсурдно. Однако маска серьезности, надетая рассказчиком, сбивает читателя с толку. В какой-то момент он и сам начинает верить в реальность этого невероятного мира.

Напряжение между канцелярским, сухим стилем повествования и остраненность описываемого мира нарастает с каждой страницей текста. Линдер открыто использует кафкианский прием в драме «Человеке в ванне, или как стать героем. Автор сознательно затемняет вопрос о времени действия. Читатель узнает лишь следующее: секретарша сидит за «старомодной пишущей машинкой», Политик и Шпиц обедают в «дорогом ресторане на старый манер», а Шпиц (журналист и фотограф!) забывает «заправить плёнку в фотоаппарат» [Linder 2020].

Неопределенность пронизывает тексты Кафки. Например, землемер К. достаточно абстрактен, чтобы стать универсальным образом, с которым каждый читатель себя невольно соотносит. Нарастание чувства отчуждённости в прозе писателя усиливая эффект бессмысленности происходящего. Так, за смешным скрывается смертельно ужасное.

Несмотря на то, что читателю известно – герои обречены на смерть – Вегелин и Голодарь мечтают о счастье. О своем персонаже Кафка пишет: «Но по-настоящему счастлив он бывал, когда наступало утро, и караульщикам приносили, за его счёт, обильный, сытный завтрак» [Кафка 1965: 502] („Am glücklichsten aber war er, wenn dann der Morgen kam, und ihnen auf seine Rechnung, ein überreiches Frühstück gebracht werde“ [Kafka 2012:192]). В этом мазохистском удовольствии отдать всего себя, все своё искусство угадывается образ и Альберта Вегелина, о котором Линдер пишет так:

– Разве ему <человеку> не нужно помочь? Ему нужно помочь. Всем нужно помочь»]; «Теперь голодай дальше...<...> *Садятся на землю. Вынимают бутерброды.*

– Не обращай на нас внимания, дорогой, мы только слегка перекусим» [Линдер 2020: 41].

Возникает вопрос о мотивации героев. О Голодаре сказано: «... скорее он исхудал от недовольства собой» [Кафка 1965:500] (“Er war nur so abgemagert aus Unzufriedenheit mit sich selbst“ [Kafka 2012: 192]). И это тоска по самосовершенствованию характерна и для Вегелина: «Он хочет голодать. Он больше не хочет жить. Он хочет больше *не жить. Вегелин прекрасно знает, чего хочет* (курсив мой – И.Б.) [Линдер 2020: 83]

Голодарь, как и Вегелин уменьшаются, редуцируются до почти бестелесного существования: «Он служит лишь препятствием на пути к зверинцу. Впрочем, это было очень уж небольшое препятствие, и с каждым днём оно становилось все меньше» [Кафка 1965:505] (<er war> „nur ein kleines Hindernis allerdings, ein immer kleiner werdendes Hindernis“ [Kafka 2012: 197]). «Лучшая, свободная, счастливая жизнь» Вегелина также начинается с превращение в невидимку: «Новая свобода Вегелина и заключается как раз в том, что мы потеряли его из виду. Спасен тот, кто способен исчезнуть» [Линдер 2020: 90].

Значительную роль в тексте Кафки играет толпа: «...радость бытия обдавала зрителей таким жаром из его отверстой пасти, что они с трудом выдерживали» [Кафка 1965:508] (“die Freude am Leben kam mit derart starker Glut aus seinem Rachen, dass es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten” [Kafka 2012: 199]). Для героя Линдера «радость и полнота бытия» выражается в праве выбора пути голодания, как путихудожника.

– Не хочу. Я не хочу есть. *Замахивается на Шиндера лапой. Толпа в ужасе отпрянула.*

– Животное. Дикое животное. Вяжите его!» [Линдер 2020: 97].

Персонажи второго плана в пьесе Линдера могут быть сопоставлены с героями Кафки. Так, за Голодарем пристально наблюдают. За голоданием героя Кафки наблюдают трое персонажей трое: шталмейстер (в пьесе Линдера его замещает газетчик Шпиц) и две служительницы, проверяющие, насколько Голодарь худ (у Линдера эту роль традиционно выполняют близкие – Мать и Дора). В тексте Кафки есть герой-теоретик, который настаивает, чтобы герои голодали не менее 40 дней, чтобы все было символично: «В течение сорока дней можно разжигать любопытство горожан» [Кафка 1965:500] (“Vierzig Tage <...> konnte man das Interesse einer Stadt immer mehr auftacheln” (Kafka 2012: 192)). Маленькие герои, ставшие, по сути дела, зверями, выставленными на показ, будут сравниваться в провинциальных газетах с Моисеем перед подвигом обретения Закона. Все это порождает ощущение абсурда, который, однако, уже проник в реальную жизнь и никого не пугает и не отталкивает.

Говоря о языке рассказа Кафки, стоит остановиться на некоторых устойчивых языковых формулах, приходящих на ум при прочтении первых же страниц текста, например, “Hunger nach Aufmerksamkeit, Hunger nach Liebe und Anerkennung” (голод по вниманию; по любви и признанию). Так и Кафка намекает на голод героя «по творчеству», самовыражению. Голод приравнивается к надежде.

В одной из его дневниковых записей, которую почитатель Кафки В. Беньямин посвятил самоощущению еврея в гитлеровской Германии, он замечает: «Надеяться нужно бесконечно, но не нам» (перевод мой – *И.Б.*) (“Es gibt unendlich viel Hoffnung, nur nicht für uns” [Benjamin 1977: 14]). Это пример, черного юмора, так называемого «юмора висельника», столь характерный для писателей-евреев.

В эссе «Заметки о чувстве юмора Кафки» Д. Фостер остроумно замечает, что юмор Кафки равноудалён как от «пародийности Барта» так и от «юмора современной американской индустрии развлечений» [Wallace 2007: 108] (перевод с английского мой – *И.Б.*). Уоллес подчёркивает, что Кафка

высмеивает недостойных власти вышестоящих чиновников, что характерно для современной культуры, напротив, он показывает страшный уровень несурзости такого человека; он страшен и абсурден одновременно. печален и никогда не смешон (вспомним, например лейтенанта из рассказа «В исправительной колонии» (“In der Strafkolonie”, 1914).

Человек, воспитанный на европейской культуре метафоры (от разветвлённых толкований Библии, до средневековой схоластики), сталкиваясь с юмором Кафки, привычно ищет метафоричности и в нём, в то время как юмор писателя строится по совершенно обратному принципу: по Уоллосу, это есть абсолютная буквализация правды.

Особому типу кафкианского юмора посвятила эссе «Скрытая традиция» одна из крупнейших политических философов XX века Х. Арендт (H. Arendt, 1906-1975). Размышляя о юморе автора «Процесса», она выходит на надъязыковой уровень интерпретации проблемы, типологически сопоставляя художника с евреем. (Этому эссе хотелось бы уделить особое внимание, так как оно стало предметом дискуссий с Линдером, понимающего образ «изгоя», сопоставимый с образом писателя и «еврея по призванию», выбравшего позицию жертвы, как наиболее гуманистическую) [Linder 2020].

Остановимся на понимании Арендт двух ипостасей еврейской идентичности, важных для толкования их поведения, саморепрезентации в обществе: «парии» и «парвеню» [Arendt 1998, Arendt 2000].

Остановимся на понимании Арендт двух ипостасей еврейской идентичности, важных для толкования их поведения, саморепрезентации в обществе: «парии» и «парвеню» [Arendt 1998, Arendt 2000]. В своих многочисленных работах, посвященных данной иерархии, она останавливается на роли «пария», считая ее «безопасной» для европейского социума XIX и первой трети XX вв., Представители этой группы не стремились занять значимую позицию, стать крупным чиновником, представителем власти, Их положение всегда оставалось маргинальным;

«пария» со времен Просвещения существовали как изгои среди коренного населения, но их положение стало более терпимым, чем раньше.

Все это время они продолжали борьбу за человеческие права и сохранение достоинства, не вмешиваясь в политические дискуссии. Но появлялись яркие представители этой группы – от Г. Гейне (1797–1856) до Кафки, которые существенно повлияли на положение евреев в Европе.

Именно описанный последним землемер К. – «следующее и пока последнее воплощение парии» [Арендт 2008: 79]. Арендт замечает в поведении Кафки-мыслителя сдерживаемую агрессию, позитивную и нужную для достижения права достойного существования, право на мысль и действие. И, если автор «Процесса» не может его реализовать в реальной жизни, он передает свое стремление герою «Замка», который отчаянно противостоит всем условностям и договоренностям, которые детерминируют жизнь условного княжества; своей принципиально «незавершенностью» (примечательная связь с названием романа Линдера «Незавершенный») он борется с «закрытостью» (название романа «Замок» связано и сдеей закрытости) пространства, в которое он попал, словно приговоренный к смерти или истощению. И в этом Йозеф К. идет дальше других героев Кафки: он стремится к интеграции в общество, хочет ассимилироваться, преодолеть инерцию (снова слово из художественного репертуара) Линдера. Однако ошибка К., по мнению Арендт, заключается в частичной готовности пойти на сделку с собой, приняв принципы существования лабиринта Замка ценой утраты идентичности, сближения с чужими людьми (Кламом, даже Фридой). Это ослепляет и разрушает его. Он каждый раз, как герой мифа о Сизифе (так и представил его А. Камю в одноименном эссе), повторяет свою ошибку, стремится представить себя снова и снова в роли приглашенного и уважаемого работника, который, на сей раз сможет проникнуть в заколдованную систему, закрепиться и остаться в ней.

Арендт отмечает его изначальную безымянность, отсутствие сведений о прошлой жизни. Его никто не ждет, он мнимо свободен. И в это

усматривается еврейский след, понимание того, что прошлое пытались стереть, а дом укрыть от его памяти. Аренд показывает, как все становится неожиданно эфемерным, как бы несуществующим: все, с кем он должен встретиться и поговорить о ситуации, исчезают, запутывают его, даже пытаются запугать или уходят от прямого противостояния, что примечательно. Невидимый противник велик и хитер. Он позволяет К. почувствовать победу, оставляя его, на самом деле, ни с чем, отбрасывая на ступень ниже: «нет ничего бессмысленнее, ничего отчаяннее, чем эта свобода, эта неуязвимость» [Kafka 2012: 175]. Также невосприимчивость героя в систему подчеркивается его невозможностью применить знания и мастерство. Все в нем нивелируется системой, принижает его значение и значимость. Землемер раздавлен, еще не успев проявить себя, но это не заставляет его сдаться.

В рамках данного компаративистского исследования интересен тот факт, что, не будучи евреем, Линдер принимает саму идею изгнанности, маргинальности, обособленности, на которую обречён Поэт, что является развитием конфликта «художник – бюргер». Это аппозиция стара как цивилизация, она типична не только для немецкой литературной традиции рубежа веков, но и для общеевропейской литературы (ср. цветаевское: «Гетто избранных – вал и ров, пощады не жди / В сем христианнейшем из миров поэты – жида») [Цветаева 1990: 68]. Такой же тип самоопределения характерен и для творчества других современных швейцарских писателей и драматургов (Ф. Ангста, А. Мушга, Г. Феттера и др.).

Это связано с общей традицией «трудного письма», проистекающего из шопенгауэровской идеи пессимизма, творчества как болезни и мучения, охватившей европейский литературный процесс последнего столетия.

Аренд волнует идея противопоставленности приносящей пользы работы и творческой деятельности, так называемого, «свободного труда». Эта мысль является центральной в знаменитом трактате “*Vita activa*” где Аренд довольно резко выступает против «счастья трудящегося животного» и

работы как труда [Arendt 2017]. Она представляет другого человека, некоего «строителя мира», титана, стремящегося к совершенству и совершенствованию, который вдруг оказывается заключенным в рамки плана, ограничивается сферой производства, потребления и поглощения, которые захватывают человека в современном обществе, ограничивая участие в публичной и общественной жизни, выражать мысли и сомнения, критиковать [Арендт 2000: 165]. А Кафка, понявший весь ужас и всю узость (одноименные слова) этого положения, по словам Арендт утрирует, усугубляет ситуацию, чтобы «в низжайшей скромности пытаться осуществить свой маленький замысел», добиться человеческих прав [Арендт 2020: 92-93].

