

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский государственный педагогический
университет»

На правах рукописи



Стихина Ирина Александровна

ПРОЗА УРСА ВИДМЕРА: ПОЭТИКА «ШВЕЙЦАРСКОГО»

специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(Западная Европа)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель
Пестова Наталья Васильевна,
доктор филологических наук,
профессор

Екатеринбург – 2018

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ ПОЭТИКИ ПРОЗЫ У. ВИДМЕРА..	15
1.1. «Швейцарский» контекст творчества У. Видмера.....	17
1.2. Тематическое своеобразие прозы: «швейцарский взгляд» на тему войны.....	26
1.3. Гуманизм как специфика «швейцарского» в мировоззрении У. Видмера .	34
1.4. Элементы автобиографичности как средство отражения национальной швейцарской истории в романах У. Видмера «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца».....	39
Глава II. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПОЭТИКИ ПРОЗЫ У. ВИДМЕРА.....	63
2.1. Интертекстуальность как особое свойство поэтики У. Видмера	70
2.2. Интермедиальность в прозе У. Видмера	99
Глава III. МИФЫ КАК ОСНОВНОЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ПРОЗЕ У. ВИДМЕРА	120
3.1. Античные и библейские мифы в общеэстетических и художественных работах У. Видмера.....	123
3.1.1. Демифологизация и ремифологизация в прозе У. Видмера.....	138
3.2. Феномен «тривиального мифа» в интерпретации У. Видмера	145
3.2.1. Тривиальные мифы в произведениях малой прозы	151
3.2.2. Тривиальные мифы в романе «Жизнь гнома»	159
3.2.3. Тривиальные мифы в романе «В Конго»	168
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	196
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	207

ВВЕДЕНИЕ

Урс Видмер (Urs Widmer, 1938–2014) – выдающийся швейцарский писатель, эссеист, драматург, произведения которого хорошо известны в немецкоязычном пространстве. Его творчество – несомненный вклад в мировую немецкоязычную литературу, о чём свидетельствуют членство в литературных академиях Дармштадта, Берлина, Граца и многочисленные награды (около 20), среди которых, например, в 1983 г. премия австрийского журнала *Manuskripte* («Manuskripte-Preis»); в 2000 г. – литературная премия Бертольта Брехта в городе Аугсбург («Bertolt-Brecht-Literaturpreis der Stadt Augsburg»); в 2002 г. – большая литературная премия Баварской Академии изящных искусств («Großer Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste»); в 2007 году – «Премия имени Фридриха Гёльдерлина» («Friedrich-Hölderlin-Preis»), вручаемая немецким городом Бад-Хомбург, а также многочисленные швейцарские награды. Одна из последних наград в феврале 2014 г. – швейцарская литературная премия за автобиографию «Reise an den Rand des Universums» («Путешествие на край вселенной») [Электронный ресурс 3]. Газета «Schweiz am Wochenende» в 2014 г. назвала У. Видмера «самым влиятельным поставщиком идей и тем в Швейцарии», на втором месте находился Петер фон Матт, известный швейцарский литературный критик и учёный [Электронный ресурс 7].

У. Видмер продолжил литературную традицию семьи. Он родился в 1938 г. в Базеле, в семье литератора. Отец У. Видмера, Вальтер Видмер, переводчик и критик, был погружён в литературную жизнь. Их дом посещали известные немецкоязычные авторы, например, Генрих Бёлль, с которым В. Видмера связывала крепкая дружба. Для участия в литературных вечерах в Базель по его приглашению приезжали такие выдающиеся писатели послевоенного периода, как Гюнтер Грасс, Ильзе Айхингер, Альфред Андерш, Ханс Магнус Энценсбергер и другие. У. Видмер рос в творческой литературной атмосфере, что, безусловно, сыграло немаловажную роль в выборе его жизненного пути. В романе «Дневник моего отца» он так описывает домашние литературные встречи: «Под этим

деревом¹ собирались мужчины, очень разные и тем не менее похожие. Они приходили по одному, иногда по двое, сидели на садовых стульях... Все они были молоды, все приехали из Германии, и у всех в кожаных портфелях лежала или наполовину готовая рукопись романа, или несколько стихотворений» [Видмер 2006: 193]. <...> Отец проводил много времени с этими писателями, их имена еще никому не были известны, но для него они стали символом новой Германии <...> И еще у нескольких безымянных мужчин, из тех, что сживали когда-то под ореховым деревом, появились имена. Их звали Нонненманн, Шнурре, Бёлль. С ними и с другими писателями отец организовал литературные чтения в актовом зале своей школы, точнее, бывшей своей школы... Начало этим вечерам положили его друзья, но потом к ним присоединились Вольфганг Гильдесгеймер, Ганс Бендер и Гюнтер Грасс, а под конец совсем молодой Ганс Магнус Энценсбергер...» [Там же: 221].

В студенческие годы У. Видмер изучал германистику, романистику, историю в европейских университетах и защитил в Базеле диссертацию на тему «1945 или „Новый язык“. Исследования прозы „молодого поколения“». («1945 oder die „neue Sprache“. Studien zur Prosa der „jungen Generation“»). Затем работал редактором издательств в Швейцарии и в Германии, преподавал новейшую немецкую литературу, занимался писательской и издательской деятельностью: например, был одним из основателей известного «Издательства авторов» («Verlag der Autoren»), авторы которого сами являлись участниками общества и определяли его деятельность, всячески способствуя открытию и продвижению молодых сочинителей. В Германии У. Видмер жил 17 лет, затем он вернулся на родину.

В целом, библиография У. Видмера, предоставленная швейцарским издательством Diogenes Verlag AG Zürich, включает 48 наименований книг, в том числе романы, 37 радиопьес, 15 пьес для театра, либретто оперы «Föhn. Ein zyklisches Wetterspiel» («Фён. Циклическая игра погоды»). В 2003 г. был

¹Ореховое дерево в саду родительского дома.

экранизирован его роман «Forschungsreise» («Научная экспедиция») – «Das elektronische Tagebuch «Forschungsreise» («Электронный дневник „Экспедиция“»).

Также У. Видмер известен переводами французских, британских, американских авторов на немецкий язык, в частности: А. Дюма, Э. М. Лабиша, Ж. Р. Кейроля, Д. Герена, Дж. Конрада, Р. Чандлера, Э. Гори.

Четыре романа У. Видмера переведены на русский язык и доступны для русскоязычного читателя. Это «Der Geliebte der Mutter» («Любовник моей матери», 2000 г.), переведённый О. Асписовой в 2004 г.; «Das Buch des Vaters» («Дневник моего отца», 2004 г.), «Das Leben als Zwerg» («Жизнь гнома», 2006) и «Herr Adamson» («Господин Адамсон», 2009), переведённые Еленой Зись в 2006, 2009 и 2011 гг. соответственно. Все переводы опубликованы издательством «Текст», г. Москва. В целом, согласно библиографии издательства Diogenes Verlag, перу У. Видмера принадлежит 11 романов. Романы «Forschungsreise» («Научная экспедиция»), «Die gelben Männer» («Жёлтые мужчины»), «Das enge Land» («Тесная страна»), «Der Kongreß der Paläolepidopterologen», («Конгресс палеонтологов»), «Im Kongo» («В Конго»), «Liebesbrief für Mary» («Любовное письмо для Мэри»), автобиография «Die Reise an den Rand des Universums» («Путешествие на край вселенной») на русский язык пока не переводились. Также существуют переводы малой прозы У. Видмера, а именно: рассказа «Das Paradies des Vergessens» («Рай забвения») в журнале «Иностранная литература» № 9 1998 г. (жанр обозначен как повесть); рассказов «Das Geheimnis der Greise vom Kaukasus» («Тайна кавказских долгожителей») и «Pia und Hui» («Пия и Хунь. (Китайская история)») в № 3 2001 г. В каталогах российских библиотек наряду с вышеназванными переведёнными произведениями У. Видмера доступен сборник «Антология современной швейцарской драматургии», в который включена драма У. Видмера «Das Ende vom Geld» («Конец денег»). Составители сборника, изданного «Новым литературным обозрением» в г. Москва, 2013 г., – Александра фон Аркс и С. Городецкий. Также существует сборник 1991 г. «Ночной разговор с палачом: Радиопьесы Австрии, ФРГ, Швейцарии», издательство «Искусство», содержащий радиопьесы швейцарских авторов, в том числе У. Видмера. На

театральной сцене ставится знаменитая пьеса У. Видмера «Top Dogs», написанная в 1996 году¹.

Зарубежные германисты активно анализируют творчество У. Видмера. П. фон Матт исследует роман «В Конго» в очерке «В первобытные джунгли с У. Видмером» [Матт 2013: 418-424]; К. Пецольд рассматривает его творчество в статье «Немецкоязычная проза 1960-1980-х гг.» [Пецольд 2005: 484-526]; Николаус Фёрстер, изучая немецкоязычную прозу 1980-1990-х гг., также упоминает имя У. Видмера и некоторые его произведения [Förster 1999]. Выпуск журнала «ТЕХТ+KRITIK» целиком посвящён У. Видмеру – У. Бугманн, Ян Штрюмпель, Х. Шлафрот, Йорг Бонг, М. Хальтер, У. Вебер, С. Мозер, Н. Ридель рассматривают в статьях различные аспекты его творчества [ТЕХТ+KRITIK 1998]. Петер Арндс исследует роман «В Конго» с позиции мифотворчества в статье «В сердце тьмы: Швейцария, Гитлер, Мобуту и Джозеф Конрад в романе У. Видмера „В Конго“» [Arnds 1998: 329-342]; этому же роману посвящена статья Джонни Джонстона «Путешествие в сердце тьмы: об интертекстуальности как транскультурной среде в романе У. Видмера „В Конго“» [Jonston 2017: 85-95]. Кристоф Буркен в диссертационной работе «Писать о путешествиях. К теме *arg itineraria* Урса Видмера в контексте европейской литературы о путешествиях», защищённой на философском факультете Цюрихского университета, подробно анализирует мотив путешествий в творчестве У. Видмера, подчёркивая его мифопоэтическую интертекстуальную природу [Bourquin 2006]. В немецкоязычном литературоведении существуют ссылки на диссертационную работу У. Видмера – «1945 или „Новый язык“. Исследования прозы «молодого поколения», например: в исследовании Сюзанны Хофманн «„Немецкая“ книга для чтения в третьем Рейхе. Сравнительные исследования хрестоматий с 1900 по 1945 гг.» [Hoffmann 1997: 18]; в статье Эрнеста В. Б. Хесс-Люттиха и Гезине Леноре Шивер, посвящённой состоянию литературоведения и лингвистики в

¹Драма об уволенных менеджерах, переживающих кризис, и о разрушающем влиянии бизнеса на душу и психику человека. В 2018 году эту постановку на русском языке можно увидеть в Московском Новом драматическом театре.

Швейцарии [Hess-Lüttich, Schiewer 2005: 210]. Так как У. Видмер был также известным драматургом и его пьесы ставились и ставятся европейскими театрами, существует исследовательский интерес к его драматургии. Например, в серии Königs Erläuterungen М. Ф. Херфорт рассматривает ставшую знаковой пьесу «Top Dogs» [Herforth 2010]; также эта пьеса упоминается в научном исследовании в сфере менеджмента – в работе Дориана Хартмута «Научная основа для разработки инструментария смешанного коучинга» [Hartmuth 2014: 95]; в лингвистическом исследовании Кристиане Хюммер и Франциски Мюнцберг «Верить, знать, радоваться: научно-журналистские коллокации вокруг менеджмента» [Hümmer, Münzberg 2013: 279-290]. В этой же работе авторы ссылаются на статью Дитера Шнаса «Швейцарский писатель У. Видмер о сковывающем языковом режиме капитализма и желании менеджеров подчиняться» [Там же: 280]. Хенк Харберс в статье «Орфей, Эдип, Одиссей. Игра Урса Видмера с мифом в рассказе „Голубой сифон“» подчёркивает, что, несмотря на доступность его книг и большой интерес к ним, многочисленные рецензии в видных газетах и постановки театральных пьес, глубоких литературоведческих исследований, посвящённых творчеству У. Видмера, практически нет. Х. Харберс отмечает, что кроме очерка об У. Видмере в «Критической энциклопедии современной литературы» («Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur») и статей в номере журнала «ТЕХТ+KRITIK», есть лишь работы, касающиеся его отдельных произведений [Harbers 2009: 293]. Однако исследователь скорее недооценивает количество источников, упоминающих имя У. Видмера и рассматривающих его творчество под тем или иным углом зрения. Тем не менее, зарубежных исследований, системно и глубоко анализирующих поэтику как прозаического, так и драматического творчества У. Видмера в целом, не существует.

В отечественной научной литературе помимо вышеупомянутых переводов П. фон Матта и К. Пецольда необходимо отметить учебное пособие Е. В. Любавиной «Современная немецкоязычная литература Швейцарии» [Любавина 2003] и её статью «„Der Geliebte der Mutter“ von Urs Widmer. Annäherung an den Roman» („Любовник моей матери“ Урса Видмера. Приближение к роману»)

[Любавина 2010: 86-91], в которой рассматривается сюжетно-тематическая и интертекстуальная специфика романа. И. А. Кочергина в главе «Драматургия немецкоязычной Швейцарии после Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта» упоминает имя У. Видмера наряду с другими современными авторами и отмечает особенности его драматургии [Кочергина 2011: 552-573]. И. С. Роганова, исследуя немецкую литературу в постмодернистском дискурсе, также называет имя У. Видмера, например, в статьях «Немецкая литература: прошлое и настоящее» [Роганова 2007: 87-101], «История прошлого в прозе современных немецких авторов. Эдгар Хильзенрат, Урс Видмер, Вальтер Кемповский и др.» [Роганова 2008: 73-74]. Е. В. Соколова, сопоставляя автобиографические романы Петера Шнайдера и Пер Лео, анализирует роман У. Видмера «Любовник моей матери» в труде «„Освоение прошлого“ через расширение автобиографического дискурса: Петер Шнайдер „Возлюбленный моей матери“ (2013) и Пер Лео „Вода и почва“ (2014)» [Соколова 2015: 337-366].

Как показывает данный обзор, публикации, так или иначе касающиеся некоторых аспектов творчества У. Видмера, существуют, однако системных исследований, посвящённых поэтике прозы У. Видмера, в зарубежном и отечественном литературоведении нет.

Актуальность данного исследования обусловлена научным и читательским интересом к творчеству У. Видмера и его недостаточной изученностью. Синтез идентификаций писателя – включённость его творчества в поле швейцарской немецкоязычной и немецкой литератур – создаёт особый дискурс, заслуживающий внимания. Интерес представляют мировоззренческие принципы У. Видмера и поэтологические средства их выражения – в прозе писателя четко прослеживается особый «швейцарский» ракурс восприятия культурно-исторического, социального и иных контекстов прошлого и настоящего. Творческое наследие писателя объёмно и разнообразно, однако, современная германистика пока не определила место У. Видмера в немецкоязычной литературе XX-XXI веков, а какая-либо концепция взглядов на его творчество не сложилась ни в зарубежном, ни тем более в отечественном литературоведении.

Новизна исследования заключается в том, что в нём впервые рассматриваются особенности поэтики прозаического творчества У. Видмера как система поэтологических средств выражения, присущая писателю. Впервые предлагается комплексный анализ поэтики романов «Любовник моей матери», «Дневник моего отца», «В Конго», «Жизнь гнома» и ряда произведений малой прозы с акцентом на «швейцарской» составляющей поэтологической системы писателя. В диссертации впервые как одна из ведущих в творчестве писателя разрабатывается тема войны. Также впервые устанавливаются связи между автобиографическими элементами в прозе, комментариями У. Видмера и его автобиографией «Путешествие на край вселенной». На обширном литературном материале впервые системно рассматриваются постмодернистские элементы поэтики У. Видмера; интертекстуальный и мифокритический анализ проводится в произведениях писателя, не исследованных ранее в этом аспекте. Также в диссертации впервые в отечественной германистике обсуждаются некоторые общеэстетические работы У. Видмера, представляющие значительную ценность для понимания особенностей поэтики «швейцарского» в творчестве писателя. В научный оборот вводится большой объем критических работ зарубежных исследователей и художественных произведений автора, не переведённых на русский язык.

Объектом исследования является проза швейцарского писателя Урса Видмера.

Предмет исследования – особенности поэтологической системы прозы У. Видмера.

Цель диссертационного исследования – выявление своеобразия поэтики прозы У. Видмера и определение места его прозаического творчества в швейцарском культурно-историческом контексте XX – начала XXI вв.

Этой целью обусловлены **задачи** работы:

1. Выявить и рассмотреть «швейцарский» контекст творчества У. Видмера.

2. Проанализировать тематическую структуру исследуемых прозаических произведений и установить особенности «швейцарского взгляда» на тему войны. Определить специфику «швейцарского» в мировоззрении писателя.
3. Рассмотреть проявление «швейцарской автобиографии» в романах «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца».
4. Определить роль интертекстуальности в прозе У. Видмера: классифицировать проявления интертекстуальности, обозначить их специфику; выявить особенности реализации феномена интермедальности.
5. Рассмотреть античные и библейские мифы в роли интертекстуальных компонентов в прозе У. Видмера; проследить реализацию тенденций демифологизации и ремифологизации в прозаических произведениях писателя.
6. Проанализировать тривиальные мифы как феномен поэтики У. Видмера: с этой позиции рассмотреть выбранные произведения малой прозы, романы «Жизнь гнома» и «В Конго».

Методологической основой диссертационного исследования послужил адекватный цели исследования синтез биографического, культурно- и сравнительно-исторического методов. Также были использованы методы интертекстуального анализа, мифокритики, структурной поэтики.

Материалом исследования являются прозаические произведения У. Видмера: **романы** «Der Geliebte meiner Mutter» («Любовник моей матери», 2000 г.), «Das Buch des Vaters» («Дневник моего отца», 2004 г.), «Das Leben als Zwerg», («Жизнь гнома», 2006 г.), «Herr Adamson» («Господин Адамсон», 2009 г.), а также **их переводы; непереведённые романы** «Forschungsreise» («Научная экспедиция», 1974 г.), «Im Kongo» («В Конго», 1996 г.); **автобиография** «Reise an den Rand des Universums» («Путешествие на край вселенной», 2013 г.); **рассказы** «Alois» («Алоис», 1978 г.), «Der blaue Siphon» («Голубой сифон», 1992 г.); **сборники малой прозы** «Das Normale und die Sehnsucht» («Норма и желание», 1972 г.), «Schweizer Geschichte» («Швейцарские истории», 1975 г.), «Vom Fenster meines Hauses» («Из окна моего дома», 1977 г.), «Das Verschwinden der Chinesen im

Neuen Jahr» («Исчезновение китайцев в новом году», 1987 г.), «Auf auf, ihr Hirten! Die Kuh haut ab!» («Вставайте, пастухи! Корова смывается!», 1988 г.), «Vor uns die Sintflut» («Перед нами потоп», 1998 г.), «Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück» («Деньги, работа, страх, счастье», 2002 г.), «Stille Post. Kleine Prosa» («Глухой телефон. Малая проза», 2011). В качестве материала также использованы **критика и публицистика** У. Видмера, его **лекции по поэтике**, изданные в сборнике «Die sechste Puppe im Bauch der fünften im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur» («Шестая кукла в животе пятой в животе четвёртой и другие размышления о литературе», 1991 г.).

Теоретическую базу исследования составляют отечественные и зарубежные труды, среди которых работы по *теории художественного дискурса, теоретической и исторической поэтике* М. М. Бахтина, С. Н. Бройтмана, М. Л. Гаспарова, Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпы и др.; положения из трудов по *теории и поэтике постмодернизма* Р. Барта, Ж. Дерриды, Ф. Джеймисона, Ч. Дженкса, Ж. Ф. Лиотара, И. Хассана, У. Эко, И. П. Ильина, Г. В. Кучумовой, М. Н. Липовецкого и др.; по *теории интертекстуальности* Ю. Кристевой, Х. Плетта, Б. Хайзинг, Б. Шульте-Мидделиха, И. В. Арнольд, Н. А. Фатеевой, А. К. Филипповой и др.; по *теории архетипа и мифа* К. Г. Юнга, Б. Зорга, Э. Канетти («авторский миф»), Л. Мамфорда, Р. Целлер, А. Ф. Лосева, Е. М. Мелетинского, В. М. Найдыша, О. М. Фрейденберг и др.; также *исследования творчества У. Видмера* К. Буркена, П. фон Матта, Х. Харберса, Е. В. Любавиной; *теоретические работы Урса Видмера*, посвящённые литературному творчеству, мифопоэтике.

Положения, выносимые на защиту:

1. «Швейцарская» специфика и проблематика постоянно находятся в фокусе внимания У. Видмера. В его прозаическом творчестве прослеживается глубокий интерес к темам, общим для четырёх литератур Швейцарии на протяжении столетий. При этом отмечается принадлежность творчества У. Видмера и к немецкой литературе XX-начала XXI вв., что обусловлено особенностями его жизненного пути и литературной деятельности.

2. Тематический комплекс многих исследованных прозаических произведений У. Видмера сфокусирован на общеевропейском, но в особенности – на швейцарском культурно-историческом и социальном контексте XX века. Тема войны раскрывается в прозе писателя в антимилитаристском ракурсе. Его отличительной чертой является швейцарская специфика восприятия войны с территории нейтрального государства, определённая включённость которого в военные события неизбежна из-за его расположения. Это одновременно и оценивающий «взгляд со стороны», и «взгляд изнутри» – позиция наблюдателя, находящегося в непосредственной близости от военного конфликта и подвергающегося угрозе. В качестве особого «швейцарского элемента» в мировоззрении У. Видмера доминирует гуманизм. Укоренённость демократических традиций в сознании швейцарца, неприятие войны, абсурд и ужас которой писатель пережил в опасной близости от происходящих событий, во многом определили гуманистическую направленность его творчества.
3. Элементы автобиографичности в романах У. Видмера «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца» являются средством отражения национальной швейцарской истории.
4. Для прозы У. Видмера характерен синтез реалистических и постмодернистских тенденций. Интертекстуальность – ведущий постмодернистский элемент поэтики прозы У. Видмера. Она представлена «внутренней», «внешней» интертекстуальностью и автоинтертекстуальностью. Интермедиальность в исследуемой прозе писателя проявляется в использовании кинематографических, масс-медийных и музыкальных источников. Интертекстуальным и интермедиальным материалом произведений писателя зачастую становятся «швейцарские мифологемы» – исторические, национальные стереотипы, телевизионные образы-клише.
5. Актуальность античных и библейских мифов для западноевропейской культурной парадигмы подтверждается в творчестве швейцарского

немецкоязычного писателя, по-своему осмысливающего их. Эти мифы являются интертекстуальными компонентами прозы У. Видмера. Они демифологизируются и становятся частью собственных мифологических концепций писателя, т. е. ремифологизируются.

6. Тривиальные мифы в прозе У. Видмера могут демифологизироваться, подтверждаться, становиться материалом для новых «мифов постмодернистского сознания». В романе «Жизнь гнома» и в романе «В Конго» в результате смещения мифологических и иных компонентов выстраиваются специфические авторские мифы. Тривиальные мифы, используемые писателем в интертекстуальной игре, и создаваемые им авторские мифы в значительной степени затрагивают швейцарский культурно-исторический контекст.

Теоретическая значимость работы заключается в формировании системного представления об особенностях поэтики «швейцарского» в прозе немецкоязычного автора У. Видмера. В работе доказано, что такие элементы поэтики раскрываются в своеобразии тематического, автобиографического и интертекстуального дискурсов, реализуемых в прозе писателя. Исследование углубляет представление о функционировании мифа в тексте постмодернистской парадигмы – уточняется сущность синтеза тенденций демифологизации и ремифологизации, характерных для постмодернистских произведений У. Видмера, определяется место и роль «швейцарских» мифологем в реализации этих тенденций.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования результатов исследования для дальнейшего углублённого изучения поэтики прозы У. Видмера, а также в рамках специальных курсов по швейцарской немецкоязычной литературе XX-XXI веков, в курсах по истории мировой литературы, истории немецкоязычной литературы и истории немецкоязычной литературы Швейцарии; при подготовке курсов по проблемам поэтики прозы рубежа веков.

Апробация диссертационного исследования проходила в виде научных докладов на шести международных конференциях: седьмой международной научно-практической конференции «Профессиональное лингвообразование» (Нижний Новгород, 2013 г.); международной научно-методической конференции «Лингвометодические чтения „Диалог цивилизаций в евразийском пространстве“» (Екатеринбург, 2014 г.); шестой международной научно-практической конференции «Иностранные языки и литература в международном образовательном пространстве» (Екатеринбург, 2017 г.); международной научно-практической конференции «XIII Виноградовские чтения» (Ташкент, 2017 г.); XV съезде Российского союза германистов – международном симпозиуме «Революция и эволюция в немецкоязычной литературе» (Санкт-Петербург, 2017 г.); международной научно-практической конференции «Язык, культура, ментальность: Германия и Франция в европейском языковом пространстве» (Нижний Новгород, 2018 г.). Диссертация обсуждалась на заседании кафедры немецкой филологии Уральского государственного педагогического университета. По теме диссертации опубликовано 11 статей, в том числе 4 статьи в научных периодических изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования включает введение, три главы, заключение, библиографический список.