В этой плеяде персонажей находятся и герои Линдера. Еще раз стоит напомнить, что Арендт подвергает осмыслению образ героя Кафки как еврея-пария, человека «доброй воли», единственная позиция которого «я никому не сделал ничего дурного, и никто мне не сделал ничего дурного», что вполне могло быть одной из реплик Альберта Вегелина. Достаточно осознание собственной отчужденности в социуме, при котором общество состоит из «Никто во фраке», «Никто», которого нужно заставить думать, что «он недействителен» [Linder 2012]. Протест персонажей Линдера оставляет, таким образом, хоть маленькую толику надежды на то, что смысл, даже, если он сейчас утрачен, может когда-то вернуться в мир людей. Линдер создает антиутопию, из которой можно спастись.

Обращение к парадоксу, характерное для творчества Кафки, в значительной степени присуще и Линдеру. Он чаще всего проявляется в тех эпизодах, когда авторы касаются совсем не смешных тем. Не всегда можно найти литературоведческий ответ на вопрос, как в тексте совмещаются эти комические и трагические пласты. Скорее всего, ответ нужно искать в философской сфере. Мировоззрение Кафки связано с пророческим ощущением катастрофы, до начала которой человечество должно как-то дожить. Это «доживание», отчаянная борьбы формируют «я» голодаря, художника; порой, возвращение домой - это и есть дом» [Wallace 2007: 96].

Отчаянье и даже гибель героев Линдера задают более оптимистический вектор понимания роли человека. Как и многие другие современные швейцарские писатели, автор «Незаконченного» пока робко, но убедительно «возвращается к человеку» (*Zurück zum Menschen*), следуя традициям послевоенной гуманистической философии [Саррот 2000].

3.3. Система мотивов в драматургии Л. Линдера и традиции европейского театра

Система мотивов в драматургии Линдера представляет собой сложную сеть повторяющихся тем, образов и идей, которые пронизывают его пьесы и придают им глубину и многослойность. Понятие системы мотивов, основываясь на работах наиболее авторитетных литературных критиков, таких как Ю.М. Лотман и Б.В. Томашевский [Томашевский 1988: 14-285], можно определить как совокупность повторяющихся элементов, которые организованы таким образом, чтобы создавать целостную и многослойную картину внутри отдельного произведения или в ряде произведений одного автора.

А.Я. Гуревич и А.В. Эфрос замечают, что «рождение театрального действия в европейской традиции происходило множество раз». Подобные «моменты происхождения, зарождения театра» повторяются все чаще в новейшей литературе [Бент 1997, Гуревич 1999]. Смысловые колебаниями волны напрямую связаны с точками бифуркации в культуре, так как театр быстрее других видов искусства реагирует на движения истории.

Это, конечно, во многом определяет интерес современных исследователей европейского театра. Линдер уже давно находится в центре внимания критиков, которые высоко оценивают его творчество (см. обзоры в журналах “*Theater der Zeit*”; обозрения Театрального фестиваля г. Берн и др.) Его называют «новаторским голосом в швейцарской литературе», автором, который сумел глубоко уловить нерв современности (П. Михальчик, К. Сидовска, М. Песль). Во многом его успех связан с тем,

что творчество Линдера вписывается в многовековую театральную традицию, которую он прекрасно знает, благодаря образованию и тонкому опыту читателя. Линдер, как было сказано выше, всегда ориентировался в своем творчестве на лучшие образцы немецкой классики, хорошо знал драму эпохи Просвещения и эстетические опыты писателей-романтиков. Он часто приводит фразу из работы знаменитого французского мема и теоретика театра Ж. Лекока (J. Lecoq, 1921-1999): «Я не из тех, кто верит в *tabula rasa*. Правда в том, что мы потратили много времени на поиски наших ресурсов — источников нашего богатства. Ничего не изобретено, ничего не сотворено, но всё трансформировано» [Lecoq 1997: 256].

Своими главными учителями он называет Г.Э. Лессинга (G.E. Lessing, 1729-1781), И.И. Винкельмана (J.J. Winckelmann 1717-1768) и, конечно, Фр. Шиллера (Fr. Schiller, 1759-1805) – драматурга и мыслителя. Шиллер, по мнению швейцарского писателя, как никто другой, сумел гармонизировать понятие формы, соединив классические и новые элементы, стоял у истоков нового понимания сюжетосложения. отточил категорию конфликта, сумел создать яркие и законченные характеры. Вместе с тем, в творчестве Шиллера намечена тенденция к обобщению [Schiller 2013]. Он не ищет эффектных средств выражения, не склонен к вызывающим экспериментам, однако в каждой пьесе он нов и глубок. Идеально выстроенные тексты предполагают понимание смыслов, вынесенных в подтекст произведений. Линдер отсекает, что именно способность создавать этот параллельный невидимый текст и отличает настоящего драматурга.

Также следует подробнее остановиться на том пункте, почему Линдера привлекает именно драматургия авторов эпохи Просвещения. Его интересуют эстетические принципы построения мещанской драмы и назидательной комедии, которая казалась многим критиков устаревшей. Линдер сумел оживить этот жанр.

Во-первых, его герои – простаки. Все они отличаются моральным и социальным «инфантилизмом». Часто при этом они хорошо

образованы, занимают достаточно высокое положение в обществе, работают в солидных компаниях. Но Линдер подчеркивает, что его герои, как будто «неготовы», «незавершены» (примечательно, что именно так называется последний роман писателя “Der Unvollendete”(2021)).

Линдер подчеркивает свой интерес к немецкой эстетической и философской мысли, перепоручая героям второго плана высказывания, отсылающие читателя к трудам И. Канта, Г.В.Фр. Гегеля, Фр. Ницше. Также большую роль для формирования его творческих позиций сыграли античные классики – Софокл, Эврипид, Аристофан. Однако часто высокие мысли классиков травестируются, намеренно снижаются, чтобы показать состояние общества. Герои-резонеры жонглируют идеями, обесценивая их:

Философ: Позвольте напомнить, что согласно античным представлениям, нравственная жизнь и есть счастливая жизнь» [Линдер 2020:48].

Женщина-философ из пьесы «Человек в ванне» представляет собой типичную героиню нашего времени. Она беспринципна, знает, на какие тексты следует ссылаться и какие ценности сегодня «в ходу». Ее гуманизм наигран; ей глубоко безразлична судьба героя. Она должна, в первую очередь, показать себя. Так, на протяжении всей пьесы она буквально засыпает зрителей цитатами из «Критики чисто разума» и «Эстетики» Гегеля.

Герои второго плана у Линдера заслуживают отдельного внимания. Они составляют некий хор, выстроенный по образцу хора в античных драмах. Второстепенные герои выражают мнение большинства, иллюстрируют ситуации бесконечных моральных спекуляций, характерных для современного мира. Эти голоса чаще всего участвуют в создании комического эффекта. Еще одним учителем в этом становится для Линдера недооцененный современниками и любимый потомками Г. фон Клейста (H. von Kleist, 1777-1811), крупнейший драматург, прозаик, поэт романтизма, автор, который не относился ни к одному направлению и который опередил свое время. Клейст показал скрытые мотивы героев, испытывающих страх,

панику, звериную ненависть, все то, что воспитанные люди стремятся скрыть за манерами и воспитанием. В определенном смысле, Клейст предвосхитил эпоху психоанализа

Линдер особенно отмечает трагедию Клейста «Пентесилея» (“Penthesilea”, 1808). и его знаменитую комедию «Разбитый кувшин» (“Der zerbrochene Krug“, 1806). Ссылаясь на труды Бента, подчеркнем еще раз, что именно Клейст одним из первых создал выразительный образ простака-чудака, столь важный для культуры эпохи бидермайера и для Линдера, постулирующего в своем творчестве необходимость принятия такого человека, как его Веглин: не агрессивного, мягкого, немного аморфного, но чистого внутри.

Простак Клейста самым тесным образом связан с «миром вещей» и, одновременно – с «евангельским сюжетом о грехопадении, укоренённом в мире метафизическом». Отсюда особая клейстовская поэтика, сочетающая бытописание и духовность, а также «рождающаяся из этого кажущегося несоответствия ирония» [Бент 1997: 23]. В оригинале эта особенность маркирована на языковом уровне. В русском переводе также можно уловить интенцию автора:

Вальтер: Вы знатно изувечены, судья. Упали, что ль?

Адам: Да, господин советник. С кровати на пол прыгнул поутру,
Да до могилы чуть и не допрыгнул» [Клейст 1969: 63].

В трагедии «Пентесилея» Линдера поразило умение автора невероятно остро показать чувство героини, испытывающей страсть, не известную ей ранее и не понятную ей. В ее языке нет слов, которые могли бы выразить состояние царицы амазонок. И Клейст ищет новые возможности выразить невыразимое: «чувственное влечение героини выступает в виде обоюдоострого меча: с одной стороны оно способно подарить истинное блаженство, с другой, слушаясь лишь чувство, человек пренебрегает волей Бога и приводит себя к распаду и гибели» [Бондаренко 1999: 115-119].

Любопытно, что Пентесилея испытывает страсть к Ахилу еще до встречи с ним. Это предчувствие, любовная интуиция героини:

«Никто венка из роз не стоит больше
Чем тот, кого мне указала мать, -
Неистовый, любимый, страшный, милый,
Во прах втоптавший Гектора Пелид,
Всегдашняя моя мечта дневная,
Всегдашний сон мой по ночам!» [Клейст 1969: 158]

Образ Пентесилеи интересен в связи с героинями пьесы Линдера «Горькая судьба Карл Клотц», «Человек из Оклахомы», «Инерция». Это сниженный, пародийный вариант персонажа Клейста. Современные «рабыни любви» показаны Линдером как безответственные и эгоистичные истерички, не способные и не желающие анализировать свои эмоции. Однако само чувство, охватывающее их, заслуживает изучения и интерпретации. Психотерапевты, часто становящиеся героями Линдера, не способны разрешить душевные загадки этих по неволе жестоких сердец. Не удивительно, что рядом с такими матерями и женами часто оказывается сын-неудачник и муж-чудак.

Об этом типе героя речь уже шла в разделе о пьесе «Человек в ванне». Однако его можно встретить и в других произведениях писателя. Один из театральных критиков издания «Нойе Цюрихер Цайтунг» (NZZ) называет предметом интереса Линдера «невезучего болвана» (glückloser Trommel); и сам Линдер поддерживает эту мысль, замечая в эссе для антологии «С альпийской вершины. Швейцарская драматургия и театр в XX и XXI в.в.» (“Vom Gipfel der Alpen...Schweizer Drama und Theater im 20. Und 21. Jahrhundert”), что он создал «театр чудачков» (“Theater der Käuze”), то есть они являются его любимыми героями, его alter ego, страдающие, сверхчувствительные, смешные и трагические и лишенные всякого налета героизма [Linder 2020: 202].

В национальных немецкоязычных литературах (особенно, в так называемых, малых литературах – австрийской и швейцарской) сложилась традиция, в рамках которой исследовался данный тип героя, получивший название *Sonderling*. Об этом написано много исследований. Особо хотелось бы отметить работы Н.А. Бакши, написавшей диссертацию об архетипе чудака в австрийской литературе. По ее мнению, интерес к такому герою возникает из «потребности художественного сознания к обобщению человеческих свойств и художественной реальности. Это не просто отдельно взятый лишний человек, это герой, воплощающий специфический тип мировидения людей, имеющих особые отношения с жизнью» [Бакши 2012: 9]. Бакши не разделяет идею о том, что чудака эпохи бидермайер – выразитель времени, что его образ типичен лишь для данного стиля. Она видит в нем вневременное скопление обобщённых черт характера, заставляющее задуматься над смыслом человеческого бытия. Для швейцарской литературы этот тип героя всегда был магистральным. Достаточно вспомнить творчество таких авторов, как Г. Келлер (G. Keller, 1819-1890) и И. Готхельф (J. Gotthelf, 1797-1854) [Gotthelf 2014, Keller 2016]. Линдер воспитывался на их творчестве, знал и любил классиков XIX столетия.

Архетип чудака встречается и в других литературах. Можно утверждать, что сложилась целая традиция изображения этого типа героя, начиная с Античности. Кроме античной комедии, важно упомянуть и средневековую народную культуру. Комедия XVII столетия, ориентирующаяся, кроме прочего, на Аристофана, также дает примеры обращения к образу чудака (достаточно вспомнить героев Мольера (J.-B. Poquelin, 1622-1673)). Общие черты с г-ном Журденом, например, легко обнаруживаются в романах Линдера «Последний в своем роде» и «Неоконченный».