ГЛАВА I. РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ ПОЭТИКИ ПРОЗЫ УРСА ВИДМЕРА

Традиции поэтики – «учения о сущности, свойствах и законах словесного художественного творчества» – насчитывают много веков [Тамарченко 2004: 4]. С течением времени сменялись парадигмы художественности, расширялись и дополнялись представления об этом учении.

Традиционализм был отличительной чертой художественного сознания в течение двух тысячелетий. Для западных литератур этот период охватывал эпоху античности, Средневековье и начало Нового времени [Аверинцев 2014: 371-372]. Античное энтелехиальное понимание поэтики как риторики [Косиков 1987: 9-10] выдвигало на первый план нормативные категории стиля и жанра. В период Возрождения доминирующий в рамках нормативной поэтики принцип словесной организации художественного текста сменяется принципом тематической организации, намечается перемещение человеческой личности в центр мировосприятия, что впоследствии приведет к крушению нормативного сознания в литературе [Аверинцев 2014: 372]. Интерес к индивидуально-творческому сознанию автора становится всё ярче и, начиная с индивидуалистических устремлений в литературе Возрождения, продолжает развиваться в периоды Классицизма и Просвещения. Классическая немецкая философия и эпоха романтизма «завершили дискредитацию» риторики [Там же: 392-393], и в XIX веке на передний план выдвигается проблема отношения автора к созданному им произведению [Косиков 1987: 11]. Также в литературе XX века центральным продолжал оставаться вопрос о соотношении автора и произведения/текста: «проблема „своего“ и „чужого“ слова, вне- или межиндивидуального начала и начала индивидуального, коллективного сознания и бессознательного и сознания личностного» [Аверинцев 2014: 399].

Литература XX века представлена множеством направлений, «которые и в своей новизне, и в преемственности отталкиваются от самых разнородных и

разновременных традиций» [Там же]. Соответственно, как традиционные/реалистические элементы поэтики, так и элементы поэтик новейших литературных течений, в частности, постмодернизма, являются актуальными при исследовании творчества авторов XX столетия.

Существует масса определений сущности, целей и задач поэтики. Н. Д. Тамарченко подчёркивает, что поэтика является составляющей теории литературы и разделяется на поэтику теоретическую и историческую [Тамарченко 2004: 10]. Для более адекватного и глубокого постижения своего предмета, по Н. Д. Тамарченко, изложение теории литературы «должно быть определением сущности литературы как искусства, причем как особого вида художественного творчества, проникновением в природу произведения, в его состав и структуру, характеристикой его типических свойств, позволяющих выделять роды (виды) и жанры, а также стили» [Там же: 12]. Такая задача должна решаться как в синхроническом, так и диахроническом аспекте, т.е. в теоретической и исторической поэтике [Там же]. Основываясь на таком подходе к изучению литературы, для своего исследования мы выбрали определение поэтики, предложенное М. Л. Гаспаровым: поэтика – «наука о системе средств выражения в литературных произведениях <...> Целью поэтики является выделение и систематизация элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения» [Цит по: Литературный энциклопедический словарь 1987: 295-296]. К «средствам выражения» мы относим конкретные элементы поэтики прозы У. Видмера, которые мы разделили на две категории: **реалистические и постмодернистские.**

Данная глава посвящена выявлению реалистических элементов поэтики, которые служат раскрытию мировоззрения писателя. Прежде всего, мы обращаемся к особенности, важной для прозы У. Видмера – это повышенное внимание к «швейцарской» проблематике.

1.1. «Швейцарский» контекст творчества У. Видмера

Исследователь творчества швейцарского автора сталкивается с традиционной дилеммой, суть которой в том, чтобы определиться, в рамках какой национальной литературы необходимо его рассматривать. Вопрос о специфике швейцарской литературы обсуждается, начиная с эпохи Просвещения. На эту тему пишутся книги, в которых авторы выражают свои, зачастую диаметрально противоположные, позиции. Существует ли национальная швейцарская литература или литературы четырёх языков (как известно, кроме немецкоязычной литературы в Швейцарии существует три иные ветви: литература на французском, итальянском и ретороманском языках) – это только ответвления от литератур территориально более крупных соседей (Германии, Франции, Италии)? Ведь исторически немецкоязычная Швейцария тяготела к немецким культурным центрам – университетским городам; романские кантоны притягивал центр французской культуры – Париж [Павлова 2002: 6]; а итальянские земли ориентировались на литературу Италии [Сапрыкина 2002:307].

Для объединения в политическом, культурном, в т.ч. и литературном поле и преодоления «языковых» барьеров в 1939 году швейцарцами было создано общество “ProHelvetia” – объединяющий центр разноязычных кантонов, защищающий духовную жизнь страны от внешних влияний. До сих пор эта организация способствует развитию культурных связей между кантонами Швейцарии, поддерживает литературу на всех четырёх языках, а также переводы литературных произведений, сохраняя, таким образом, национальное культурное наследие Швейцарии. На сайте “ProHelvetia” фигурирует термин «швейцарская литература», но это и неудивительно, ведь идея национального, швейцарского – как раз то, что продвигается этой организацией [Электронный ресурс 1]. “ProHelvetia” имеет также представительства в Америке, Европе, Африке, Азии. Благодаря их деятельности осуществляется диалог культур, столь важный для взаимопонимания людей во всём мире. Таким образом, укрепление единства

внутри самой Швейцарии стало отправной точкой и для развития постоянного культурного диалога за её пределами, что крайне важно на международном уровне [Любавина 2003: 160].

Швейцарский литератор Манфред Гштайгер отметил следующее: «Литература Швейцарии живет своим плюрализмом, своим многообразием, своими творческими индивидуальностями, что *mutatis mutandis* является свойством всякой литературы, не только швейцарской. Этот плюрализм предполагает взаимное восприятие, но, ни в коем случае, взаимную нивелировку» [Седельник 2005а: 12-13]. Другие исследователи, определяя феномен Швейцарии, используют формулу «единство в многообразии», что подтверждает равновесие разнонаправленных тенденций: децентрализации и централизма. Конечно, такое равновесие содержит внутреннее напряжение: единство швейцарцев неоднократно обсуждалось на протяжении всей истории нации, и литература участвует в этом [Павлова 2002: 5].

Несмотря на то что все четыре ветви швейцарской словесности не слились в единую национальную литературу, их типологическое родство в процессе становления отмечается исследователями. Так, например, тема собственной истории, государственного устройства, проходит через века швейцарской литературы на всех языках [Там же: 10]. Темы семьи, труда, дома, альпийской природы, сопряжения малого с величественным (так, благополучие семьи связывается с благополучием государства в романе знаменитого педагога И. Г. Песталоцци «Лингард и Гертруда» [Там же]), а также нравоучительный, педагогический характер актуальны как в литературе эпохи Реформации (учение Кальвина), так и эпохи Просвещения (Руссо). Но и современной литературе Швейцарии нельзя отказать в педагогической направленности! Урс Видмер со свойственным ему юмором так написал в эссе «*Versuch über meine Doppelgänger*» («Изучение моих двойников», 1980) о педагогах в швейцарской литературе: «... Швейцарцы, педагоги со строгой моралью, произвели на свет многих, возможно, слишком многих писателей, являющихся педагогами со строгой моралью. Это не про меня, поначалу думал я, в эту ловушку я не попаду. <...> Как часто я, между

тем, говорил о Швейцарии, я написал о ней целую книгу; я упаковал свою мораль на свой собственный лад. На самом деле, и мой дедушка, и мой отец были педагогами. Возможно, на небесах, в двадцать четвёртом кантоне Швейцарии, выяснится, что наша мораль была не самым плохим в нас» [Widmer 1987: 163-164]. Общие для «швейцарских литератур» темы также актуальны и для прозаического творчества У. Видмера. Например, тема швейцарской природы, гор: в эссе «Heimgekehrt ins Land der Kuh» («Вернувшись в страну коров», 1985) писатель называет Швейцарию «страной пропастей и бездн» («В этой стране, полной пропастей и бездн, куда я вернулся. Где каждый горизонт – это отвесная скала» [Widmer 1987: 137]). Ещё одна «общая» тема – это тема «чужих» и «своих». Она связана с осознанием швейцарцами себя как нации, как государственного образования. В окружении мощных соседей, таких как Германия, Франция, Италия, кантоны смогли сохранить свою независимость, не теряя языковой и культурной общности с соседями. Таким образом, тема «своего» и «чужого» актуальна как отражение внутреннего разнообразия как внутри государства, так и в ракурсе отношений с внешними соседями. Для У. Видмера эта тема – источник интересных наблюдений, замечаний, размышлений и иронии. Например, в эссе «Mein Staat, eine Utopie» («Моё государство, утопия», 1972) Видмер описывает государство, отделённое от остальных слоем фруктового пюре (das Mus). В нём есть подданные – «свои» – и нежеланные «чужие», которых пограничники заставляют прогрызть себе путь обратно, если они оказываются у его границ. В этом государстве зелёные пальмы автора колышутся от ветра его Тихого океана, на деревьях висят съедобные товары, а в четыре часа все едят ежевичный йогурт [Widmer 1972: 103]. Тема «чужих» и «своих» актуальна и в XXI веке в связи с тем, что множество швейцарцев проживают за границей, и в самой Швейцарии присутствует огромное количество иностранцев, имеющих иной общественный статус. В эссе «Alle zusammen einander fremd» («Все вместе чужие друг для друга», 2001) У. Видмер пишет о проблеме иммиграции, языка и совместного существования людей отдалённых культур: «По сей день прибывающие к нам, чаще тамилы, сербы или албанцы, стараются изо всех сил

понять наши языковые и другие традиции. Вскоре они начинают говорить: „Heu, Mann, weisch, bisch voll krass, Mann, du, ja, weisch“¹, как будто они тут выросли. Так называемые „Secondos“² часто разговаривают на волшебной смеси из двух языков – на языке тех, кто живёт рядом с ними, и на языке родителей – при этом переключаются с одного на другой по правилам, которые они сами не понимают. В середине предложения, без малейшей запинки. „Hütt zaabig andiamo al cinema, chunnsch mit, alle sei uff em Hirscheplatz, d'accordo?“³ Или что-то подобное» [Widmer 2002a: 59]. В противоположность такой интеграции У. Видмер предлагает другую стратегию: мирную дезинтеграцию, которая осуществима на территории достаточно крупного города – Цюриха: «Китайцы, например, живут тогда в районе I, который они называют 上海更漂亮 („более красивый Шанхай“). Греки в Зеефельд, который теперь называется η Αθήνα του Βορρά („Афины Севера“), и русские, их тоже много, читают в стеснённых обстоятельствах свою „Правду“. Пока дела идут неплохо. Все чувствуют себя хорошо. А мы остаёмся собой» [Там же: 61]. Несмотря на то что эта идея выглядит достаточно утопично, примеры испаноговорящего населения на юге Америки, китайцев в Лос Анжелесе, Сан-Франциско или Нью-Йорке подтверждают её реализуемость: «Там, где живёт достаточно много иммигрантов одной культурной группы, они ни в коей мере не смешиваются с теми, кто здесь уже был до них» [Там же: 60].

Итак, общие темы размышлений швейцарских авторов образуют «соединительную ткань» четырёх швейцарских литератур, несмотря на колоссальное влияние, которое эти литературы испытывали со стороны культур одноязычных государств. Эта общность возникла благодаря близким в разных частях страны нравственным, политическим и общественным представлениям, существующим в едином швейцарском государстве [Павлова 2002: 22-23], в

¹«Эй, парень, знаешь, ты крут, парень, знаешь» (Schweizerdeutsch).

²Дети иммигрантов (Schweizerdeutsch).

³«Сегодня вечером идём в кино, пойдём с нами, все на Хиршенплатц, договорись?» (смесь итальянского и Schweizerdeutsch).

основе которого – волеизъявление народа. Объединение земель не диктовалось сверху, а было обусловлено желанием защитить себя от властных посягательств соседних государств. Сохраняя демократический строй в окружении европейских монархий, швейцарцы не могли не гордиться своей государственностью. По словам Карла Хильти, теолога и юриста, так называемого «наставника швейцарского государства», язык не создаёт нацию, как и кровь, и почва. Нацию создают высокие цели. Швейцарская нация – это «нация по желанию» [Там же: 21]. Соответственно, тема собственной истории, государственности – ещё один литературный лейтмотив, к которому обращались и обращаются швейцарские авторы, в том числе и Урс Видмер.

О становлении швейцарской конфедерации У. Видмер подробно написал в эссе «Über Gottfried Kellers „Fähnlein der sieben Aufrechten“», («О „Знамени семи праведников“ Готфрида Келлера», 1989), которое посвящено жизни и творчеству одного из любимых им швейцарских авторов, защитнику демократии, патриоту, разочаровавшемуся впоследствии в капитализме с его отчуждением и бешеной жадой денег. Так, Г. Келлер писал о своём патриотическом произведении «Fähnlein der sieben Aufrechten» («Знамя семи праведников») и новых тенденциях впоследствии: «Знамя, которому едва ли 18 лет... уже устаревшее произведение для дедушек»; «Патриотически-политическая удовлетворённость, победившее старомодное свободомыслие как будто исчезли, социальное недовольство, трудности с железной дорогой, бесконечная гонка пришли на их место» [Widmer 2002a: 179]. У. Видмер добавляет: «Двадцатый век начался ещё глубоко в девятнадцатом. Швейцария в целом и Цюрих в частности были втянуты в коммерческую гонку, которая постоянно набирала обороты и уже тогда действовала на участников завораживающе» [Там же].