Смешным простаком из барочных комедий выглядит и Карл Клотц: «Каждый вечер я хожу на рыночную площадь и смотрю на легендарную

Сандру. Я молод, полон телом и греховными мыслями. Я представляю себе, как, ко всеобщему удивлению, оказываюсь на канате. Посмотрите, что за безбашенный тип. Он идет по канату, кричат люди, пока я медленно, медленно перемещаю свое массивное тело по направлению к ней, с распростертыми объятиями и широкой ухмылкой воскресного формата. Добрый день, красавица, скажу я. Всем понятно: сейчас они начнут целоваться. Я суперзвезда, а она – моя суженая» (пер. А. Корольченко) [Линдер 2013:148]. Примечателен особый взгляд на мир – гротескный, деформированный, усеченный, сомнамбулический, болезненный. В диалоге чужак порой не слышит собеседника, говорит «мимо него», повторяет фразы:

Шиндер: У Риты в коридоре больше нет места.

Вегелин: Нет места. Тогда...

Шиндер: Там теперь очень деятельный на вид молодой человек. Мы его пригласили, как только вы ушли. <...> Такой живчик! Трудится, как пчёлка, и пробивной. *(Хитро усмехается. Смотрит на сотрудников и показывает нос или по-другому гримасничает. Сотрудники смеются)* У нас на работе теперь очень весело. <...> Поэтому я хочу кое-что для вас сделать.

Вегелин: Может быть, я могу помочь?

Шиндер: Да, можете.

Вегелин: Как хорошо!

Шиндер: Идите-ка домой.

Вегелин: Так точно.

Шиндер: И оставайтесь дома.

Вегелин: А потом?

Шиндер: Потом посмотрим» [Линдер 2020: 71].

В этом отрывке угадывается гоголевская интонация. Имя этого писателя, драматурга, мыслителя чрезвычайно дорого Линдеру. Автора «Мертвых душ», наряду с Достоевским, Линдер считает своим русским учителем [Linder 2020].

Гоголевский Акакий Акакиевич, скромный чиновник, неприметный человек, мог бы появиться и в драмах Линдера. Он родственен Веглину. ненужному, маленькому человеку, всегда готовому помочь другим, но выброшенного сильными, амбициозными сослуживцами на обочину бытия. Можно пойти дашь, утверждая, что Башмачкин, и Вегелин – варианты шута [Linder 2012, Гоголь 2007].

О природе героя-шута сказано очень много, в основном в связи с творчеством Шекспира и других великих драматургов прошлого. В работе «Вопросы литературы и эстетики» специалист по проблемам изучения смеховой культуры пишет о маске шута: «Маски эти, имеющие глубочайшие народные корни, связанные с народом освященными привилегиями непричастности жизни самого шута и неприкосновенности шутовского слова, связанные хронотопом народной площади и с театральными подмостками.<...> Найдена форма бытия человека – безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее» [Бахтин 1978: 311].

Развивая эту мысль, можно сказать, что герой-чудак и герой-шут сродни маленькому человеку, описанному в мировой литературе в связи с героями Ф.М. Достоевского, Ч. Диккенса, Н.В. Гоголя. Понятие «маленький человек» прочно вошло в литературоведческий обиход. Вместе с тем, достаточно сложно выделить единый набор качеств, характеризующий его. Приведем несколько суждений исследователей. В статье «Маленький человек в русской литературе XIX века» А.В. Гуторов отмечает: «Маленький человек – одно из значительных достижений мирового искусства, и осознавая его в собирательном значении, как некий единый образ, “сверхтип”, Ю. Лотман приравнивает его к Гамлету и Дон-Кихоту» [Гуторов 1983: 63].

Исследователь подчеркивает, что представление о литературном статусе «маленького человека» часто осложняется как нравственно-религиозной, так и социально-идеологической концепциями разного толка. Гутов, однако, выделяет несколько общих черт, которые, составляют основу

литературной модели «маленький человек». В нее он включает «<...> принцип социальности, основанный на противопоставлении персонажей такого типа сильным мира сего». Отмечено также, что «<...> психологический мир «маленького человека» ущербен, его самочувствие и самосознание включает своеобразный комплекс человеческой и социальной неполноценности», кроме того, авторское отношение к такому литературному герою проявляется «как выражение сочувствия и сострадания». Конечно, нельзя считать это построение абсолютным и принимать его во всех случаях. Исследователь допускает варианты интерпретаций и разные возможности прочтения [Гуторов 1983: 63-65]. Внимание теории исследователя связано с тем, что его модель представляется приемлемой для творчества Линдера.

Наконец, говоря о традициях, повлиявших на Линдера-драматурга, нельзя не упомянуть такое явление, как «театр живого слова» (“Gesprochenes Wort”), получивший самое широкое распространение в современной Европе. Драматические миниатюры, выполненные в этом стиле, являются часто импровизацией, построенной на некоторых заготовках. Лишь после спектакля автор из записывает. Очень часто речь идет не о моноспектакле, хотя и этот вариант возможен, а о соревновании разных авторов, представляющие скетчи на заданные темы. Выступление должно быть остроумно и социально остро. Жанр сформировал новый язык – сочный выразительный. Для него характерны непринужденная образность нетривиальных сравнений. Вполне можно предполагать, что данный жанр вырос из традиций площадной драмы, народного тетра средневековья, разговорной культуры немецкоязычного кабаре.

Соединение современных театральных опытов с традиционными формами выражение является характерной чертой времени. и Линдер прекрасно вписывается в новую традицию. Живое слово угадывается в его поэзии, публицистике и драматургии. Например, их можно найти в дебютной постановке писателя – «Ревизор, или книга грехов» (“Der Revisor oder das

Sündenbuch“) (оригинальное название содержит фонетический каламбур; Sündenbock по-немецки – «козёл отпущения»). Именно эта первая постановка Линдера принесла ему успех и обратила на него внимание критиков.

Линдеру удалось представить мир чиновничьего быта российской глубинки как близкий и понятный современникам писателя. Швейцарская глубинка, какой ее показал еще Фр. Дюрренматт, очень сильно напоминает городок Н из пьесы Гоголя.

Линдер усваивает и некоторые сюжетные ходы творчества русского классика. Почти гоголевской представляется и смерть Вегелина, представленная не реалистически, а фантастически. Герой Линдера напоминает призрака Акакия Акакиевича, о личности которого ходят легенды, так как живого человека в повести уже нет. Похожее настроение пронизывает последнюю сцену, когда Вегелина провожают в последний путь.

Дора: Сегодня великий день.

Мать: Сегодня тебя забьют.

Вегелин: Ах!

Мать: Что это я? Я хотела сказать коронуют» [Линдер 2020: 84].

Анализируя творчество Линдера-драматурга, нельзя не сосредоточиться еще на одной важном аспекте – близости его понимания роли театра при изображении социальных реалий действительности концепции «эпического театра» Бертольда Брехта (В. Brecht, 1898-1956).

Остановимся на определении позиции автора «Трехграшовой оперы». Он относил себя к писателям-реалистам. Однако, этот тезисвызывает полемику В этой связи интересен диалог Брехта с Г. Лукачем (Lukács G, 1885-1971), ставшим главным теоретиком социально ориентированной литературы XIX-XX столетий [Андреев 2003]. Лукач и его сторонники считали, что реализм можно определить как «стиль, манеру или направление», характерные для Бальзака, Диккенса Флобера, где выведен: «типический герой в типических обстоятельствах» (эта цитата из

Фр. Энгельса стала хрестоматийной) [Абрамович 1979]. Брехт вводит другую категорию, считая именно ее определяющей. По его мнению, важно то, насколько адекватно (*verhältnismäßig*) в произведении показаны социальные противоречия, волнующие современное общество; иными словами: «господствующее мнение господствующего класса?» [Фрадкин 1961:16].

Таким образом, можно заключить, что Брехт расширяет и одновременно сужает проблему. Его интересует критический взгляд автора, но он не настаивает, что драматург должен вживаться в действительно, тонко прописывать мотивировки поступков, следить за логикой действия.

Линдер безусловно также остро социален. Он критикует не «среднего вежливого швейцарца», но и систему, его породившую. Он фактически реализует «сверхзадачу Брехта», постулирующего: «реалистично всё то, что обнажает действительность» [цит. по Фрадкин 1961:18]. Конечно, Линдер не первый, кто в швейцарской литературе наследует эту традицию. Его главными предшественниками являются М. Фриш и Фр. Дюрренматта, влияние которых на автора сложно переоценить. «Визит дамы», «Авария», «Физики» на уровне конфликта понятны и близки автору «Неоконченного».

Указав на основные векторы интереса Линдера-драматурга, хо телось бы еще раз подробнее остановиться на том, как драматические традиции усвоены и переосмыслены в его текстах. В этом разделе обратить внимание хотелось бы на «второй план», неизменно присутствующий в пьесах автора.

Например, в пьесе «Горькая судьба Карла Клотца» также, как и в «Человеку в ванне» автор выводит два пласта: нарративный (в котором существуют вполне реальные Карл Клотц, ПсихоФриц (психиатр), Мама/Учительница и одноклассники Карла) и план фантастический, всплывающий лишь изредка, в частности, во время сеансов психотерапии. Карл видит перед собой артистов бродячей труппы – женщину-змею, Великолепную Сандру – канатоходку, покорившую сердце подростка,

несчастливого клоуна Массимо, который напоминает героев итальянской комедии «дель арте») [Линдер 2013].

Во время сеансов Карл, словно, «спит на яву» (Wachtraum)), но именно в этом состоянии он переживает минуты прозрения. Герой испытывает сильнейшие эмоции: гнев, страх, возбуждение. Впрочем, последнее присутствует, кажется, нарочито чаще; и, если швейцарская критика с иронией называет роман «Неоконченный» «пубертатным», подобное определение с ещё большей уверенностью можно было бы отнести именно к «Горькой судьбе Карла Клотца» [Linder 2010].

Однако этот прием вписывается в более сложный контекст. Для немецкоязычного писателя аллюзия на драму австрийского драматурга эпохи бидермайера Фр Грильпарцера (F. Grillparzer, 1791-1872) очевидна. Пьеса «Сон есть жизнь» (буквально: «(этот) сон – (некая) жизнь», “Der Traum – ein Leben”), ставшая риторическим ответом Кальдерону, говорит об эфимерности многих убеждений человека, уверенного в абсолютной реальности своего существования. Грильпарцер настаивает на том, что не только разум, но и интуиция, внутренний голос открывают человеку правду.

Имя Грильпарцера появляется в этом разделе не случайно. Он – знаменитый драматург, руководитель самого крупного венского театра (Бургтеатр). Но, вместе с тем, он известен и как прозаик, в некотором смысле, автор одного прецедентного прозаического текста – новеллы «Бедный музыкант» (“Der arme Spielmann”, 1847) [Grillparzer 2021]. Есть мнение, что австрийская литература второй половины XIX выросла из образа героя австрийского классика Якоба, как русская литература выросла из «Шинели» Гоголя.

На этом тексте стоит остановиться подробнее. Якоб является также типичным чудаком-неудачником, мало чем отличающийся от героев современников Грильпарцера – Готхельфа, Келлера и Линдера. Первый уроки унижения он переживает уже в детстве, когда отец обвиняет его в глупости, ведь ребенок не может выучить наизусть отрывок из греческого

текста. Называя малыша «ничтожеством», жестокий отец не знал, что он определили его жизненный путь, сделав из милого непосредственного и любознательного мальчика настоящего неудачника. Так, Якоб не смог научиться игре на скрипке, хотя продолжал это делать, показываясь на улицах и раздражая недовольных посетителей Пратера.

Грильпарцер показывает, как герой преодолевает себя, словно намеренно ловя осуждающие взгляды и слушая насмешки. В этом Якоб и Вегелин очень похожи. Они оба разочаровали своих близких, не состоялись, не повзрослели. Но в этих образах есть донкихотовский потенциал: «скромное бытие Якоба – критический контрапункт истории человечества» [Бакши 2012:8].

Типологически близок Якобу и Карл Клотц, которого сверстники весьма ядовито называют не иначе как “Karlchen” (в русском тексте передано «Карлуша», а для зарубежного читателя Karlchen – это персонаж из рекламы «Макдоналдса», который известен как любитель бургеров и картошки). Даже его имя становится предметом насмешек:

Яна: У него соус по всей морде размазан <...> Бедный жирдяйчик» [Линдер 2013: 148].