Однако неоспоримо великое демократическое завоевание, которое после основания федеративного государства в 1848 году привело бедную страну (по У. Видмеру, «Швейцария была когда-то бедной страной – бедной в эмпатийном смысле слова, и она оставалась такой до времён, которые ещё доступны сегодняшней памяти» [Там же: 184]) через период «дикого капитализма»,

упоминаемый Г. Келлером, к процветанию в XX и XXI веке. У. Видмер отслеживает историю развития швейцарской конфедерации с XIV века до переломного 1848 года и далее до конца XIX века. 1848 – год рождения федеративного государства и его конституции, в основе которой была конституция Гельветической Республики («Republique Helvetique»), данная швейцарцам французами-завоевателями в конце XVIII века [Там же: 190], и американская конституция [Там же: 191]. Писателя интересует, прежде всего, восприятие Г. Келлером швейцарской исторической эволюции и её преломление в творчестве классика. Произведения Г. Келлера блестяще интерпретируются У. Видмером, что позволяет читателю совершить погружение в историческое прошлое. Таким образом, Г. Келлер, являясь политически ангажированным и чутким автором, служит для У. Видмера «проводником» в историю становления и развития Швейцарии.

При исследовании творчества немецкоязычного швейцарского автора необходимо учитывать и неразрывную связь культуры самой крупной по территории немецкоязычной Швейцарии с культурой Германии. Зачастую литературоведы Германии даже не выделяют литературу «немецкой Швейцарии» из общего поля немецкоязычных литератур [Павлова 2002: 6]. Бессмысленность такого выделения отмечает Э. Эрматтингер, для которого это лишь вопрос терминологии [Цит. по: Любавина 2003: 16]. Поскольку отношения между «немецкой Швейцарией» и Германией с давних пор были близкими, то и влияние Германии было настолько сильным, что иногда настораживало и откровенно пугало швейцарцев, желающих отмежеваться от агрессивной риторики соседней страны. После 1914 г. известный швейцарский поэт Карл Шпиттелер в своей речи «Unser Schweizer Standpunkt» («Наша швейцарская точка зрения») предупреждал о необходимости чувства меры и недопустимости преувеличенного увлечения опасными идеями северного соседа во имя единой расы, культурного и языкового единства [Там же: 14]. Герман Гессе, став швейцарцем «по выбору», в 30-е годы также критиковал включение литературы немецкоязычной Швейцарии в немецкую литературу, опасаясь в дальнейшем отношения к Швейцарии как к

«южному округу Великой Германии» [Там же: 16]. Швейцарский литературовед Карл Шмид после второй мировой войны высказывался против «идеологии присоединения» и «культурно-языковой пропаганды единства» с Германией и в 1949 г. открыл выставку «Schweizer Autoren» («Швейцарские авторы») в Штутгарте. Известный швейцарский учёный Ф. Эрнст рассматривал Швейцарию как центр сплетения национальных культур различных народов и утверждал, что национальная швейцарская литература существует [Там же: 15-16]. Действительно, интерес, контакты литераторов, переводы имели место в процессе исторического и культурного развития и сейчас являются неотъемлемой частью современной литературной жизни Швейцарии. Однако литературу на нескольких языках проблематично объединить в единое целое, несмотря на неоспоримый факт взаимовлияния и тематическую общность. На сегодняшний день литература немецкоязычной Швейцарии рассматривается как с учётом своей специфики в качестве «Schweizer Literatur» («швейцарская литература»), так и в рамках немецкоязычной литературы в целом. Мнения авторов на этот счёт по-прежнему различаются [Там же: 17].

Мы видим в У. Видмере, прежде всего, швейцарского немецкоязычного писателя, характерными темами творчества которого являются, среди прочих, такие общие для швейцарских разноязычных литератур темы, как история Швейцарии, становление государства, его развитие, самоидентификация его граждан, тема «чужих» и «своих». У. Видмер сам неоднократно подчёркивал свою швейцарскую идентичность и важность «швейцарской» темы. Даже в названиях его произведений зачастую фигурируют слова Schweiz, Schweizer, Zürich, например: «Das Schweizer Lied von Goethe, ein Drama» («Швейцарская песня Гёте, драма») [Widmer 1972: 105], «Der Kuhschweizer als Sauschwabe» («Коровошвейцарец как свиношваб») [Widmer 2002a: 263-269], «Die Verbesserung von Zürich» («Улучшение Цюриха») [Там же: 35-37], «Kurze Geschichte Zürichs» («Короткая история Цюриха») [Там же: 71-73]. Так У. Видмер написал о себе в эссе «Versuch über meine Doppelgänger» («Изучение моих двойников»): «Собственно говоря, я хотел когда-то быть первым швейцарским писателем после

Гартмана фон Ауэ, который никогда не говорит о Швейцарии. <...> У меня не получилось» [Widmer 1987:163].

В то же самое время У. Видмера интересовала и Германия – северный сосед, где У. Видмер провёл 17 лет жизни. Культурная и литературная жизнь этой страны, её история, взаимоотношения со Швейцарией и другими европейскими странами часто оказывались в фокусе его внимания. В эссе «Heimgekehrt ins Land der Kuh» («Вернувшись в страну коров», 1985) У. Видмер с грустной иронией пишет о швейцарских писателях, их восприятии соотечественниками и отношении к Германии: «Да: дома мы¹ хотели бы быть, действительно, любимы нашими соотечественниками (отцом и матерью), но они не очень хотят этого. Нагружают нас виной, которую чувствуют, когда читают нас. Но когда мы смотрим на север, то внезапно становимся теми, кто обособляется. Там на севере большая культурная страна (мы смутно осознаём, что пропали бы без неё), но мы не хотим, чтобы нас смешивали. Постоянно мы показываем тем, кто живёт в центре, что мы на окраинах *не* можем говорить на немецком, на *этом* немецком. Отгораживаемся таким образом и сами становимся изолированными внутри. Иногда удивляемся своему одиночеству» [Widmer 1987: 140].

Сам У. Видмер писал на литературном немецком, не лишённом гельвецизмов, лексических заимствований из французского, характерных для швейцарского варианта литературного немецкого языка. К тому же на французский Видмер легко переключался там, где это необходимо. В его произведениях могут присутствовать и другие языки – итальянский, английский, испанский – эта мультилингвальность, характерная черта швейцарского и, в целом, европейского пространства, проявляется во многих текстах и создаёт определённый мультикультурный колорит. Например, персонаж рассказа «Алоис», футболист Эрреро, говорит на испанском; исследователь Ливингстон – на английском языке [Widmer 1988: 45]; итальянские родственники и мать в романе «Любовник моей матери» – на итальянском [Видмер 2004: 54-55]. Это

¹Швейцарские писатели.

придаёт особую достоверность речи персонажей, подчёркивает их принадлежность иной культуре и одновременную включённость иных культур в жизнь Европы. Дialect немецкоговорящих швейцарцев *Schweizerdeutsch*, или *Schwizerdütsch*, тоже присутствует в его произведениях, например, в пьесах «Nepal. Stück in Basler Umgangssprache» («Непал. Пьеса на базельском разговорном языке»), «Dr neu Noah (Dialektfassung)» («Новый Ной» (на диалекте)), в прозаических произведениях – «Schweizer Dialoge» («Швейцарские диалоги») [Widmer 1981: 203-232], эссе «Grüezi!» («Приветствую!») [Widmer 2002a: 86-89] и др.

В некрологе газеты «Frankfurter Allgemeine Zeitung» от 03.04.2014 года отмечено, что «Видмер вышел за пределы Швейцарии и присоединился к самым известным немецкоязычным авторам. Всё-таки он никогда не хотел, чтобы в нём видели швейцарского писателя, а настаивал на том, чтобы быть частью немецкой литературы» [Электронный ресурс 1]. К сожалению, автор некролога не приводит ссылки на подтверждающую цитату самого У. Видмера. Безусловно, близость писателя к литературным традициям Германии не вызывает сомнений. Однако мы полагаем, что быть швейцарским немецкоязычным писателем и частью немецкой литературы – не взаимоисключающие, а дополняющие друг друга вещи, некий синтез идентификаций. С учётом различных подходов к выделению швейцарской немецкоязычной литературы и позиции У. Видмера, можно утверждать, что он является швейцарским немецкоязычным автором и представителем немецкой литературы XX-XXI вв.

Кроме того, исследователи отмечают, что писатели Швейцарии зачастую имеют чувство двойной, тройной сопричастности – осознание одновременной принадлежности к швейцарско-немецкой и немецкой культуре, к швейцарско-романской и французской, к швейцарско-тессинской и итальянской [Седельник 2005a: 13]. Тройную сопричастность можно отметить и в творчестве У. Видмера: он был швейцарским автором, пишущим на немецком языке, и его жизненный путь был неразрывно связан с Германией; также интерес к итальянскому менталитету (родственники У. Видмера по линии матери были родом из Италии)

тоже был частью его культурной парадигмы. На стыке этих идентификаций в прозе У. Видмера возникает специфический дискурс, в котором раскрывается система взглядов писателя. Последующий анализ тематики прозы У. Видмера позволяет обозначить значимые ракурсы его мировоззрения.

1.2. Тематическое своеобразие прозы: «швейцарский взгляд» на тему войны

Исследование тем интересует учёных уже очень давно. Так, Аристотель в трактате «Поэтика» касается тематической стороны трагедии, перечисляя примеры действий, которые могут вызывать сострадание и страх. (... Ведь сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно, а страх из-за того, кто находится в одинаковом с нами положении. <...> А таков тот, кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки, между тем как раньше он пользовался большой славой и счастьем, как, например, Эдип, Фиест и знаменитые люди из подобных родов...» [Аристотель: 1082]). Впоследствии, в культуре Возрождения в жанре особо выделялась сюжетно-тематическая, инвенциональная сторона. Исследователи отмечают, что на втором этапе Возрождения формальные и функциональные определения жанра были вытеснены тематическими [Аверинцев 2014: 389].

Важность проблемы темы связана с содержательной стороной художественного произведения. Г. О. Винокур отмечал, что «смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самым содержанием, темой его <...> [Винокур 1990: 130-131]. А. П. Скафтымов подчёркивал необходимость анализировать как формальный, так и предметно-смысловой состав произведения. Он отмечал, что «внутренний тематический смысл безусловно господствует над всем составом произведения» [Скафтымов 2007: 134]. Исследователь утверждал,

что говорить о формальных особенностях творчества (речь о Ф. М. Достоевском) невозможно без раскрытия его тематических мотивов. В противном случае «все наблюдения за приёмами наполнения, размещения фигур и их сюжетного движения» оставались бы «на положении случайных, разорванных, ничем взаимно не связанных факторов, лишенных внутренних скреп обусловленности» [Там же]. Главную организующую силу романа исследователь видит в тематическом замысле и считает «необходимым прежде всего развернуть построение его тематическою состава» [Там же: 134-135].

Мы, вслед за германистом Г. фон Вильпертом, считаем, что «литературоведческое исследование содержания должно охватывать прежде всего изучение источников, тем, фабул, мотивов и символов» [Wilpert 1989: 409-410] и рассматриваем темы как отдельный элемент поэтики У. Видмера, относящийся к содержательной стороне прозы. Темы понимаются нами, вслед за В. Е. Хализевым, как «всё то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки» [Хализев 2013: 85]. Исследователь отмечает, что «в художественных произведениях прямо или косвенно преломляются и бытие как целое (т. е. присутствует картина мира как упорядоченного или дисгармоничного), и его определённые грани: феномены природы и, главное, человеческой жизни» [Там же]. В целом, В. Е. Хализев рассматривает художественную тематику как «совокупность трёх начал»: 1) онтологических и антропологических универсалий; 2) локальных культурно-исторических явлений; 3) феноменов индивидуальной (авторской) жизни и их самооценности [Там же: 86]. Следуя данному подходу, мы можем утверждать, что вычленение и анализ определённых тем в творчестве автора будут способствовать воссозданию его мировоззренческих принципов.

В этой части работы мы сфокусировали внимание на темах, характерных для творчества У. Видмера, – это темы, связанные со швейцарским культурно-историческим и социальным контекстом. Как уже отмечалось в предыдущей части, темы истории Швейцарии, становления швейцарского государства, самоидентификации его граждан, «чужих» и «своих», альпийской природы,

характерные для творчества многих швейцарских авторов, присутствуют и в прозе У. Видмера. Для его произведений актуален также круг тем, свойственный швейцарским немецкоязычным авторам, пишущим после Второй мировой войны.

Изменение мировоззрения в послевоенные годы – крах иллюзий, расставание с надеждами, появившимися в годы расцвета фашистского сопротивления [Павлова 2005: 307], стало причиной определённого дистанцирования, обуславливающего критический взгляд на современные реалии. Осмысление прошлого, желание избавиться от мифологем, навязанных обществом, открывают для авторов специфический спектр тем: относительность нейтралитета Швейцарии в годы войны; её лицемерная политика по отношению к беженцам из национал-социалистической Германии; жизнь швейцарцев в период войны и после неё, осмысление «непреодолённого прошлого». Также общеевропейские темы, посвященные проблемам отчуждения в обществе потребления, тотальной коммерциализации, экологическим и военным катастрофам, волнуют как уже известных литераторов – Макса Фриша, Фридриха Дюрренматта, – так и более молодых авторов – Вальтера Маттиаса Диггельмана, Вальтер Фогта, Отто Ф. Вальтера, Хуго Лёчера, Юрга Федершпиля, Германа Бургера, Герольда Шпета и др. Урс Видмер тоже вносит свою лепту в разработку этих тем, тревожащих не одно послевоенное поколение.

По мнению К. Пецольда, художественная манера У. Видмера и его мировоззрение складывались под воздействием студенческого движения 1960-х гг. [Пецольд 2005: 504]. У. Видмер с 1967 года жил и работал в Германии, где проявления этого движения были значительнее, чем в Швейцарии. Характерный бунт против общества потребления, загрязнения окружающей среды, гонки вооружений и войн, неконформистский дух движения свойственны творчеству У. Видмера. Так он писал об обществе потребления и его влиянии на человеческие чувства в эссе «Wem nützt das Fehlen von Gefühlen von wem?» («Кому пойдёт на пользу отсутствие чьих-то чувств?», 1972): «Нормы идеологии, которые общество потребления пытается «разбрызгать» на нас, как спрей, запрещают нам чувства. Самое позднее, с середины XIX столетия нас приучают к

«правильному функционированию». Мы с этим давно смирились, мы уже считаем, что там, где речь идёт о результатах, чувствам делать нечего. Если чувства невозможно убрать, то их подвергают стандартизации. Чувства актуальны только для свободного времени: систематически внушается, что они относятся исключительно к частной сфере. Более сильные эмоции могут быть диагностированы как болезнь. <...> В данный момент это общество даёт нам мало возможностей найти себе свободное пространство вне DIN-нормативов поведения. Понятие „свободное время“ уже содержит в себе послы: люди, которые не чувствуют, но думают, что чувствуют, функционируют лучше. У них стандартизированные эмоции. Они улыбаются нам со столбов для афиш. <...> Также чувства ориентируются на нормы. Кажется, что это концепция технократов, – направлять чувства, сокращать их до нескольких поддающихся определению форм. <...> Они хотели бы, чтобы мир однажды выглядел так, как его уже сегодня показывает реклама Питер Стювесант¹. Тогда эмоции зависимых настолько подстроятся под нормы, что каждое воспоминание о чём-либо ином утратится, и любой сможет снабдить свои действия натренированными реакциями, которые он потом может считать „радостью“, „счастьем“ и „размышлениями“» [Widmer 1972: 61-63].

Последствия такого влияния общества потребления Видмер видит и в искусстве: «Те, кто хочет иметь влияние, заинтересованы, чтобы другие, чьи интересы не совпадают с пропагандируемыми нормами, чувствовали себя виноватыми. Искусство, кажется, большей частью вслепую перенимает концепцию норм и вместе с ними чувство вины. Например, сентиментального искусства больше нет, оно без борьбы уступило сентимент „индустрии слёз“» [Там же: 63].

Наряду с проблемами общества потребления, У. Видмера очень интересовала тема войны: ещё ребёнком он пережил страх, связанный с

¹Peter-Stuyvesant – немецкая марка сигарет, известна роликами со счастливыми курящими людьми, окружёнными фетишами современного динамичного мира.

возможным нападением фашистской Германии. Об этом У. Видмер упоминает в своей автобиографии «Путешествие на край вселенной»: «Кстати, не нужно забывать, что люди в Швейцарии тогда не знали, что они невредимыми выберутся из катастрофы. Прогнозы были нехорошими, и, по крайней мере, до Сталинграда каждый, у кого было пять органов чувств, должен был понимать, что Вермахт рано или поздно придёт. <...> Почему Гитлер много раз отменял нападение на Швейцарию, до сегодняшнего дня не до конца выясненный вопрос» [Widmer 2015: 97]. Воспоминания о том тревожном времени навсегда остались с У. Видмером: в ночных кошмарах эти страхи оживали [Там же: 263]. Таким образом, личный опыт наряду с антивоенными настроениями конца 1960-х гг. способствовал разработке антивоенной тематики в его произведениях. По признанию У. Видмера, уже в восемь лет он увидел у отца фотографии из фашистских концлагерей. Увиденное потрясло его до глубины души. Он отмечал, что, несмотря на юный возраст, всё-таки увидел их в нужный момент, так как умалчивать о таких ужасах было бы невыносимо [Там же: 77]. Страшные картины войны потом не раз появятся в его произведениях, заставляя читателя конфронтировать с реальностью насильственной смерти, неприкрытой никакими идеологемами (например, в описании царства мёртвых в рассказах «Голубой сифон», «Орфей, второй спуск»).

Экологические катастрофы, последствия людского хозяйствования, ставшие обсуждаемыми проблемами во второй половине XX века, также были важной темой для У. Видмера. В рассказе «Der Müll an den Stränden» («Мусор на пляжах», 1994) У. Видмер заявляет: «Через нас (*людей - прим. наше*) и только через нас пришла на Землю грязь, отходы, экология» [Widmer 1998a: 51]. В эссе «Die Füchse in der Stadt» («Лисы в городе», 2001) он пишет о вторжении зверей в город из-за невыносимой ситуации за его пределами: «Лиса – это симптом. Того, что за городом стало абсолютно невыносимо. Я имею в виду зверей. Коровы шатаются как пьяные, зайцы умирают от голода, кролики прокусывают газопровод, птицы падают замертво с неба, если они поели биокукурузы. Неудивительно, что все звери хотят в город. Все. Это решённый вопрос среди зверей, среди умных, что

нужно как можно скорее направляться в город. Район 7, район 4, район 9, также район 1. Побег из сельской местности. <...>. Логично, что жители покидают города» [Widmer 2002a: 51]. В результате, за город вынуждены уехать люди, где они постепенно вымирают: «Конечно, также мы, люди, не выдержим долго за городом. Во-первых, психически (нет телевизора), во-вторых, физически (биокукуруза). Это будет невесело. Единицы, даже целые группы, будут пытаться вернуться в города. Но там тем временем повсюду лисы, и они воняют так жутко, что мы уже в районе Витикона¹ разворачиваемся. Полицейские собаки давно сдружились с лисами. Тут тоже больше неоткуда ждать помощи» [Там же: 52]. В ироничной форме Видмер преподносит человеку урок, который должен побудить его к принятию решений об изменении потребительского подхода к окружающей среде.

Критическое осмысление «непреодоленного прошлого», по словам Е. А. Зачевского, с 1950-х гг. начинает приобретать новое звучание: проблематика «непреодоленного настоящего», рассматриваемого сквозь призму прошлого, всё больше интересует авторов [Зачевский 2005: 27]. Так, У. Видмер осмысливает не только «швейцарское прошлое» (например, в романах «Любовник моей матери», «Дневник моего отца»), неразрывно связанное с Германией, но и повторение моделей прошлого в настоящем (роман «В Конго»). В ракурсе «непреодоленного настоящего» он рассматривает и ситуацию в Германии, где прожил 17 лет. В эссе «Die Firma BRD» («Фирма ФРГ», 1984) в форме письма другу писатель рассказывает, почему решил покинуть Германию и вернуться в Швейцарию. У. Видмер отмечает, что, когда прибыл в Германию, он, действительно, нуждался в чём-то новом и получил это – Германия была для него страной свободы («ein Land der Freiheit»): «Ну, хорошо, я напишу тебе, стало быть, о своих семнадцати годах здесь и почему с меня хватит. Когда я приехал (1967), кое-что было, действительно, иначе, чем сегодня, я в любом случае был другим и нуждался в новом; и было новое, которое мне нравилось и освободило меня из сковывающей

¹Квартал в Цюрихе.

смирительной рубашки моих прежних жизненных представлений. Какое-то время, до 70-х годов, эта Германия (название которой – Федеративная Республика – ещё сегодня странно воспринимается как условное, нелюбимое имя) воздействовала на меня как страна свободы» [Widmer 1987: 127]. Однако спустя 17 лет Видмер признаётся в том, что его ощущения изменились, так как он «долгое время принимал привлекательную поверхность за целую картину» [Там же: 129]: «Я опасюсь, что, тем временем, несчастливая история последней пары сотни лет (уничтожение и убийство со времён тридцатилетней войны) сильнее, чем робкие попытки преодолеть её. Опять, несмотря на сорок мирных лет, не хватает терпения, чтобы долго и медленно учиться жить; чувствовать историю. Как это только стало возможным в сегодняшнем государстве, что оно всё большим количеством людей понимается как фирма? – «Мы должны оставаться конкурентоспособными». – Одни и те же принципы руководства для AEG¹ и ФРГ; менеджмент, который одинаков до взаимозаменяемости. <...> Кажущиеся современными формы организации фирмы ФРГ при этом, конечно же, до ужаса знакомые иерархии из прошлого, усиленные американским эффективным мышлением и смягчённые более фамильярным разговорным тоном. Плохо в новом государственном климате то, ... что почти автоматически и в темпе, сигнализирующем о неосознанном облегчении, прежде почти приятные люди (соседи, редакторы, коллеги) превращаются в старых монстров. Всё заново формализуется, давно уже никто не в состоянии осуществить что-либо в одиночку или признать вину» [Там же: 129-130].

Отмеченные в данной части темы затрагивают социальный, культурный и исторический контекст эпох, в которые жил и творил У. Видмер – XX-начало XXI вв. Необходимо отметить, что, в целом, спектр интересующих писателя тем шире. Тематическое многообразие характерно для швейцарских немецкоязычных авторов, пишущих в конце XX века. Е. В. Любавина отмечает многогранность

¹Немецкая компания, специализировавшаяся в области электроэнергетики, машиностроения, а также товаров для дома.

литературной субстанции этого периода, которую представляют три поколения писателей [Любавина 2005: 642]. Тем не менее, «неоднородность поэтологических и концептуальных подходов», отражающая «полиструктурную природу современного общества», не отменяет и тематическую общность, возникшую в результате культурных изменений – деидеологизации и интернационализации духовной сферы [Там же: 641- 642], вовлечения в глобальные мировые процессы. На смену «островного» восприятия своего государства швейцарскими авторами пришла открытость, ощущение себя не «особым случаем» («Sonderfall Schweiz»), а частью мирового сообщества. Так, У. Видмер во «Фрагментарном алфавите швейцарской литературы» отмечал, что «Швейцария – не остров, хотя это и является одним из её любимых мифов. И уж совсем не остров праведников. Мы тоже принадлежим к Европе. К миру. Значит, и традиции наши не только гельветические. Мы только малая, но, надеюсь, не совсем незначительная часть мировой литературы. наших богов зовут так же, как и повсюду: Шекспир или Мольер, Чехов или Достоевский, Дидро или Стендаль. И мы тоже слышаны о сюрреализме, о Сэмюэле Беккете, Джеймсе Джойсе...» [Там же: 642].

Итак, выявленный в прозе У. Видмера тематический комплекс сфокусирован на культурно-историческом и социальном контексте XX века, не только национальном, но и выходящем за рамки швейцарской проблематики. Он включает такие темы, как относительность нейтралитета Швейцарии в годы войны; жизнь швейцарцев в период войны и после неё; проблемы общества потребления, загрязнения окружающей среды, гонки вооружений и войн; критическое осмысление «непреодоленного прошлого» и «непреодоленного настоящего». Тема войны, имплицитно являющая яркое антивоенное начало, широко представлена в прозе У. Видмера, что также подтверждает последующий анализ его романов «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца». Специфика этой темы в прозаическом творчестве писателя обусловлена особым взглядом автора на войну из нейтральной, но совсем не спокойной Швейцарии – небольшой горной страны, окружённой воюющими сторонами.

Интерес к общим мировым процессам и тенденциям, опасения за судьбы человечества и желание «наставить» его, напомнить о самом главном, обусловили важность следующего мировоззренческого принципа, который находит яркое выражение в прозе У. Видмера, – речь идёт о гуманизме.