В пространстве «рассказываемого ПсихоФрицу сна Карлуша другой, он очаровывает Великолепную Сандру, сражаясь, за неё с ПсихоФрицем:

Фриц: Пусть хоть искромсает его. Мое сердце никогда не угаснет.

Сандра: Вы психопат?

Фриц: Намного лучше: я — психиатр.

Сандра: Не верю.

Фриц: Расскажите мне, что вам снится, и я расскажу вам, кто вы.

Сандра: Не буду я рассказывать вам своих снов» [Линдер 2013:154].

Пример демонстрирует интерес Линдера не только к архетипическим основаниям театральных образов, но и психологическим принципам их построения. По мнению специалистов по современной европейской драматургии, театр сегодня снова всё больше обращается не к социальной

проблематике, а к индивидуальной рефлексии, отыскивает сюжеты в анализе работы «надломленного сознания», фрейдистских паттернах и кризисной эстетике [Давыдова 2023: 118].

И это представление кажется верным в связи с пьесой Линдера. Примечателен его внутренний монолог в эпизоде, когда он видит грустного клоуна Массимо: «Мне пришло сто лучших анекдотов о растениях. К сожалению, они не такие веселые, как я надеялся. Кроме того, их вовсе не сто, а всего лишь тридцать, а на оставшихся страницах написано: “Место для ваших анекдотов”. Я позвонил и спросил даму, может ли она прислать мне книгу с настоящей сотней анекдотов. Дама сказала, если я сейчас не положу трубку, ко мне придут мужики и придушат меня» [Линдер 2013: 166]. Привкус отравленного счастья навсегда остается в душе Карла.

Анализируя фантастические пласты пьес Линдера, нельзя не упомянуть представителей европейского «театра парадокса» (Л. Арагона, Ж. Жене, Э. Ионеско). Значительное влияние на Линдера оказали также сюрреализм и экзистенциализм, заглянувшие в тайны человеческой психики, объясняя природу страха, желаний, агрессии.

Анализируя выше сказанное, представляется, что частое обращение Линдера к образу несозревшего подростка, далеко не случайно. В этом «пубертанном» мире, еще не ставшим жестоким эротизированным и оформившимся миром матери, слышен ее жестокий голос, обращенный к нему: «Мама. Есть вещи, которые мама не хочет знать. В тот день, когда я обнаружила у Карла первый прыщик, я поручила моему жалкому подобию мужа положить ему на подушку пачку презервативов. На этом вопрос был исчерпан. Что он делает с презервативами, мне все равно. Вполне вероятно, что он с ними ничего не делает, и презервативы разлагаются в ящике, пока не наступит день, когда он обработает какую-нибудь негритянку, пьяный и одуревший из-за отсутствия секса. Но такого внука я не признаю» [Линдер 2013: 158]. Маленький герой перемещается автором в некий параллельный мир, зазеркалье, обратно отраженную реальность, в которой все точки опоры

кажутся мнимыми, а время идет наоборот. Отсутствие движение вперед помогает герою остановиться и взглянуть назад, задуматься, как он оказался в этой ловушке бытия. Возможно, туда его загнали близкие. Конечно, такое восприятие мира свидетельствует о болезненном сознании героя. Отрицательно пространство, как в произведениях Гоголя с его «отрицательными величинами» и метонимическим замещением целого малой частью дает возможность понять, что происходит в душе «маленького» героя [Манн 1988].

Автор часто обращается к метонимии, используя ее тогда, когда он хочет подчеркнуть «свертывание», саморедукцию героя, удалить его «Я», как бы уподобляя его ненужной вещи, зверю, насекомому. Данный пример хорошо иллюстрирует высказанную мысль:

Очевидно, что герои Линдера, чудаки и растяпы, маленькие и лишние люди, приговорены к уничтожению миром Взрослых (Отца или Матери), буржуазно состоявшихся, вписанных в социум и признанных им; до Доброго Всевышнего, Вселенского разума нельзя докричаться, дозвониться, дописаться. Тексты Линдера, таким образом, наследуют антибуржуазный пафос многих писателей прошлого, заставляют критически взглянуть на человека и дают последнюю надежду, возможность «вернуться к человеку», «услышать его», дав ему право быть другим, неуспешным, служащим слову и искусству, как жрецы и монахи в религиозных системах.

3.4. Художественный перевод как способ исследования стилистических особенностей пьес Л. Линдера

Художественный перевод – это не только способ передачи смысла с одного языка на другой, но и средство, позволяющее глубже понять стилистические особенности оригинального произведения [Гачечиладзе 1980, Казакова 2001, Комиссаров 2002, Ламберт 1995, Назин 2007, Попович 1980, Солодуб 2005, Тури 1980, Туровер 1967, Цвиллинг 2009, Эрман 1986; Holmes 1989].

Рассматривая пьесы современного швейцарского драматурга Л. Линдера, можно увидеть, как перевод помогает исследовать, раскрыть и передать уникальные черты его стиля.

Основы художественного перевода в России были заложены намного позже, чем в Европе. Первые опыты были подражательны, и лишь в конце XIX – начале XX века в области художественного перевода произошел настоящий прорыв. Одним из ключевых принципов работы переводчика стало требование сохранять художественную индивидуальность автора. [Левин 1985, Кафанова 2017, Микушевич 1971, Эткинд 1973].

В XX веке большую роль в развитии художественного перевода сыграли представители культуры Серебряного века: И. Анненский, А. Ахматова, К. Бальмонт, А. Блок, В. Брюсов, Д. Мережковский и другие адепты символизма, акмеизма, футуризма. У истоков советской школы художественного перевода стоят, кроме названных выше классиков, А.М. Горький, который основал издательство «Всемирная литература». Именно в нем в 1919 г. вышла знаменитая брошюра К.Я. Чуковского «Принципы художественного перевода», позднее неоднократно переработанная и дополненная им и получившая привычное название «Высокое искусство» [Чуковский 2001].

В 1955 г. был основан журнал «Иностранная литература», ставший настоящим окном в мир. Его популярность была беспрецедентна. Именно вокруг ИЛ сформировался известный круг переводчиков, многие из которых работали в знаменитом Литературном институте им. А.М. Горького (дата образования 1933 г.). Сотрудничество с её сегодняшним главным редактором А.Я. Ливергантом стало большой честью для автора исследования.

Анализируя основные исследования, посвященные художественному переводу, можно сделать вывод, что все они касаются проблемы выделения критериев его адекватности, то есть способности передать смысл, стиль и эмоционально-художественную палитру произведения на переводимом языке

средствами переводящего [Бархударов 2008, Баскина 2021, Петрова, Сдобников 2007, Щерба 1957].

Не следует удаляться от автора: «...счастлив переводчик, которому хотя бы отчасти удалось достигнуть той общей прелести формы, которая неразлучна с гениальным произведением: это высшее счастье для него и для читателя. Но не в этом главная задача, а в возможной буквальности перевода; как бы последний ни казался тяжеловат и шероховат на новой почве чужого языка, читатель с чутьём всегда угадает в таком переводе силу оригинала, тогда как в переводе, гонящемся за привычной и приятной читателю формой последний, большей частью, читает переводчика, а не автора» [Фет 1885].

Безусловно, передать «рифму и разум» одновременно практически невозможно, но стремиться к этому следует [Лотман 2000: 150]. Иллюстрируя эту мысль, обратимся к Набокову, которому вследствие постоянных виртуозных экспериментов с формой удалось достичь практически идеального их баланса в последних строках его поэмы “An evening of Russian Poetry”, написанную по мотивам:

Bessonitza, tvoy vzor oonyl i strashen;
Lyubov moya otstupnika prostee...
(Insomnia, your stare is dull and ashen,
My Love, forgive me this apostasy...) [Nabokov 1969].

Даже для человека, не владеющего английским языком, очевидно фонетическое соответствие транслитерированных и переведённых строк. Перевод в этом примере является практически дословным. Позиция Набокова парадоксальна: «единственная цель перевода – дать наиболее точные из возможных сведения (перевод мой – И.Б.) [Nabokov 1969: 98]. Но за точностью скрывается мастерство художника: рецепт прост.

Художественный перевод по праву считается исследователями и специалистами одним из самых одним из самых сложных видов письменного перевода текста, не в последнюю очередь потому, что Чуковский,

собственно, и называл «высоким искусством»: «задачей переводчика художественного текста переложить произведение на переводящий язык, не потеряв при этом его художественного уровня¹⁶.

Итак, говоря о художественном переводе, необходимо учитывать прагматический аспект; главной задачей переводчика считается порождение на языке перевода адекватного старому речевому произведению, которое также способно оказать заложенное автором художественно-эстетическое воздействие на читателя, и сила и характер данного воздействия должен приближаться к тому воздействию, которое оказывает данное художественное произведение на языке оригинала [Петрова, Сдобников 2007]. Для художественного перевода характерно неизбежное столкновение разных семиотических и культурных систем, которое невозможно снять полностью. Речь идет об их частичном синтезе культурных тенденций [Назин 2007, Фёдоров 2002].

Такой подход остается по-прежнему актуальным, особенно при работе с современными текстами, такими как пьесы Линдера. Стиль писателя характеризуется использованием диалога для создания динамичного повествования, игры слов и тонкой иронии. В пьесе «Человек в ванной», например, Линдер мастерски использует разговорный язык, чтобы передать сложные эмоции и взаимоотношения между персонажами. Переводчик должен уметь сохранить эту разговорную естественность и глубину, воссоздать культурные и лингвистические особенности оригинала. Кроме того, Линдер часто использует элементы швейцарской культуры, которые могут быть незнакомы русскому читателю. Переводчику необходимо не только понимать эти культурные реалии, но и находить способы их адекватной передачи, чтобы сохранить атмосферу оригинала.

¹⁶ В рамки вышеозначенной концепции вписываются также подходы видных отечественных переводчиков и филологов, специально не рассматриваемые в данном исследовании (по причине большой информационной нагруженности данной проблемы), отражённые в классических работах по художественному переводу и редактуре: Берберова Н.Н. («Курсив мой»), Галь Н.Я. («Слово живое и мёртвое»), Лунгина Л.З. («Подстрочник»). Эти тексты стали предметом изучения в ряде научных статей автора.

Грамматические особенности швейцарского варианта немецкого языка также добавляют сложности, требуя от переводчика глубокого знания обоих языков и их культурных контекстов. Художественный перевод пьес Линдера позволяет не только донести его произведения до русскоязычной аудитории, но и исследовать особенности его стиля и подхода к драматургии. Переводчики, работая над текстами Линдера, становятся исследователями его творческого метода, анализируя и интерпретируя его использование языка, структуры и культурных аллюзий.

При переводе текстов швейцарских писателей с немецкого языка на русский также возникают трудности, связанные не только со смысловой и языковой организацией текста, но и с проблемой передачи реалий. Внимания заслуживает и вопрос, связанный с переводом гельветизмов (в случае с Л. Линдером этот аспект не имеет принципиального значения, т.к. автор пишет на литературном немецком языке). Следует также принять во внимание грамматические особенности швейцарского варианта немецкого языка. Кроме того, будут рассмотрены пьесы, в которых инерция – лейтмотив и сюжетообразующий элемент.

На материале драмы «Человек в ванне, или как стать героем», которая, как уже отмечалось, является типическим произведением в линдеровском духе, можно проанализировать способы решения переводческих задач и проблемы сохранения композиционной целостности пьесы. В ней актуализуются магистральные темы, интересующие автора: судьба маленького человека и кризис окружающего его мира, тотальное безразличие социума, проявляется двойничество героинь (матери и возлюбленной), меняющих маски до тех пор, пока не становятся, в сущности, одним персонажем. Каждый герой обладает выраженной позицией, носителем идеи, которую он пытается донести до зрителя и читателя. И с самого начала все голоса переплетаются в клубок лейтмотивных смысловых нитей, которые соединяются и запутываются. Это смешение и «спутывание» может смутить переводчика. Следует разводить автора-персонажа (например, в дискуссии с

ведущей и другими участниками обсуждения) и автора концепированного [Корман 2006]; необходимо уловить философский и лингвистический подтекст произведения и интерпретировать его с учётом переводческих задач, иногда переставляя акценты. Внешне несложный текст оказывается в некоторых моментах головоломкой, решение которой работает на сохранение, искажение или приращение смысла.

Повторимся, пьеса «Человек в ванне» написана в соответствие с нормами литературного немецкого языка (Hochdeutsch), а региональные слова и выражения в тексте практически не встречаются. Швейцарский колорит, однако, сохраняется, создаётся не на лексическом уровне, но на уровне тропов и иных средств художественной выразительности. Таким образом, Линдер не маркирует реплики героев как однозначно швейцарские, а создаёт универсальный мир, корнями глубоко уходящий в общеевропейскую культурную традицию. При этом, внимательный читатель, может почувствовать «швейцарскость» Линдера.

Так, например, очень много тропов в пьесе основывается на аллюзиях и отсылках к горному делу. Например:

Autor: Will man den richtigen Weg finden, muss
man erst die falschen Wege zuschütten [Linder 2012: 48]

Изначальным переводческим решением было калькировать выражение с нарушением лексической сочетаемости в данном контексте: “die Wege zuschütten” («засыпать пути»), поскольку повторяющиеся отсылки автора текста казались намеренными стилистическими средствами:

Автор: Если хочешь найти правильный путь, сначала нужно **засыпать все неверные** [Бекин ¹⁷ 2020], однако впоследствии было принято решение отказаться от данного приёма, так как в русском тексте нарушение сочетаемости воспринималось бы инородно:

¹⁷ Здесь и далее варианты, помеченные цифрой один, даются по тексту перевода до окончательного утверждения выпускающим редактором (примечание *ИБ*).

Автор: Если хочешь найти правильный путь, сначала нужно **исключить все неверные** [Бекин 2020:47].

Ещё одну аллюзию видим буквально в первых строках:

Moderatorin: Der Herr Autor hat daraufhingewiesen, es wäre günstiger, wenn man davon spräche, dass unsere Welt **in einem Grubenhund sitzend** und wie am Spiess schreiend in Richtung Höllenschlund rase. [Linder 2012: 48]

Ведущая: Господин автор считает, что справедливее будет говорить о том, что мир, истошно вопя, несётся **по рельсам в адские штольни** [Бекин 2020: 47].

В данном примере интересен оборот “in einem Grubenhund sitzend”. В этом случае Линдер намекает на исходное значение Grubenhund (искажённое, но ставшее традиционным написание слова “Grubenhunt” - «шахтная тележка», что как бы в подтверждение сочетается с глаголом “sitzen” - «сидеть»), которое, однако с подачи австрийского писателя и публициста К. Крауса [Karl Kraus 2002] сначала в австрийском варианте немецкого языка, а после и в литературном немецком с начала XX века приобрело значение «слепой веры печатному слову», «газетной утки»: “eine spezielle Form der Zeitungssente, bei der dem unvoreingenommenen Leser der Unsinn der Meldung sofort in die Augen springen soll” [Duden, elektr.] и “Ein Grubenhund zerstöre ‘den blinden Glauben an das gedruckte Wort’” [Kraus 2002].

Чтобы разрешить эту лингвистическую загадку, пришлось обратиться к материалам, связанным с деятельностью критиков языка, среди которых самым ярким слогом обладал знаменитый издатель журнала «Факел» К. Краус. Известно, что исследуя глубинные структуры языка, он прибегал к невероятным трюкам. Например, желая подтвердить свою мысль или изучить некую проблему, он любил писать в венские газеты письма от вымышленных читателей, сообщая некие невероятные факты и провоцируя редакцию на диалог. В одном из своих писем он отмечает: “ich werde wie einen Hund die Wahrheit herausgraben” («Я, словно собака буду раскапывать истину») [Kraus 2002]. В дальнейшем подобные свои письма Краус называет “Grubenhunde” -

«роющими собаками» (каламбур, построенный на созвучии плохо управляемой тележки рудокопов и придуманной им композиты). Поскольку культурологический фон, безусловно, был бы потерян для русского читателя, решено было, сохранив аллюзию на горное дело, прибегнуть к приёму смыслового развития.

Ещё один яркий пример, важный для интерпретации художественной интенции Линдера – то, как он называет интерлюдия между первым и вторым действиями, в которой возвращаются персонажи подиумной дискуссии: автор, ведущая, политик, философ; она намеренно разрывает пространство действия, возвращая зрителя из трудно определяемых вневременных рамок пьесы к абсолютно реальному миру современной действительности, в которой становится ясно: все персонажи вымышлены, а автор сам готов обсуждать пьесу с публикой.

Название у интерлюдии соответствующее – “Zwischenfall“ (“unerwartet eintretendes (häufig unangenehm berührendes, peinliches) Vorkommnis, das den Ablauf der Ereignisse unterbricht” [Duden elektr.]), то есть, «неожиданно возникающее (часто неприятно волнующее, смущающее) событие, которое прерывает ход событий», иначе говоря, «инцидент», «несчастный случай»), это маркированное слово не соответствующее семантическому полю немецкого “Zwischenspiel, Intermedio”. В первоначальном варианте перевода был предложен «перебой», однако, в дальнейшем слово было заменено на более привычное русскому уху интермедия. Увы, авторская ремарка, спрятанная во внутренней форме слова, исчезла. Это можно назвать переводческой потерей, которая компенсируется благодаря контексту, наводящему на этот утраченный смысл.

Выдающаяся переводчица русской классики на немецкий язык С.М. Гайер, перу которой принадлежат переводы практически всех крупных романов Достоевского, называла такие концепты «опорными словами». Так, одно из ключевых понятий поэтики Достоевского – «надрыв», отличающееся в его работах крайней частотностью (В «Братьях Карамазовых» этим словом

называется целый раздел: «Надрывы») – заставляло придумывать разные варианты решения. Гайер замечает, что любой из немецких эквивалентов: “Anriss”, “Ausreißung”, “Kerbe” и др. по своей внутренней форме имеет лишь буквальное значение «трещины», «физического разделения на две части» [Добровольский 2015], что побудило её ввести в немецкоязычный литературный дискурс новый концепт “Nadryw”, транслитерировав русское слово и снабдив его комментарием: “die extrem emotionale Spannung. Das Schlüsselkonzept von «Die Brüder Karamasow»” (крайнее эмоциональное напряжение. Ключевой концепт романа «Братья Карамазовы»). В одном из интервью она остроумно обосновала свой выбор: «если уж немцы выучили слово “Perestroika”, то пусть выучат и “Nadryw”» [Добровольский 2015].

Ещё одной переводческой задачей была передача игры слов при произнесении имени ключевого персонажа пьесы – журналиста по фамилии Spitz, которую другие герои в разные моменты перевирают для создания комического эффекта:

Spitz: Mein Name ist Spitz.

Mutter: Aha!

Spitz: Ich bin von der Zeitung.

Mutter: Aha! Guten Tag, lieber Herr Spatz. Freut mich wahnsinnig, Ihre Bekanntschaft zu machen.

Wie geht es Ihnen?

Spitz: Spitz.

Mutter: Hast du gehört, Vater? Herr Spatz schreibt für ein renommiertes Blatt. Sagen Sie, berichten Sie über Bertchens Hungerstreik?

Spitz: Das hatte ich vor. Aber leider hat ihr Sohn beschlossen wieder zu essen.

Mutter: Wie?

Spitz: Er hat Hunger.

Mutter: Albert. Herr Spatz...

Spitz: Spitz

Mutter: ...sagt, du hast Hunger [Linder 2012: 53].

Фамилия “Spitz” помимо своего прямого значения – «пик, острие» – говорит нам о человеке, который добился успеха, любит быть в гуще событий, «на пике» (“an der Spitze sein”). Но мать Вегелина неоднократно искажает фамилию, путая её с другим словом – “Spatz”(«воробей»), что в дальнейшем в тексте обыгрывается персонажем как «газетная утка» (“die Zeitungsenke”). В конечном итоге именно журналист делает из тихой голодовки Вегелина дутую сенсацию. Просто изменить фамилию на «воробья», конечно, невозможно. Имя журналиста должно быть хлестким, звучным и коротким, чтобы сохранить авторскую аллитерацию, поэтому решено было прибегнуть к традиционной в таких случаях транслитерации:

Шпиц: Моя фамилия Шпиц.

Мать: Ага!

Шпиц: Я из газеты.

Мать: Ага! Здравствуйте, уважаемый господин Шпац. Неимоверно рада с вами познакомиться. Как поживаете?

Шпиц: Шпиц.

Мать: Слышал, отец? Господин Шпац пишет для известной газеты. Вы ведь пишете статью про голодовку нашего Бертика?

Шпиц: Писал. Но, к сожалению, ваш сын решил снова начать есть.

Мать: Что?

Шпиц: Он проголодался.

Мать: Альберт. Господин Шпац...

Шпиц: Шпиц

Мать ...говорит, что ты проголодался? [Бекин 2020: 67]

Однако нельзя не подчеркнуть, что часть комической нагрузки ложится непосредственно на имя журналиста в русской огласовке. Шпиц – порода собаки, часто являющейся атрибутом праздной прогуливающейся женщины. Конечно, в первую очередь, вспоминается образ дамы с собачкой из одноименного рассказа А.П. Чехова, но сегодня этот образ для русского

читателя также актуален. Сам культурный контекст помогает переводчику снять проблему передачи иронии.

Есть и другой пример игры с именем журналиста. Она решается иным образом, компенсаторно:

Spitz: Jetzt seht euch den an.

Die drei betrachten Wegelin, wie er seine Rumpfbeugen macht. Ein breites Grinsen schleicht sich auf ihr Gesicht.

Wegelin: Was habt ihr denn...

Dora: Nichts, Spatzi.

Spitz: Spitz.

Dora: Es ist alles wunderbar [Linder 2012: 57].

Подруга главного героя Дора называет его “Spatzi”, что созвучно и швейцарскому уменьшительному от “Spatz” («воробышек») и ласковому “Schatzi” («милый, любимый»). Не расслышав, к кому обращена фраза, Шпиц принимает её на свой счёт и поспешно поправляет Дору. Таким образом, и так не слишком идиллическую картину вдруг проснувшейся показной нежности снова нарушает каламбурная сцена. Задачей было не только сохранить созвучие: ласковое прозвище – фамилия «Шпиц», но и передать соответствующее настроение. Переводчик остановился на варианте «спичечка», который бы подчёркивал удобу и хрупкость главного героя:

Все трое смотрят, как Вегелин делает упражнения. На их лицах появляется широкая улыбка.

Вегелин: Ну что?

Дора: Ничего, спичечка моя.

Шпиц: Шпиц.

Дора: Всё просто замечательно [Бекин 2020: 79].

Менее интересной, но также заслуживающей упоминания кажется следующая реплика ведущей:

Moderatorin: Wegelin! Du armer Tropf. Wenn ich du wäre, ich würde mir **einen schwarzen Anzug kaufen** [Linder 2012: 58].

Фраза “einen schwarzen Anzug kaufen” («покупать чёрный костюм») содержит однозначное указание на траур и похороны. В переводе данное значение также передано эксплицитно, но с расширением семантического поля:

Ведущая: Вегелин! Несчастный глупец! На твоём месте я бы **готовила гроб** [Бекин 2020: 82].

Стоит отметить, что хотя в пьесе Вегелин видит ведущую по телевизору в ресторане, во время нижегородской постановки пьесы (реж. Л. Харламов, 2020) данный переводческий приём, возможно, подсказал и сценическое решение: главный герой на протяжении всей пьесы больше и больше прячется в ванну, а на этом моменте, его полностью закрывают досками, оставляя только голову и создавая из ванны импровизированную сцену для ведущей, с которой та и предвещает Вегелину смерть, а он слушает её, словно уже «из гроба». И это решение можно считать очень сильным и ярким: оно соответствует драматическим принципам самого Линдера. Одной из главных задач писателя ему видится обнаружение «силового двигателя жизни» [Hansen 2019]. Линдер требует развить «борьбу против врождённой райской пассивности (“angeborene, paradiesische Trägheit”), которая бы заставляла человека двигаться вперёд, хочет он того, или нет» [Linder 2020].

Выводы к Главе 3.

Лукас Линдер относится к писателям, которые ориентируются не только на национальную литературную традицию. Его творчество невозможно оценить, понять вне диалога с традициями европейской литературы, как классической, так и современной. При этом Линдер сам отмечает наиболее значимых для него мастеров слова, влияние которых, однако, не всегда эксплицитно выражено в его произведениях.

Значительное воздействие на формирование Линдера-писателя оказал автор «Мадам Бовари». Следует отметить, однако, что творчество швейцарского писателя отсылает не столько к текстам самого Флобера,

сколько к флоберовской традиции как определённой «способу говорить о действительности» [Бекин 2024]. Принципиальными представляются три ключевых момента: борьба с пошлым, мещанским, буржуазно-плоским пониманием жизни; стремление критически и детально осмыслить социально-историческую реальность; понимание процесса письма как таинства, придающего блеклому бытию статус почти религиозного служения смыслу, искусству, идее.