1.1. Гуманизм как специфика «швейцарского» в мировоззрении У. Видмера

Термины «гуманизм» и «гуманность» иногда отождествляются. С. А. Смирнов отмечает, что сравнительный анализ семантического значения слов «гуманный» и «гуманизм» «приводит к выводу, что оба они связаны с выражением взглядов, качеств, свойств, отношений духовного мира человека» [Смирнов 2000: 17]. «Гуманность» чаще используется «как психологическое понятие, в котором отражается одна из важнейших черт направленности личности» [Там же]. По определению словаря В. И. Даля, «гуманный – человеческий, человечный, людской; свойственный человеку, истинно просвещенному; человеколюбивый, милостивый, милосердный» [Там же]. «Гуманизм» же выступает как понятие философско-идеологическое, как «отдельная и глобальная философская система» [Там же]. По определению из философского словаря «гуманизм... – исторически сменяющаяся система воззрений, признающая ценность человека как личности, его право на свободу, счастье, развитие и проявление своих способностей, считающая благо человека критерием оценки деятельности социальных институтов, а принцип равенства, справедливости, человечности желаемой нормой отношений между людьми» [Там же]. Гуманизм как система мировоззрения оформился в эпоху Возрождения. В этот период «резко возрастает мировоззренческая насыщенность слова (его „гуманистичность“)» [Аверинцев 2014: 383]. В литературе идеи гуманизма можно обнаружить как в произведениях древних мыслителей, так и в творчестве литераторов Нового и Новейшего времени, в частности, у поздних

постмодернистов. В прозе У. Видмера гуманизм рассматривается нами как мировоззренческая доминанта в системе его взглядов.

Чтобы раскрыть гуманистическую направленность творчества писателя, нужно снова обратиться к теме войны в его прозе. Как уже упоминалось, эта тема волновала писателя. Ребёнком он пережил страх, связанный с бомбардировками; боялся нападения фашистской Германии; видел ужасающие документальные снимки из концлагерей. Возможно, благодаря раннему опыту осознания недопустимости насилия, У. Видмер выбрал для себя демократический путь и идеалы гуманизма, которые всегда отстаивал. В своей автобиографии писатель рассказывает о периоде, когда преподавал в Париже немецкий язык (устную речь). Его ученики, отпрыски состоятельных буржуа, придерживались радикальных позиций – поддерживали террористическую деятельность ультраправой организаций ОАС во Франции. У. Видмер постоянно дебатировал с ними, приводя в пример свой демократический опыт, что вызывало конфликты: «Девушки и юноши..., пылая энтузиазмом, защищали, тоже на немецком языке, идеи своих родителей («Алжир – французам; де Голлю – смерть!»), а я иногда так горячо приводил в пример свой демократический опыт в ответ на их аргументы, что переходил на швейцарский немецкий и звучал, как один из героев на Рютли. Молодые дамы и юноши не понимали меня, но всё равно были против» [Widmer 2015: 280].

Другие швейцарские немецкоязычные литераторы также обращались к теме войны. Способом заявить об опасностях пути, выбранного человечеством, стали произведения на тему апокалипсиса, вызванного бесконечными войнами (например, Юрг Федершпиль «Паратуга возвращается» (1973 г.), Фр. Дюрренматт «Зимняя война в Тибете» (1981 г) и др.) У. Видмер присоединяется к этим авторам. В антиутопии «Nach allen Kriegen» («После всех войн», 1995) он описывает постапокалиптический мир в 2800 году. Страшные войны, болезни, обрушившиеся на человека, были спровоцированы им самим: гонка вооружений и войны, а также химические продукты практически убили человечество. У. Видмер пишет о градациях ужасного в войнах, начиная с описания смертей,

увечий, страданий и заканчивая разлуками любящих людей: «... самое страшное в войнах было это: они оставляли в живых, но не здоровыми, а настолько изуродованным, что страдания были невыносимы. Увеличивалось количество областей, где люди были изуродованы так, что самое страшное страдание становилось недостойным упоминания. У мужчин не было ног, и их носили как пакеты. Дети с лицами стариков ходили на костылях. Женщины кричали во сне и наяву. Они были изнасилованы... Или было... самым ужасным в войнах то, что любящие друг друга меньше чем за одну минуту разделялись навсегда?» [Widmer 1998a: 161].

В рассказе «Голубой сифон» (1992 г.) показано, как апокалипсис стал частью действительности, о которой буднично повествует рассказчик: он перечисляет природные катастрофы, войны и убийства на фоне своих повседневных занятий. Через поток сознания рассказчика автор передаёт своё послание читателю: «Снова занялся повседневными делами. Нефтяные месторождения горели. Бомбы падали на города. Ракеты летели на высоте светофоров вдоль по бульварам и взрывались в их конце. Так смотрели люди в небо и раньше. В Дрездене, в Ковентри видели самолёты, а потом чёрные точки, которые падали им навстречу, и женщины зажимали своим детям уши, несмотря на то что через мгновения их разрывало на кусочки. Другие люди убегали, но все равно были медленнее, чем ядовитые газы, которые заставляли их корчиться в муках. Так бежали те, из Помпеи, к порту, но слишком поздно: огненный дождь был быстрее. Так мчался напалмовый ураган по деревням из хижин. Так орды гуннов убивали крестьян, чьи ноги тряслись под стогами. Так гибли русские в горящей Москве и французы без обуви в снегу, ещё далеко от Березины. Так протянул ноги Наполеон, не любимый никем. Так, без малейшего волнения, вьетнамцы убивали миллионы камбоджанцев или камбоджанцы миллионы вьетнамцев, кто сегодня разберёт. Победители одерживают свои победы живыми, а мёртвые мертвы. Кто знает жертв? В любом случае, нефтяные пятна горели, а повседневность состояла в том, что я спрашивал у дочки, сделала ли она домашнее задание, и не забывал заказывать минеральную воду. Также каждый час

я слушал новости» [Widmer 1992: 5-6]. Шокирующие перечисления заставляют читателя задуматься о безумии человеческой истории. Воспитание пацифистичного, гуманного сознания читателя, призыв к его актуализации – таков, по нашему мнению, духовный смысл этого послания.

По мнению К. Пецольда, критически-остранённый взгляд на «нормальную» повседневность и симпатия к тем, кто по зову сердца жаждет иного и покидает эту «норму», присущи наиболее удавшимся произведениям У. Видмера 1980-х гг. В работах, упоминаемых К. Пецольдом, сатира и гротеск «сдобрены тонким юмором» [Пецольд 2005: 505] – это рассказ «Die Liebesnacht» («Ночь любви», 1982), короткие романы¹ «Die gestohlene Schöpfung» (Märchen) («Украденное творение», 1984), «Indianersommer» (Erzählung) («Лето среди индейцев», 1985). В них писатель раскрывает «проблемы своего времени»: предостерегает об угрозе жизни на Земле от накопленного ядерного оружия; пародирует общество потребления; сообщает о важности обретения доступа к своим эмоциям. «Мечта о более гуманном мироустройстве» в «Украденном творении», «тоска по иной – исполненной человечности жизни» в «Лете среди индейцев» подчёркивают гуманистическую направленность творчества У. Видмера [Там же: 505]. Его любовь к людям, вера в человечность противопоставляются страху гибели, потери людьми человеческих ценностей, их превращению в убивающих монстров. Сложно согласиться со словами К. Пецольда о том, что У. Видмеру чужды настроения «конца света». Страх перед уничтожением, эпифанические и апокалиптические картины не превалируют, но тут и там прорываются на поверхность его текстов. Два противоположных полюса – с одной стороны, человеколюбие и полноценная жизнь нравственных людей и, с другой стороны, апокалипсис в результате войн, болезней, катастроф – ярко высвечивают послание У. Видмера своим читателям. Это предупреждение о хрупкости сегодняшнего мира, нашей среды обитания; о персональной, национальной, государственной ответственности за сохранение жизни. У. Видмер в эссе «Das

¹Так называет их Клаус Пецольд, в библиографии они обозначены как Märchen (сказка) и Erzählung (рассказ).

Monopol der Gewalt» («Монополия на насилие», 2001-2002) отмечал, что монополия на насилие, принадлежащая государству, должна глобализироваться, чтобы отдельные страны не воевали друг с другом, а вопросами урегулирования занималась бы мировая полиция («Weltpolizei»). Однако здесь же У. Видмер указывает на утопичность подобных представлений: «Мировая сила порядка делала бы в Кении то же самое, что и в Исландии, в Швейцарии и в Ираке. Обязательное к исполнению законодательство, обеспечение правового порядка повсюду. Свобода слова, мыслей, искусства. Это бы определённо получилось, если бы между богатыми и бедными не было таких вопиющих различий» [Widmer 2002a: 84-85]. Социальная проблематика выступает на первый план, а вместе с ней актуализируется и гуманистическое начало.

Несмотря на пессимистические настроения, опасения, страхи за судьбы человечества, постмодернистскую «смерть культуры», вера в возможность перемен, в развитие гуманной цивилизации остаётся – и творчество У. Видмера является тому подтверждением. М. Н. Липовецкий в работе, посвящённой поэтике постмодернистской прозы, отмечает, что то, что «происходит сегодня в нашей и в мировой культуре, видится как попытка заново строить здание гуманизма в пространстве хаоса. Не потому что испытание культуры смертью доказало безупречность гуманизма – как раз наоборот! – знание о слабости, иллюзорности, даже абсурдности веры в человека принято за аксиому – но потому что любая альтернатива гуманизму чревата кровью. И всё опять начинается с элементарного: с гуманности, с жалости, с сентиментальности, с умиления человечностью, с поисков искренней интонации» [Липовецкий 1996: 444].

Гуманизм в творчестве У. Видмера является мировоззренческой доминантой, которая находит выражение практически во всех исследованных прозаических произведениях писателя. При этом специфический «швейцарский» ракурс в мировоззрении писателя, обусловленный многовековыми швейцарскими демократическими традициями и «нейтралитетом» страны, во многом определил гуманистическую направленность в его творчестве. У. Видмер в эссе «Versuch

über meine Doppelgänger» («Изучение моих двойников», 1980) упоминал нравоучительный, педагогический характер, свойственный швейцарской литературе в целом и его творчеству в частности [Widmer 1987: 163-164]. Мы полагаем, свою нравственную воспитательную миссию У. Видмер видел как раз в передаче ценностных оснований гуманизма, способствующих возрождению гуманистического сознания.

1.2. Элементы автобиографичности как средство отражения национальной швейцарской истории в романах У. Видмера «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца»

Значимым реалистическим элементом поэтики прозы У. Видмера является, по нашему мнению, автобиографичность. Писатель обращается к автобиографическому материалу и вместе с тем к швейцарскому национально-историческому контексту.

Национальная тема становится актуальной для литературы, начиная с эпохи Возрождения, когда «отчётливо проступает национальная определенность» – вырабатываются национальные языки и литература становится «воплощением» нации [Там же: 383]. Для большинства швейцарских авторов – от классиков до современников – характерна национальная тематика, что обусловлено особыми условиями становления «нации по желанию» [Павлова 2002: 22-23]. Не является исключением и У. Видмер. Культурно-исторический и социальный контекст в исследуемых романах «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца» сфокусирован на национальной швейцарской проблематике.

Срез эпохи, представленный в этих романах, мы рассматриваем через рассказанную писателем историю семьи, содержащую автобиографические элементы. Автобиографичность, таким образом, становится уровнем, имплицитным культурно-исторический и социальный контексты. Такая связь

исторического и биографического была показана ещё в биографическом методе Шарля Огюста Сент-Бёва, синтезировавшего принцип субъектности и историчности культурного процесса с просветительским учением о неизменной «человеческой природе» [Косиков 1987: 11]. В культурно- и сравнительно-историческом методе учитывалась эта корреляция, акцент при этом сместился с личности литератора на состояние общества. Сент-Бёв искал в произведении «психологию души его создателя», а основатель культурно-исторической школы И.-А. Тэн – «психологию народа и века» [Зинченко 2011: 49].

В. И. Тюпа отмечает, что с максимальной полнотой референтная компетенция биографического дискурса проявляет себя в классическом романе реалистической парадигмы, где, по М. М. Бахтину, «образ становящегося человека» с его уникальным жизненным опытом выводится в «просторную сферу исторического бытия» [Тюпа 2004: 86]. Историческая эволюция и эволюция личности переплетаются, происходит «историческое становление мира в герое и через героя» [Там же]. Основываясь на этих утверждениях, мы можем рассматривать корреляцию автобиографического и национально-исторического в романах У. Видмера, которые, не являясь в полной мере романами реалистической парадигмы, содержат определённые признаки, характерные для произведений реалистического дискурса.