Кафкианская традиция прослеживается в произведениях Линдера более выпукло. Писателей сближает трагически-ироническое ощущение бытия человека в мире: понимание «малости» человека перед лицом социального, государственного аппарата, других людей, устройства жизни вообще; выхолощенности жизни вне подлинной любви, невозможности внешнего действия без внутреннего слома. Из этого ощущения вырастает тема трагической несостоятельности героев, образы таких героев-чудаков, которым нет места в жизни и которые желают «не быть». Для Линдера все это связано с проблемой швейцарской идентичности, построенной, в значительной степени, на стремлении к невмешательству, остраении, «вечном нейтралитете» (Линдер) и вежливости как форме самоотречения.

Кафкианское влияние ощущается у Линдера и на стилистическом уровне: о «страшном» оба автора говорят языком протокола, «ужасное» может предстать как нелепое. Ирония Кафки и Линдера имеет общий характер: это смех приговорённых, обречённых и подчинившихся инерции разрушения людей.

Проблема самоотчуждения стала в послевоенной культуре одной из центральных. И именно Кафку объявили «пророком», предсказавшим в «Процессе» и «Исправительной колонии» возможность нивелирования личности, уничтожение социальных групп, целых наций. В статьях, посвященных Кафке, Бланшо, Адорно, Арндт интерпретируют произведения писателя в онтологической перспективе, замечают, что позиция жертвы имеет глубокие исторические и культурные корни: человек,

осознающий свою инаковость/избранность несёт отпечаток проклятости. Его можно сравнить, по мнению Арендт, Беньямина, Цветаевой с проклятием еврейского народа, бесприютного, изгнанного, испытываемого и проклятие художника, не способного жить, как все. Эта черта объединяет всех протагонистов Линдера.

Наконец, в главе отмечается важная роль рецепции Линдером европейской театральной традиции. Он прекрасно знаком с классическими трактатами и произведениями, составившими основу театра современности (от Аристотеля, Расина, Винкельмана, Шиллера и Клейста, до сюрреалистов, Брехта, с его концепцией «эпического театра», швейцарских драматургов-экзистенциалистов, о чём речь шла в первой главе работы). Для драматургии Линдера как и для эстетики просветительского театра, характерны критика пороков общества, контрастность образов персонажей, философская глубина диалогов (в его случае, вырастающая из подтекста), «незавершенность» героя. В то же время, помещая в центр своих зрелых пьес образ «среднего вежливого швейцарца» и доводя ситуации до фантазийного гротеска, Линдер соединяет брехтовскую логику обнажения действительности с экзистенциальным трагизмом, присущим разным направлениям послевоенной европейской драматургии.

Герои Линдера, чудаки и растяпы, маленькие и лишние люди, приговорены к уничтожению миром Взрослых (Отца или Матери), буржуазно состоявшихся, вписанных в социум и признанных им; до Доброго Всевышнего, Вселенского разума нельзя докричаться, дозвониться, дописаться. Тексты Линдера, таким образом, наследуют антибуржуазный пафос многих писателей прошлого, заставляют критически взглянуть на человека и дают последнюю надежду, возможность «вернуться к человеку», «услышать его», дав ему право быть другим, неуспешным, служащим слову и искусству, как жрецы и монахи в религиозных системах.

Художественный перевод является не только одной из продуктивных форм рецепции, но и способом проникновения в творческую мастерскую

писателя. В случае с пьесами Линдера не встаёт проблема «непереводимости». В тексте нет гелльветизмов. Однако некоторые метафоры основаны на швейцарском образном мышлении и связаны, например, с горным делом, со склонностью жителей Конфедерации к избыточной вежливости, скромности, медлительности. Кроме того, процесс перевода позволил обнаружить или подтвердить многочисленные особенности стиля Линдера: полистилистичность как способ языковой игры с контрастными стилевыми элементами.

Заключение

В ходе диссертационного исследования были изучены литературоведческие подходы к аспектам взаимодействия автора и традиции, что позволило глубже понять культурные и художественные процессы, влияющие на развитие современной литературы. Литературные традиции и их воздействие на творчество Лукаса Линдера рассматривались через призму различных теоретических подходов, включая сравнительно-исторический метод, герменевтику и рецептивную эстетику. Важное место в исследовании заняло понятие рецепции, которое подразумевает восприятие, интерпретацию и переработку текстов прошлого.

Концепции Х.-Р. Яусса и В. Изера, а также работы представителей школы нового историзма, таких как С. Гринблатт и Л. Монтроз, стали основой для анализа форм и способов рецепции в произведениях Линдера. Особое внимание было уделено взаимодействию Линдера с литературными традициями Гюстава Флобера и Франца Кафки. Эти авторы оказали значительное влияние на формирование стиля Линдера, что проявляется в его обращении к приемам гротеска и абсурда и аллюзий на классические произведения. Творчество Линдера насыщено интертекстуальными отсылками, что делает его произведения многослойными и открытыми для различных интерпретаций.

Анализ системы мотивов в драматургии Линдера показал, что его произведения характеризуются повторяющимися темами, образами и мотивами, которые придают текстам глубину и многозначность. Линдер умело сочетает элементы постмодернизма и нового реализма, создавая уникальный литературный стиль. Его пьесы и романы исследуют проблемы воспитания, становления и развития героя, обращаясь к значимым социальным и духовным вопросам современности.

Анализ рецепции произведений Линдера в контексте современной швейцарской литературы показал, что его творчество отражает как национальные, так и глобальные тенденции. Линдер активно использует

образы швейцарской культуры. Его тексты наполнены иронией и сарказмом, что позволяет критически взглянуть на современные социальные и культурные явления.

Исследование взаимодействия автора и традиции на примере творчества Линдера показало, что его произведения представляют собой сложную систему, в которой традиции прошлого встречаются с современными литературными практиками. Линдер умело балансирует между традицией и новаторством, создавая произведения, которые одновременно отражают культурное наследие и отвечают на вызовы современности. Его творчество демонстрирует важность диалога между прошлым и настоящим, что делает его произведения значимыми не только в контексте швейцарской литературы, но и в более широком культурном и литературном контексте.

Подводя итоги исследования, можно отметить, что творчество Линдера является ярким примером взаимодействия литературных традиций и инноваций. Его произведения представляют собой многослойные тексты, насыщенные интертекстуальными отсылками и глубокими философскими размышлениями. Линдер продолжает развивать швейцарскую литературную традицию, внося в неё новые элементы и подходы, что делает его творчество актуальным и востребованным в современном литературном процессе.

Доказано, что важнейшую роль для формирования Линдера-писателя сыграл автор «Мадам Бовари». Следует отметить также, что писатель не столько ссылается на Г. Флобера, сколько встраивает свои тексты во флюберовскую традицию как определённый способ говорить о действительности, включающий в себя следующие аспекты: борьбу с пошлым, мещанским, буржуазно-плоским пониманием жизни; стремление критически размышлять о реальности; наконец, принципиальное понимание процесса письма как таинства, придающее блеклому бытию статус почти религиозного служения смыслу, искусству, идее.

Кафкианская традиция в произведениях Линдера прочитывается более чётко. Линдера и Кафку объединяет понимание малости человека, невозможности желать чего-либо и трагической несостоятельности героев. Именно это их качество, выраженное в концепте «неоконченность», приводят к самоотрицанию, желанию «не быть». Пример творчества Линдера позволяет глубже понять динамику литературного процесса и значимость культурных традиций для формирования новых литературных практик. Настоящая работа открывает перспективы для дальнейших исследований, направленных на изучение взаимодействия литературных традиций и современных авторов, что способствует более глубокому пониманию литературного процесса в его историческом и культурном контексте. Для Линдера проблема поиска себя связана со швейцарской идентичностью, построенной, в значительной степени, на стремлении к невмешательству, остранению, «вечном нейтралитете» и вежливости, ставшей формой самоотречения.

Сопоставительный анализ текстов писателей (рассказа «Голодарь» Кафки и драмы «Человек в ванне» Линдера) позволил сделать вывод о том, что между произведениями существуют как тематические, так и стилистические сходства: о страшном оба автора говорят языком протокола, ужасное может предстать как нелепое, даже смешное. Писателей сближает понимание категории иронии: это смех приговорённых, обречённых и подчинившихся инерции разрушения людей.

Также в работе отмечается важная роль рецепции Линдером европейской театральной традиции. Он прекрасно знаком с классическими трактатами и произведениями, составившими основу театра современности (от Аристотеля, Платона, Аристофана, Расина, Винкельмана, Шиллера и Клейста, до сюрреалистов, Брехта, с его концепцией «эпического театра», швейцарских драматургов-экзистенциалистов и современных драматургов немецкоязычного и франкоязычного культурного пространства).

Знание особенностей творческого метода писателя облегчило задачу переводчика (автора работы ИБ) при работе над одной из самых известных пьес автора «Человека в ванне, или как стать героем». Этот завершающий этап работы имел практическую ценность и позволил реализовать и апробировать при переводе верность сделанных в исследовании выводов.

Перевод пьес Линдера на русский язык представляет собой сложную задачу, требующую от переводчика глубокого знания культурных и лингвистических особенностей обоих языков. В процессе перевода необходимо учитывать грамматические и стилистические особенности швейцарского варианта немецкого языка, а также культурные реалии, что делает перевод сложным, но интересным процессом.

В качестве перспектив исследования можно выделить следующие: изучение философского плана произведений Линдера, переводческая работа с другими драмами писателя, исследование диалога автора «Инерции» с русской литературной традицией.

Список литературы

I. Общие работы по теории и истории литературы

1. Абрамович Л.Г. Введение в литературоведение. 7-е изд. – М.: Просвещение, 1979. – 352 с.
2. Аверкина С.Н. Рецепция творчества Франца Кафки в послевоенной немецкоязычной литературе: И. Айхингер, Э. Канетти, М. Грубер. Дис. на соиск. степ. к.ф.н. – Нижний Новгород, 2000. – 202 с.
3. Адорно Т. *Minima moralia*. Размышления из поврежденной жизни / пер. с нем. А. Белобратова А., Т. Зборовской – М.: Ad Marginem, 2023. – 392 с.
4. Аккер ван ден, Р., Вермюлен Т. Метамодернизм: Историчность, Аффект и Глубина после модернизма. – М.: Рипол-классик, 2019. – 494 с.
5. Акопова А. Образ и художественный перевод. – Ереван: Издательство АН АрмССР, 1985. – 149 с.
6. Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1983. – 450 с.
7. Андреев Л.Г. Зарубежная литература XX века: Учеб. для вузов. Под ред. Андреева Л.Г., Карельского А.В., Павлова Н.С. и др. – М.: Высшая школа, 2003. – 559 с.
8. Аристотель. Поэтика. Риторика. Вступ. ст. и коммент. Трохачёва С. Ю. Пер. с греч. Апфельрота В., Платоновой Н. – СПб.: Азбука, 2000. – 346 с.
9. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности // Вестник С.-Петерб. ун-та. Серия 2. Филология. – 1992. – № 4. С. 53.
10. Бакши Н.В. Герой-«чудак» в австрийской и русской литературе XIX века: Грильпарцер, Гоголь, Лесков, Розеггер. Дисс. на соиск. степ. к.ф.н. - Москва, 2002. – 153 с.
11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – 428 с.

12. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Бочарова / М. Бахтин, С.Г. Бочаров // Вопросы литературы. 1978. №12. – С. 269-310.
13. Бахтин М.М. Проблема материала, содержания и формы в художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 6-71.
14. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Эксмо, 2017. – 640 с.
15. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 331.
16. Белинский В.Г. О русских классиках. – М.: Художественная литература, 1979. – 445 с.
17. Бент М. Традиции Шиллера и Клейста в концепции культуры Томаса Манна // Вестник Челябинского университета, 1997. – С. 132-137.
18. Бент М. «Я весь – литература»: статьи по истории и теории литературы. – СПб.: Издательство Сергея Ходова: Книга, 2013. – 720 с.
19. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания: Пер. с англ.; пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с.
20. Большакова А.Ю. Современный литературный процесс: метод – художественность – идеология – образ // Знание. Понимание. Умение, 2010. – № 2. – С. 18-26.
21. Бондаренко В.В. «Пентесилея» Генриха фон Клейста как трагедия любви. Вісник Дніпропетровського державного університету // Літературознавство. Дніпропетровськ, 1999. Вип. 3. Т. 1.– С. 115-119.
22. Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Высшая школа, 2001.– 416 с.
23. Бушмин А. Преемственность в развитии литературы: 2-е изд., доп. – Л.: Худож. лит., 1978. – 220 с.
24. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – 448 с.

25. Волошинов В.Н. Фрейдизм: критический очерк. – Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1927. – 164 с.
26. Винокур Г.О. Русский литературный язык в первой половине XVIII века // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1941-1956. Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. – 1941. – С. 51-72.
27. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 383–403.
28. Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М.: Советский писатель, 1980. – 255 с.
29. Гуковский Г.А. О стадильности истории литературы // Новое литературное обозрение, 2002. – № 55. – С. 119.
30. Гуревич А.Я. Философия человека. – М.: ИФРАН, 1999. – 222 с.
31. Давид К. Франц Кафка. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 278 с.
32. Давыдова Т.Т., Пронин В. А. Теория литературы: учебное пособие. – М.: Логос, 2003. – 232 с.
33. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. Н. Автономовой. – М.: Ад Маргинем-Пресс, 2000. – 512 с.
34. Дильтей В. Собр. соч.: в 6 т. / под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. Т. 1: Введение в науки о духе (1883) / пер. с нем. под ред. В. С. Малахова. – С. 405.
35. Дудова Л.В., Михальская Н. П., Трыков В. П. Модернизм в зарубежной литературе. – М.: Флинта, 2004. – 240 с.
36. Дюришин Д. Теория сравнительного литературоведения. Пер. Багданова И. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
37. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций. – СПб.: Изд. Санкт-Петербургского университета, 1996. – 440 с.

38. Житенёв А.А. Поэзия неомодернизма: монография. – М.: Инапресс, 2012. – 479 с.
39. Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма // Учебное пособие для вузов. 2-е изд. – М.: Высшая школа, 1972. – 136 с.
40. Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. – Екатеринбург: издательство Уральского университета, 1999. – 320 с.
41. Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза. – Н. Новгород: Издательство НГЛУ, 1996. – 212 с.
42. Иващенко А.Ф. Гюстав Флобер // Флобер Г. Собрание сочинений: в 5 т. - М.: Правда, (библиотека «Огонек»). – Т. 1, 1956. 356 с. С. 3-36.
43. Кацева Е. Описание одной борьбы. Франц Кафа по-русски // Знамя, 1993.– № 12. – С. 194-201.
44. Комиссаров В.Н. Слово о переводе: (Очерк лингвистического учения о переводе). – М., 1973. – 216 с.
45. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
46. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. – Удмуртский университет, 2006. – 552 с.
47. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики // Пер. с франц. Косикова Г.К. – М.: Российская политическая энциклопедия 2010.– 456 с.
48. Кун Т. Структура научных революций.– М.: АСТ, 2015. – 320 с.
49. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. – Л.: Наука, 1985. – 299 с.
50. Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – № 8, 1968. – С. 74-87.
51. Лихачёв Д. С. Память // Лихачёв Д. С. Прошлое – будущему: Статьи и очерки. – Л.: Наука, 1985. – С. 52.

52. Литвиненко Н.А. «Простая душа» Флобера и феномен «Прекрасная душа» // Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серіф «Філологічні науки», 2019. – №1 (17).– С. 160-166.
53. Лотман Ю. М. О семиосфере. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма // Труды по знаковым системам. XVII. – Тарту (уч. Зап. Тартуского ун-та вып. 160, 1964. – С. 5-23.
54. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб., 2000. – 704 с.
55. Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. – М.: Соетский. писатель, 1987. – С. 56.
56. Машевский А.Г. В ситуации сороконожки (О постмодернизме) // Новый мир, 1992. – № 7. –С. 228-232.
57. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Рос. гос. гуманит. ун-т, Ин-т высш. гуманит. исслед. – М., 1994. –320 с.
58. Микушевич В. Поэтический мотив и контекст // Вопросы теории художественного перевода. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 6-79.
69. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 1998. – 512 с.
60. Набоков В.О пошлости и пошляках // Курс лекций по русской литературе. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 448 с.
61. Назин А.С. Представление метафор в русских переводах романа Дж. Р.Р. Толкина «Хоббит, или Туда и обратно» // Вестник Томского государственного университета, 2007. – № 303. – С. 17-20
62. Нечаева Е.А. Метамодернизм как дискурс нового антропологического мифа // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2021. № 17. – С. 191-202.
63. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму: Научное издание. – Ростов-на-Дону: Издательство «Фолиант», 2002. – 418 с.

64. Плахов В. Д. Традиции и общество. Опыт философско-социологического исследования. – М.: Мысль, 1982. – 174 с.
65. Попович А. Проблемы художественного перевода. – М.: Высшая школа, 1980. – 199 с.
66. Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. – М.: Полиформ-Талбурн, 2000. – 448 с.
67. Сдобников В.В, Петрова О. В. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. – 448 с.
67. Спиваковский П.Е. Метамодернизм: контуры глубины // Вестник Московского университета. – 2018. № 4 – С. 196-211.
68. Сучков Б.Л. Франц Кафка. Роман. Новеллы. Притчи. Пер. с нем., сост. и авт. предисловия Сучков Б. – М.: Прогресс, 1965. – 614 с.
69. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт инетермедиального анализа. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.
70. Тури Г. В поисках теории перевода. – Тель-Авив: Институт поэтики и семиотики Портера. – Тель-Авивский университет, 1980. – 159 с.
71. Туровер Г.Я., Триста И.А., Долгопольский А.Б. Пособие по устному переводу с испанского языка для институтов и факультетов иностранных языков. – М.: Издательство Высшая школа, 1967. – 262 с.
72. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – 260 с.
73. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 574 с.
74. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). – М.: Издательский дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 384 с.
75. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988.– С. 216-237.
76. Хализев В.Е. Теория литературы.— 4-е изд., испр. и доп.— М.: Высш. шк., 2004.— 405 с.

77. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
78. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.
79. Цвиллинг М.Я. О переводе и переводчиках: Сборник научных статей. – М.: Восточная книга, 2009. – 286 с.
80. Чернец Л.В. Введение в литературоведение: в 2 т. – М.: Издательство МГУ, 2023.
81. Чуковский К.И. Высокое искусство // Собрание сочинений в 15 т. Т. 3: Высокое искусство, М., Терра-Книжный клуб, 2001. – 640 с.
82. Шкловский В.Б. Искусство как прием. – М: Круг. 1925.– С. 7-20.
83. Шкловский В.Б. О теории прозы. – М. Советский писатель. 1983. – 385 с.
84. Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. – Л.: Наука, 1973. – 248 с.
85. Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы. Сост. и общ. ред. Гаспарова М. Л. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
86. Яусс Х.-Р. Эстетический опыт и литературная герменевтика // Антология современной литературно-критической мысли XX в. – Львов, 1996. – 376 с.
87. Arendt, Hannah. (1998) *Über den Totalitarismus*. Texte Hannah Arendts aus den Jahren 1951 und 1953 (Vorwort und abschließende Bemerkungen zur 1. Auflage von *The Origins of Totalitarianism* und Kontroverse mit Eric Voegelin). Übers. Ursula Ludz, Kommentar Ingeborg Nordmann. – Dresden: Hannah-Arendt-Institut, 1998. – 60 S.
88. Arendt, Hanah. (2000) *Die verborgene Tradition: Acht Essays (1932–1948)*. – Suhrkamp, Frankfurt a. M. Jüdischer Verlag, 2000. – 183 S.
89. Balint, Benjamin (2018) *Kafka's Last Trial*. New York: W. W. Norton & Company, 2018.

90. Benjamin, Walter. (1977) Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages: Hermann Scheppenhäuser (Hrsg.) // Benjamin über Kafka. – Frankfurt a. M., 1977. – S. 409-438.
91. Bertram, Ernst; Buchner, Hartmut.(1965) Nachwort // Nietzsche. Versuch einer Mythologie. – Bonn: H. Bouvier Verlag. 1965. – 418 S.
92. Biasi, Pierre-Marc de. Gustave Flaubert: une manière spéciale de vivre. – Paris: Grasset, 2012. – 492 p.
93. Binder, Hartmut. (2008) Kafkas Welt. – Hamburg: Rowohlt Verlag, 2008. –687 S.
94. Bloom, H. (1973) The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. – New York: Oxford UP, 1973.
95. Blumenberg, H. (1958) Epochenschwelle und Rezeption // Philosophische Rundschau. – 1958. – N. 1. – S. 94-120.
96. Boxall, Peter. (2015) The Value of the Novel. – Cambridge University Press, 2015.
96. Bouchard, Donald F. (ed.). (1980). Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault. – Cornell University Press, 1980.
97. Brod, Max. (1974) Über Franz Kafka. – Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1974. – 407 S.
98. Butler, Judith. (1977) “I Merely Belong to Them”. The Jewish Writings by Hannah Arendt // The London Review of Books, vol. 29. 9-10, May 2007, p. 26-28.
99. Canetti, Elias. (1977) Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice. – München: Hanser-Verlag, 1977. – 127 S.
100. de Man, Paul. (1983) Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. – University of Minnesota Press, 1983. – (Theory and History of Literature; Vol. 7).
101. Eagleton, Terry. (2004) After Theory. – Penguin, 2004.

102. Eschelman, Raoul. (2016) Die Rückkehr des Glaubens. Zur performatistischen Wende in der Kultur. – Sencelles, 2016.
103. Eschelman, Raoul. (2008). Performatism, or the End of Postmodernism. – Aurora, 2008.
104. Greenblatt, Stephen. (1983) Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare. – University of Chicago Press, 1983.
105. Hansen, Volkmar (Hrsg., zusammen mit Heine, Gert). (1983) Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955. Hamburg: Albrecht Knaus. 1983. – 440 S.
106. Holmes, James S. (2012) The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. – De Gruyter Mouton, 2012. – 232 pp.
107. Hutcheon, Linda. Postmodern Afterthoughts // Wascan Review of Contemporary Poetry and Short Fiction. – 2002. – Pp. 5-12.
108. Jauss, Hans Robert. (1992) Rezeption, Rezeptionsästhetik // Historisches Wörterbuch der Philosophie. – München, 1992. – Bd 8. – S. 997.
109. Jameson, Fredric (1998) Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. July/August. – No. 146. – P. 53-92.
110. Jameson, Fredric. (1991) Postmodernism, or The cultural Logic of Late Capitalism. – London; New York, 1991.
111. Kraus, Karl, Walden, Herwarth. (2002) Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Briefwechsel 1909-1912. Hrsg. von Avery, George C. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2002. – 675 S.
112. Lecoq, Jacques. (1997) Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale. Paris: Actes Sud - Papiers -rééd, 2016. – 240 p.
113. Lyotard, Jean-François. (1979) La Condition postmoderne. – Paris: Minuit, 1979. (Состояние постмодерна. – СПб: Алтейя, 1998.)
114. Pressman, Jessica. (2014). Digital Modernism: Making it New in New Media. – Oxford University Press, 2014.
115. Wagenbach, Klaus. (2013) Franz Kafka. – Hamburg: Rowohlt, 2013. – 156 S.

116. Wallace, David Foster. (2005) Some Remarks on Kafka's Funniness from Which Probably Not Enough Has Been Removed // Consider the Lobster and Other Essays. – New York: Little, Brown and Company, 2005. – S. 64-65.

117. Walter, Matthias Diggelmann. (1980). Das „Soll“ der Literatur // Zeitschrift „Weltwoche“. Zürich, 1980. N.1. S. 3.

II. Работы по истории швейцарской литературы

118. Аверкина С.Н., Бекин И.А. Дегороизация как аксиологический принцип современной швейцарской литературы: свобода несвободных (на примере творчества Л. Линдера) // Коллективная монография «Свобода и отчуждение в культуре XX столетия». – Москва: Флинта, 2022. – С. 7-15.

119. Бакши Н.А. В поисках чернильно-синей Швейцарии. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 160 с.

120. Городецкий С. (под ред.). Антология швейцарской современной драматургии. – М.: НЛО, 2013. Т. 1, 496; Т. 2., 2017. – 464 с.

121. История швейцарской литературы: в 3 т. Под ред. Седельник В.Д., Вишняков А.Г., Павлова Н.С. – М.: ИМЛИ РАН, 2005.