Прозаическое творчество Урса Видмера, в принципе, характеризуется особым вниманием к автобиографическому материалу. В произведении «Ahnen. Zehn Rätsel» («Предки: десять загадок», 1982) У. Видмер отмечает: он не хотел «говорить о себе, но практически не писал в третьем лице» [Widmer 1987: 161]. Действительно, первым лицом его произведений зачастую являлся рассказчик, отождествляемый читателем с биографическим автором. Такая близость, почти идентичность героя автору, является, по словам К. Пецольда, приметой швейцарской прозы с 70-х гг. [Пецольд 2005: 514]. Субъективно-исповедальный акцент в творчестве вызвал, «постепенно обозначившуюся тенденцию к созданию автобиографических книг», отмечает Кристоф Гайзер в 1974 г. К. Гайзер охарактеризовал её как стремление авторов быть «быть реалистичнее, искреннее,

всеохватнее» [Там же: 497]. Обращение к жанру автобиографии и структурной модели дневника предоставило писателям необходимые формы и возможности для исследования собственной души и передачи идентичности (повесть М. Фриша «Монток» (1975), роман Х. Лёчера «Невосприимчивый», роман Г. Лейтенеггер «Канун» (1975) [Там же: 497] и др.).

В творчестве У. Видмера исповедальный акцент также очень важен. Это является причиной обращения к автобиографическому контексту. Факты, повторяемые в разных текстах – от художественных до интервью, – могут служить подтверждением «автобиографичности» писателя. Так, история жизни семьи У. Видмера, помимо цикла романов «Любовник моей матери» (2000) [Видмер 2004], «Дневник моего отца» (2004) [Видмер 2006], «Жизнь гнома» (2006) [Видмер 2009], автобиографии «Путешествие на край вселенной» (2013) [Widmer 2015] фрагментарно присутствует в рассказе «Голубой сифон» (1992) [Widmer 1992] и в произведениях малой прозы, например, в эссе «Bildnis der Eltern als junges Paar» («Портрет родителей в образе молодой пары», 1987) [Widmer 1987: 85-95], «Shit im Kopf» («Чушь в голове», 1997) [Widmer 1998a: 11-19] и др. Ключевые воспоминания зачастую повторяются, обретая новые детали, например: смерть отца, его литературный труд, особенности характера и болезни матери и т. д. У. Видмер рассказывает не только о родителях, но и о своих предках и родственниках как в вышеназванных романах, так и в малой прозе, например, в эссе «An die Freunde» («К друзьям», 1983) [Widmer 1987: 69-84], где он упоминает о своём дедушке – выходце из Италии; в рассказе «Grappa und Risotto» («Граппа и ризотто»), где речь идёт о его многочисленных итальянских тётках и дядях. [Widmer 2011: 73-81]. Собственная семья Урса Видмера – жена, дочь – также фигурируют в его произведениях: в эссе «Paradies» («Рай», 1998) [Widmer 1998a: 30-36], «Real-time Kolumne» («Авторская колонка в реальном времени», 2001-2002) [Widmer 2002a: 68-70], «Weihnachten bei 42» («Рождество при 42°», 2001-2002) [Там же: 96-98], рассказе «Голубой сифон» и др.

Конечно, биографическая информация может трансформироваться в художественных произведениях – факты переосмысливаются, вымысел

становится их неотъемлемой частью. Сам У. Видмер в интервью газете «Neue Zürcher Zeitung» «Vom Urknall des Lebens» («О большом взрыве жизни») от 18.07.2013, посвящённом его последней автобиографии «Путешествие на край вселенной», говорит о достоверности воспоминаний и играх памяти следующее: «Наше сознание, моё, во всяком случае, точно, постоянно занято тем, что затыкает дыры в воспоминаниях или приводит разрозненные обломки воспоминаний в кажущуюся адекватной форму. То, что случилось за два дня с двумя разными участниками, может в воспоминании сплавиться в одно переживание, и ты считаешь его верным. Ведь – и в этом смысл всего манёвра – пережитое легче перенести в изменённой форме, нежели в оригинальной. Ницше создал на эту тему афоризм: «Память говорит: так было. Гордость говорит: так быть не могло. Наконец, память сдаётся» [Электронный ресурс 4].

На творческом вечере Podium (Dichterlesung) в 2014 году с названием, включающим рифмованную игру слов «Leben: *Würde* und *Bürde*» («Жизнь: достоинство и груз»), организованном газетой «Neue Zürcher Zeitung», У. Видмер представил этот же автобиографический роман и объяснил интерес именно к автобиографическому материалу так: «Я выгреб все штольни своего внутреннего мира и уже использовал их метафорически переосмысленное содержимое в других книгах, поэтому у меня возникло чувство, что я не располагаю более ничем, кроме автобиографического материала, и это мне не нравилось, так как я думал, а что тогда будет потом? Собственно говоря, ничего больше, и это ничего мне очень мешало. <...> Правда, в процессе письма... со второй страницы я становился всё более воодушевлённым своим планом...» [Электронный ресурс 3]. Этот роман, получивший швейцарскую литературную премию в феврале 2014 года, доказывает, насколько «художественно продуктивным» может быть автобиографический материал в руках мастера.

По сравнению с автобиографией «Путешествие на край вселенной», степень «биографичности» романов «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца» иная – здесь писатель использует автобиографический материал, в том числе, и для создания «фиктивных» сюжетных линий и «историй», которые, являясь

художественным вымыслом, лишь используют «автобиографичность» как приём, «обманывая» читательское доверие.

Е. В. Соколова, сопоставляя романы автобиографического дискурса Пер-Лео «Вода и почва» (2014) и Петера Шнайдера «Возлюбленные моей матери» (2013), упоминает также роман У. Видмера «Любовник моей матери», написанный ранее, в 2000 году. Исследователь отмечает «подчёркнутую «фикционализацию» биографического плана, за счёт которой достигается необходимая для создания художественного текста дистанция» [Соколова 2015: 238]. Однако автоинтертекстуальные повторы, факты, встречающиеся в других текстах У. Видмера, позволяют отделить некий каркас, вокруг которого строится повествование, и этот каркас не позволяет усомниться в своей «автобиографической природе».

На основании автобиографии «Путешествие на край вселенной» и некоторых интервью У. Видмера можно утверждать, что в романах «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца» присутствуют определённые «реперные биографические точки». К ним относятся, например, история семьи его матери – в интервью для газеты «Süddeutsche Zeitung» У. Видмер упоминает о деде, который родился в бедной семье в Северной Италии и закончил жизнь вице-президентом крупной фирмы на вилле, расположенной на берегу Рейна. Банкротство деда в связи с экономическим крахом 1929 года и преследующий мать страх перед обнищанием также подтверждаются в интервью: «Мы жили с мебелью Баухауса, но моя мать убеждала себя и нас, что мы на краю нищеты»; «В нашей семейной истории остался кризис 1929 г.» [Электронный ресурс 8]. Фактической информацией являются психическое расстройство матери и её пребывание в клиниках, обстоятельства жизни и смерти отца, некоторые особенности жизни семьи во время Второй мировой войны, например: попытка властей конфисковать сад; упорный и плодотворный труд матери на земле; служба отца в армии; уклад жизни в доме [Widmer 2015]. Однако сестра У. Видмера Нора, о которой он пишет в автобиографии и романе «Жизнь гнома», отсутствует в романах «Дневник моего отца» и «Любовник моей матери» (в последнем её имя упоминается только в

посвящении: «Посвящается Норе»). Есть и другие существенные расхождения с биографическим материалом, подтверждающие «фикциональный» план романа. Факты для У. Видмера являются материалом для «конструирования историй». И. А. Кочергина в статье о драматургии немецкоязычной Швейцарии отмечает, что У. Видмер, придерживаясь фактов, на их основе может строить совершенно иную реальность [Кочергина 2005: 571]. В соответствии с нашей гипотезой, это касается и автобиографического материала, с которым У. Видмер играет в прозе, создавая историю как «классический» романист – художественно переосмысливая, расставляя акценты, обобщая и выстраивая на основе биографической истории художественный текст, «правда которого может и должна быть только «художественной» [Соколова 2015: 238]. Однако в художественном тексте содержатся элементы реальных биографий, и они вплетены в культурно-исторический контекст эпохи. В соответствии с реалистической традицией этот контекст выстраивается параллельно с историей семьи, становится не только её фоном, но и частью и представляет интерес для анализа.

История семьи в сложный исторический период развёртывается сразу в двух романах – в «Любовнике моей матери» и «Дневнике моего отца». Их сюжеты перекликаются друг с другом, так как речь в них идёт об одной семейной паре – матери и отце рассказчика. Романы создают некий цикл, соотносясь друг с другом и дополняя, закрывая пробелы, которые могут остаться после прочтения только лишь одного произведения. Себастиан Домш отмечает в рецензии: «Если фигура отца в романе «Любовник моей матери» была „постоянным слепым пятном“, то „Дневник“ отвечает на это отсутствие как „зеркальная история“». Обе зеркальные книги, по Домшу, функционируют как «литературная молния», как «единый пазл с только двумя частями» [Электронный ресурс 6]. В «Дневнике» мать рассказчика страдает душевным расстройством, которое отец замечает только в момент кульминации. Он погружён в литературную жизнь и воспринимает действительность «только через обманчивую пелену литературных образов», отмечает газета «Frankfurter Allgemeine Zeitung» [Там же]. «Дневник»

именно об отце: о его мире литературы, искусства, политики, его социальной неприспособленности, проблемах со здоровьем и лишь немного об отношениях в собственной семье. Насколько эти миры отца Карла и его жены Клары не совпадают, становится явным после прочтения «Любовника моей матери», где фокус сосредоточен на жизни матери рассказчика и её мировосприятии. Становится так же понятным, почему отец рассказчика в «Любовнике моей матери» практически невидим. Так напишет в рецензии литературный критик Беат Маценауер: «Мать выходит замуж, однако, о муже упоминается лишь однажды, в связи с его смертью» [Электронный ресурс 10]. Причина в том, что возлюбленным матери был другой мужчина, а «важнейшей возлюбленной отца была литература», отмечает в своей рецензии на книгу Лотар Мюллер в «Süddeutsche Zeitung» [Электронный ресурс 6]. В рецензии «Frankfurter Allgemeine Zeitung» на роман «Дневник моего отца» отмечено, что «этот литературный памятник выходит за рамки автобиографичности, он завораживает, прежде всего, запечатлением сложнейшей психогаммы литератора, который искал своё счастье в печатных изданиях, наборе на машинке и переплетенных томиках и, находясь в воображаемом мире, потерпел крах. Это гениальный портрет неудачника, который защищался от жизни литературой ...» [Там же]. В романе «Любовник моей матери» мать рассказчика, Клара, жила любимым ею музыкантом – дирижёром «Молодого оркестра» Эдвином – и его музыкой («Der Geliebte meiner Mutter» можно перевести с немецкого языка и как «Возлюбленный моей матери», такой перевод кажется нам более точным). Мать помогла Эдвину встать на тропу грандиозного успеха, организовав его концерты и уговаривая музыкантов играть бесплатно («In beschwörenden Briefen legte sie den Solisten dar, wieso sie für Gottes Lohn spielen mussten» [Widmer 2000: 30]). Неразделённая любовь и страсть к Эдвину привели Клару к быстрому браку с другим человеком – Карлом. Этот брак должен был заставить её забыть безумное увлечение дирижёром. Имена Карл и Клара, безусловно, являются анаграмматической игрой, становятся «отражённой проекцией их отношений»: «оба направлены не на взаимное открытие и изучение, а на упущение» [Электронный ресурс 6].

Клара, находясь в браке, не может забыть Эдвина. Путь вытеснения страсти привёл её в психиатрическую лечебницу. У. Видмер ярко описывает трагедию надломленной психики, состояния помрачения рассудка. Методы психиатрического лечения середины XX века, приведённые автором, кажутся современному читателю ужасными, но это было обычной практикой того времени. Лечение электрошоком практикуется и в XXI веке, однако речь идёт о модифицированном ЭСТ, с предшествующей подготовкой пациента (расслабление, анестезия). В «Полёте над гнездом кукушки» (1962 г.) Кен Кизи красочно описал применение метода ЭСТ, служащего в его произведении не столько лечению, сколько подавлению и разрушению личности пациента. Это вызвало возмущённые отклики некоторых психиатров [Нельсон 2005: 244]. В романе У. Видмера описание проводимого лечения близко тому, что изложено у К. Кизи. Так, резюмируя опыт матери рассказчика, У. Видмер напишет: мать «как-то сказала — один-единственный раз она это сказала! — что электрошоковая терапия была хуже всего, что случилось с ней в жизни» [Видмер 2004: 118].