122. Матт П. фон. Литературная память Швейцарии. Прошлое и настоящее. Пер. Баскакова Т. – М.: Центр книги Рудомино, 2013. – 464 с.

123. Павлова Н.С., Седельник В. Д. Альпы и свобода: Швейцарские писатели о своей стране, 1291-1991. – М.: Советский писатель, 1990. – 320 с.

124. Петров И. Очерки истории Швейцарии. – М.: Издательство «Москва», 2006. – 918 с.

125. Седельник В.Д. Отчаянье и надежда (Литература Швейцарии в 80-е гг.) // Вопросы литературы. №1. – 1988. – С. 78-108.

126. Шевченко Е.Н. Современная швейцарская драматургия: национальный и общеевропейский контекст // Сборник трудов конференции Язык: русский Год издания: 2019. – Казань: Казанский федеральный университет, 183-193 С.

127. ШАГ (Швейцария, Австрия, Германия). Новая немецкоязычная драматургия. Под ред. Бакши, Платунов А., Слоева М. – М.: Goethe-Institut, № 1 (2005) - № 6 (2021).

128. Шишкин М. Русская Швейцария: литературно-исторический путеводитель. Под ред. Шубиной Е.Д. – М.: АСТ, 2011. – 766 с.

129. Lynsmayer, Andrea; Linsmayer, Charles. (1990) Frühling der Gegenwart. Deutschweizer Erzählungen 1890-1950). Bd. I-III Hrsg. Andrea u. Charles Lynsmayer. – Berlin: Suhrkamp Verlag, 1990 I. – 508 S. II. – 508 S. III. – 527 S.

130. Matt, Peter P. von. (2012) Das Kalb vor der Gotthardpost zur Literatur und Politik der Schweiz. – München: Carl Hanser Verlag, 2012. – 368 S.

131. Matt, Peter von. (2014) Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz. – München: Carl Hanser Verlag, 2014. – 368 S.

132. Michalzik, Peter. (2018) Hundert Theaterwunder Schweiz (Außer den Reihen). – Berlin: Theater der Zeit Verlag, 2018. – 366 S.

133. Rusterholz, Peter; Solbach, Andreas (eds.). (2007) Schweizerische Literatur. Hrsg. Peter Rusterholz, Andreas Solbach. – Stuttgart-Weimer: Verlag J. B. Metzler, 2007. – 541 S.

134. Schnell, Ralf. (2005) Deutsche Literatur nach 1945 // Deutsche Literaturgeschichte. 6. Aufl. – Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2001. – S. 479-510 S.

135. Schütt, Christian; Pollmann, Christian. (1991) Ulrich Im Hof, Mythos Schweiz, Identität - Nation - Geschichte. 1291, 1991. – Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1991. – 343 S.

136. Schütt, Christian; Pollmann, Christian. (1987) Chronik der Schweiz. – Dortmund: Chronik-Verlag / Zürich: Ex Libris, 1987. – 640 S.

II. Художественные произведения

137. Бродский И. Сочинения: в 7 т. Под ред. Гордин Я. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997-2001.

138. Гоголь Н.В. Ревизор. – М.: Мир книги, 2007. – 256 с.
139. Кафка Ф. Замок. Превращение. Процесс. Полное собрание сочинений. Переводчики: Апт С.К., Кацева Е.А., Райт-Ковалева Р.Я. – М.: Иностранка, 2023. – 1088 с.
140. Кафка Ф. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Северо-Запад, 1993.
141. Клейст Г. Избранное. Драмы, новеллы, статьи. – М.: Издательство Художественная литература, 1977. – 542 с.
142. Ловей К. Потешный русский роман. Пер. Клокова Е. – М.: Флюид, 2013. – 272 с.
143. Линдер Л. Человек в ванной, или Как стать героем. Пер. И. Бекина // Иностранная литература, 2020. № 11 (Швейцария: вчера и сегодня). – С. 46-91.
144. Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1959.
145. Новый Завет в современном русском переводе. Под. ред. Кулакова М. П. – М.: Библейско-богословский институт. 2004.– 1312 с.
146. Песталоцци И.Г. Избранные педагогические сочинения. – М.: Педагогика, 1981. 416 с.
147. Пушкин А.С. Статьи и заметки 1824-1836. Публикации в «Современнике» 1836 г. // Собрание сочинений: в 10 т. Под ред. Благого Д.Д., Бонди М.С., Виноградова В.В., Оксмана Ю.Г. Т. 6. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 92-191.
148. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании. Пер. с фр. Энгельгардта М.А.– СПб.: Газ. «Школа и жизнь», 1912.– 491 с.
149. Сартр Ж.П. Дьявол и Господь Бог. Собрание сочинений: в 2 т. Пер. Каменская Л.А., Зонина Л., Большинцова Л.– М.: АСТ, 2021. 640 с.
150. Сервантес Мигель де. Дон-Кихот. М.: «Эксмо», 2014, 980 с.
151. Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. – М.: Художественная литература, 1990. – 398 с.

152. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.
153. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. Пер. Айхенвальд Ю.И. – М.: АСТ, 2017. – 290 с.
154. Штифтер А. Бабье лето. Пер. Апт С.К. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 616 с.
154. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – М.; Л.: Academia, 1934. – 966 с.
155. Barillier, Etienne. (1977) *Journal d'une mort*, 1977. – Lausanne: L'age D'homme. – 191 p.
156. Barnes, Julian. (1984) *Flaubert's Parrot*. – Longhouse: Brattleboro, 1984. – 90 pp.
157. Dürrenmatt, Friedrich. (1996) *Gesammelte Werke in 7 Bd.* – Zürich: Diogenes, 1996.
158. Flaubert, Gustave. (2011) *Oeuvres complètes illustrées de Gustave Flaubert*. – Nobel-Press, 2011. – 472 p.
159. Frisch, Max. (1986) *Gesammelte Werke in 7 Bd. Mit einem Nachwort von Volker Hage*. – Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 1986.
160. Grillparzer, Franz. (1997) *Der arme Spielmann*. Hrsg. Joseph Kiermeier-Debre / Wien: Bibliothek der Erstaussagen. – 1997. – 96 S.
161. Gotthelf, Jeremias. (2014) *Gesammelte Werke*. – Aristoteles Media, 2014. – 4784 S.
162. Haller, Jonas Albrecht von. (2017) *Die Alpen, Reichlich kommentierte Ausgabe mit referenzierten Werken im Faksimile*, Reclam: Philipp, jun. GmbH, Verlag, 2017. – 87 S.
163. Heine, Heinrich. (2017) *Gesammelte Werke*. – Köln: Anaconda Verlag, 2017. – 768 S.
164. Kafka, Franz. (2012) *Franz Kafka, Gesammelte Werke: Der Prozess, Das Schloss, Sämtliche Erzählungen*. – Gebundene Ausgabe. – Köln: Anaconda Verlag, 2012. – 1008 S.

165. Keller, Gottfried. (2016) Gesammelte Werke. – Prag: e-artnow Verlag. – 6091 S.
166. Kierkegaard, Søren. (2020) Stadier paa Livets Vei (Stages on Life's Way). – The Commercial Press, 2020. – 889 p.
167. Läderach, Juerg. (1981) Fahles Ende kleiner Begierden. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. – 206 S.
168. Linder, Lukas. (2010) Das traurige Schicksal des Karl Klotz (Uraufführung am 24. September 2010, Staatstheater Darmstadt, Regie: Martin Ratzinger) – Köln: H&S Verlag, 2019. – 89 S.
169. Linder, Lukas. (2010) Die Trägheit (Uraufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus 13. Juni 2010, Regie: Tina Lanik). – Köln: Theaterverlag Hartmann & Stauffacher (H&S), 2010. – 124 S.
170. Linder, Lukas. (2012) Der Mann in der Badewanne oder Wie man ein Held wird (Uraufführung am 10. Mai 2012, Theater Biel-Solothurn, Regie: Katharina Rupp). – Köln: H&S Verlag, 2012. – 75 S.
171. Linder, Lukas. (2019) Der letzte meiner Art. – Zürich: Kein & Aber, 2019. – 272 S.
172. Linder, Lukas. (2020) Der Unvollendete. – Zürich: Kein & Aber, 2020. – 288 S.
173. Mayer, Conrad Ferdinand. (2014) Sämtliche Werke in 15 Bd. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. – Bern; Benteli-Verlag, 2014.
174. Nietzsche, Friedrich. (2001) Nietzsche. Werke Kritische Gesamtausgabe, Section 9. – Paris: De Gruyter, 2001. – 610 S.
175. Schiller, Friedrich. (2015). Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. – Berlin: Edition Holzinger. Taschenbuch, 2015. – 102 S.
176. Sebald, Winfried Georg. (2003) Austerlitz. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 2003. – 432 S.

177. Spyri, Johanna. (2012) Heidi. – Bonn: Edition Lempertz, 2012. – 130 S.
178. Walser, Robert. (2000) Der Spaziergang. Prosastücke und kleine Prosa. – Berlin: Suhrkamp Verlag, 2000. – 284 S.
179. Widmer, Urs. (2004). In uns und um uns und um uns herum // Renate Matthaei (Hrsg.): Trivialmythen. März, Frankfurt. Wiederauflage. – Erfstadt: Area-Verlag, 2004.– S. 31–39.
180. Widmer, Urs. (2007) Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das. Frankfurter Poetikvorlesungen. – Zürich: Diogenes, 2007. – 160 S.
181. Zorn, Fritz. (1999) Mars. –Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1999. – 256 S.

III. Справочные издания

182. Зарубежные писатели: библиографический словарь: в 2 т. Под ред. Михальской Н.П. – М.: Просвещение / Дрофа, 2007. Т 1. – 476 с.; Т 2. – 619 с.
183. Энциклопедический словарь литературных терминов / под ред. Кормана Б.О. – М.: Институт мировой литературы РАН, 2012. – 740 с.
184. Auerochs, Bernd; Engel, Manfred (Hrsg.). (2010) Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. – Stuttgart: Metzler Verlag, 2010. – 579 S.
185. Der Philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen. – Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985. – S. 321.
186. Duden. Online-Wörterbuch // URL: <https://www.duden.de>
187. 50 Klassiker. Deutsche Schriftsteller. – Hildesheim: Gerstenberg Verlag, 2007. – 255 S.
188. Rudrum, David, Stavris, Nicholas (eds.) (2015) Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century. – New York: Bloomsbury Academic, 2015.

IV. Интернет-источники

189. Берфус Л. Путешествие Алисы по Швейцарии. Пер. Бакши Н.; Сексуальные неврозы наших родителей, Текст, Четыре картины любви. Пер.

Рыбикова А. // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: <https://theatre-library.ru>.

190. Городецкий С., Перегудов Е., Документальный фильм о современной швейцарской литературе, 2022. В кадре К. Ловей, И. Ракуза, К. Симон, Ф. Холер, П. Штамм // URL: https://m.vk.com/video-29793598_456239906.

191. Линдер Л. Горькая судьба Карла Клотца. Пер. с нем. // URL: <https://fb2.top/antologiya-sovremennoy-shveycarskoy-dramaturgii-460811/read/part-8>.

192. Липовецкий М.Н. Продолжаем разговор // Новое литературное обозрение, 2013. – № 122. URL: <http://nlobooks.ru/node/3797> (дата обращения: 25.05.2018).

193. Borromaeusverein. Medienprofile: Rezensionen. Lukas Linder. Der Unvollendete. – URL: <https://www.borromaeusverein.de/medienprofile/rezensionen/9783036958347-der-unvollendete>.

194. Die Deutsche Bühne. Kritik. Zum Aussterben verdammt. – URL: <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/zum-aussterben-verdammt/>.

195. Hagen, Hans von der. (2010) Steuraffäre. Interview mit Jean. Ziegler, Schweizer Schizophrenie // URL: <https://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/steueraffaere-interview-mit-jean-ziegler-schweizer-schizophrenie-1.57902>.

196. Linder L. (2020) Interview. Erst kam der Bestseller, dann die Intimkorrektur Watson // URL: www.watson.ch.

197. Nabokov, Vladimir. (1969) An Evening of Russian Poetry // URL: www.brinkerhoffpoetry.org.

198. Perlentaucher. Rezensionen. Lukas Linder. Der Unvollendete. URL: <https://www.perlentaucher.de/buch/lukas-linder/der-unvollendete.html>.

199. Turner, Luke. Metamodernism: A Brief Introduction. URL: <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>.

200. Nachtkritik URL: <https://nachtkritik.de/>.