Тонкий психологизм романа продолжает традиции романтической литературы, концентрирующейся на субъективных переживаниях личности, на отражении конфликта между чувствами и разумом. Интерес к психике личности, коллизиям и драмам внутри неё, обусловлен также влиянием на У. Видмера таких философских направлений, как фрейдизм и философия психоанализа. Так, в романах «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца» писатель виртуозно передаёт душевное состояние героев, их детские переживания и впечатления, психофизиологические проявления недугов, выстраивает отношения с окружением. Благодаря этому глубокие цельные образы с индивидуальным мироощущением предстают перед читателем в контексте социальных отношений. Безусловно, такое воплощение личности в тексте возможно при тонком понимании психики человека, способности анализировать её и наличии определённых знаний. У. Видмер признавался в своём интересе к психологии и неоднократно в своём творчестве ссылаясь на имена классиков: З. Фрейда, К. Юнга. В эссе «Freud-Bashing», название которого можно перевести как «Битьё

Фрейда», он критикует людей, которые не выносят мысли о противоречивости мира и обрушивают свой гнев на Фрейда: «... самоуверенные и знающие жизнь люди, которые хотят считать все проблемы решаемыми, с трудом выдерживают мысль о том, что люди и их мир могут быть противоречивыми. Они, воодушевлённые растущим числом последователей, во всё более триумфальной ярости нападают на Фрейда и его последователей. Мы переживаем настоящее «битьё» Фрейда и можем буквально потрогать руками облегчение его критиков, с которым они после десятилетий неопределённости, могут отойти назад на те позиции, где царит уверенность. Где они говорят, где зимуют раки, а не им» [Widmer 2002a: 54]. У. Видмера удивляет нежелание людей познавать самих себя и их отказ разгадать природу насилия: «Я всегда удивляюсь, что так много людей закрывают глаза и уши, когда речь идёт о самом важном: узнать самих себя. <...> Знают давно, уже со времён Софокла, что человек является самым жестоким созданием и мудро отказываются познать собственное агрессивное начало» [Там же: 55]. Интерес к внутреннему миру человека разделяла жена У. Видмера, Мэй. Она была психоаналитиком, и это нашло отражение в его произведениях. Например, в эссе «О глупости некоторых героев Владимира Набокова» от лица Мэй предлагается остроумная интерпретация «Лолиты» с позиций психоанализа [Там же: 149-152].

Психологическая глубина образа матери и её переживаний в романе «Любовник моей матери» создаёт некий «кредит доверия» у читателя, в связи с этим закономерно возникновение вопроса о достоверности информации, касающейся реальной личной жизни матери писателя. Как читателей, так и критиков интересовал персонаж возлюбленного матери, дирижёр «Молодого оркестра» Эдвин. В некоторых отзывах на роман упоминается возможность наличия реального прототипа дирижёра – современника матери У. Видмера. [Электронный ресурс 6], [Электронный ресурс 10]. Его имя – Пауль Захер. Биография этого выдающегося швейцарского дирижёра известна, и некоторые моменты, действительно, совпадают, например: выгодная женитьба Пауля Захера, благодаря которой он стал богачейшим человеком Швейцарии (Эдвин женился на

дочери промышленника); заказ произведений композиторам (Эдвин, «сыгравший на своем первом концерте Сюиту ор. 4 Бартока и считавший *Allegro barbaro* ключевым произведением современной эпохи, написал ему¹ в Будапешт в смутной надежде получить какое-нибудь новое произведение <...>» и получил Второй концерт для фортепьяно [Видмер 2004: 80-81]). Ещё одним совпадением является оригинальное построение концертов, когда наряду с классическими образцами игрались произведения современников. Даже внешность дирижёра (например, «нос, сильнее обычного напоминающий клюв хищной птицы» [Там же: 114]), описанная в романе, вызывает соответствующую параллель. Роджер Андерег в газете «*Sonntagszeitung*» от 13.08.2000 г. написал следующее: «Нужно только рассмотреть портрет Пауля Захера, который умер 26 мая 1999 в возрасте 93 лет, и описываемого человека узнаёшь также чётко, как на фото разыскиваемого» [Электронный ресурс 10]. Есть и несовпадения – в частности, происхождение, учёба. П. Захер был родом из состоятельной семьи, имел блестящее консерваторское образование; Эдвин у У. Видмера беден, не имеет возможности не только учиться в консерватории, но и получить аттестат зрелости [Видмер 2004: 10] и мн. др. Пауль Захер был выдающейся личностью, создателем и поныне действующего музыкального фонда, оберегающего наследие выдающихся композиторов XX и XXI столетия и ставшим международным исследовательским центром музыки (*internationales Forschungszentrum für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*) [Электронный ресурс 5]. Насколько нам известно, несмотря на эти параллели о тождестве предполагаемого прототипа и персонажа романа речь не идёт. Сам У. Видмер ответил на настойчивый вопрос о том, искал ли он информацию о Пауле Захере для своего романа, следующее: «Нет, зачем же? Я никогда не знал Пауля Захера, никогда не разговаривал с ним» [Электронный ресурс 10]. А по поводу предположения, что успех книге принесла ключевая фигура Эдвина, У. Видмер заметил: «Это было бы для меня болезненно. Так как этот роман ни в коем случае не претендует на сенсацию или сведение

¹Бартоку.

счётов» [Там же].

У. Видмер, по его признанию, создал биографический портрет своей матери, не лишённый, однако, вымысла: «Я попытался написать книгу, основная тема которой – моя мама. Я записал историю своей мамы и должен был в определённой степени превратить её в вымысел, так как по-другому, вообще, писать невозможно» [Там же]. Как уже упоминалось выше, У. Видмер даже при написании своей автобиографии не был биографически точен, поскольку игры памяти предполагают искажение воспоминаний. Он отмечал, что несмотря на огромные усилия «в этот раз строго придерживаться фактических воспоминаний – правильные имена, правильные даты», сразу же было ясно, что он «всё-таки выдумывал» [Электронный ресурс 4]. Также в начале автобиографии У. Видмер констатирует: «Сегодня я думаю, что любое воспоминание, даже самое точное, это фантазирование. Вспоминать всё в точности: также и из этого может получиться только роман» [Widmer 2015: 7].

История родителей У. Видмера представлена в романах практически на протяжении столетия. Так, роман «Любовник моей матери» охватывает весь период жизни матери: от детства до её смерти в возрасте 80 лет. В рецензии газеты «Süddeutsche Zeitung» Лотар Мюллер написал, что «этот роман вызвал неоднозначную реакцию, так как он был явно написан по образцу «женской жизненной трагедии» и для этого мобилизовывал почти всё столетие» [Электронный ресурс 6].

Особенно ярко национально-исторический контекст эпохи высвечивается в романе «Дневник моего отца», где персонажи «живут в историческом моменте», который постоянно находится в поле зрения рассказчика. Роман начинается с периода Первой мировой войны, обнажившей внутренние противоречия в Швейцарии, и заканчивается смертью отца в 1965 году. В начале романа описывается атмосфера, царящая в годы Первой мировой войны в Швейцарии. Прежде чем обратиться к тексту романа, мы хотели бы уточнить исторические особенности этого периода в Швейцарии. Исследователи отмечают, что тогда миф об особенных гельветических условиях жизни, о «единстве в многообразии»

«четырёхязычной» Швейцарии был расшатан, появилось противостояние, опасное для нации. Так, упоминает В. Д. Седельник, обнаружился разрыв между немецкоязычными и франкоязычными кантонами: в немецкоязычных кантонах радостно встречали известия о победах германской армии, при этом усиливалось чувство неприязни к Франции и франкоговорящим кантонам. В это же время франкоязычные кантоны в войне были на стороне Франции [Седельник 2005а: 5-6]. В таких опасных для Конфедерации условиях внимание всего мира привлек доклад Карла Шпиттелера «Наша швейцарская точка зрения», который был представлен 4 декабря 1914 года в «Новом гельветическом обществе» Цюриха. В нём будущий лауреат Нобелевской премии предупреждал об опасности раскола страны на французские и немецкие кантоны, призывал к гуманности, невмешательству в войну [Асписова 2002: 351]. К 1916 году Швейцария стала страной, соблюдающей дистанцию, страной эмигрантов, спасающихся от войны. В 1918 году произошло самое значимое протестное событие в истории Швейцарии – стачка [Седельник 2005а: 3]. Её причинами были, прежде всего, нужда, социальные проблемы. Социал-демократическая пропаганда тоже появилась в Швейцарии в это время. В. Д. Седельник отмечает, что В. И. Ленин приезжал в Швейцарию и оставил там «определенные настроения» и «прочное ядро товарищей, сумевших продолжить начатое им дело» [Седельник 2005б: 79]. Период, приведший к стачке, интересен социальными брожениями, духовным поиском новых ориентиров. Одним из них стал миф о государстве равных, без элит и эксплуатации.

Подтверждением вышеупомянутого кризиса гельветического мифа могут служить следующие строки романа: «Год спустя, когда началась Первая мировая война, отец моего отца — человек вообще-то спокойный — все еще кричал „ура!“ и „вперед!“, да и все в городе кричали, или почти все. Французское и итальянское тогда было не в чести, и мой отец читал немецкий журнал „Верный товарищ“, на обложке которого были изображены или военные корабли, палящие из пушек, или солдаты, поднимающиеся из окопов и что-то кричащие» [Видмер 2006: 6].

Социальные брожения и недовольство сложившимся положением бедных слоёв населения также отражены в романе: «Он¹ даже Ленина не встречал, хотя такая встреча вполне могла произойти, поскольку будущий революционер ходил по тем же улицам, что и мой отец. Потом он иногда думал, что, может, и видел Ленина; они ведь запросто могли столкнуться: отец с мячом под мышкой, и тот, весь в черном, мрачно бормочущий ругательства себе под нос. Сердце никак не подсказало отцу, что он только что видел своего кумира, то есть того, кто позднее станет его кумиром... Но всеобщую стачку он помнил. Ему было тогда шестнадцать, и издалека, с Соборной площади, он слышал стрельбу и крики. Улица была пустынной, такой пустынной, что он не решился выйти из дома. И про революцию в России он тоже слышал мимоходом. <...> В двадцатые годы самым „политическим“ поступком отца было его вступление в студенческий союз, который считался прогрессивным, потому что его члены не дрались друг с другом на саблях до кровавых ран. Более того, дуэлянты, студенты со шрамами, были их врагами. А вечерами они сидели за столиком в ресторане „Гармония“ и, громко чокаясь пивными кружками, возмущались, что высокие должности в государстве и места в правлении крупных фирм всегда достаются древним родам Гельвеции и Ренании, их толстым сынкам с заглубившимися шрамами на физиономиях. Члены союза „Цофингия“, к которому принадлежал отец, были сыновьями столяров, слесарей, железнодорожников. (Отец моего отца был учителем народной восьмилетней школы.) Они не сомневались, что однажды, совсем скоро, придут к власти и уж тогда-то дадут под зад этим богатым избалованным деткам...» [Там же: 7-8].

Отец рассказчика был также членом «Группы 33», в которой были, в основном, художники. По вечерам они сидели в ресторанчике, обсуждали и высмеивали Гитлера, восхищались Сталиным, не веря в показательные процессы. Немало пассажей в романе посвящены различным ситуациям, связанным с политикой. Зачастую они описаны в комическом ключе. Например, посещение

¹Отец рассказчика.

отцом рассказчика представителя Партии Труда, члена правительственного совета, к которому отец собирался обратиться с серьёзными предложениями по реформированию образования. Департамент, в котором работал этот представитель, был «самым маленьким и непрестижным» [Там же: 12], он ведал «трамваями и школами; смысл объединения трамваев и школ в одном департаменте никто не мог внятно объяснить. Когда после выборов отец пришел к нему в кабинет, собираясь начать заниматься обещанной избирателям школьной реформой, товарищ регирунгсрат сидел за пустым письменным столом и катал взад и вперед миниатюрный трамвайчик, очень похожий на настоящий. Игрушку он получил в подарок от профсоюза общественного обслуживания. Он перевел пустой взгляд на отца. Школьная реформа, ну да, конечно, школьная реформа. Понятно, понятно. Но его только что выбрали, и, похоже, это было для него самым важным. Он улыбнулся трамвайчику. Отец вышел, хлопнув дверью кабинета, потому что всегда хлопал дверьми всех кабинетов, где его разозлили» [Там же].

Ещё один пример разочарования в политических убеждениях представляют в романе два художника из группы, к которой принадлежал отец. Они на велосипедах уезжают на войну в Испанию, воодушевлённые политическими призывами. Один из них навсегда исчезает, другой возвращается, молчит и больше не рисует: «Он совсем не изменился, только разговаривать перестал. Ни звука не произнес о том, что случилось с его товарищем. На третий день художника арестовали прямо за столом. Военный трибунал осудил его на пять месяцев тюрьмы за то, что он, швейцарский солдат, служил в иностранной армии» [Там же: 10].

Отец рассказчика вступает впоследствии в коммунистическую партию, так об этом пишет У. Видмер в начале романа: «Мой отец был коммунистом. Конечно, он не был им всегда, до самой смерти. Если говорить точно, отец состоял в коммунистической партии всего несколько лет – с 1944 года и где-то до 1950-го. Спустя какое-то время он стал возмущаться партийными ограничениями

и начал ругать всех политиков, или почти всех: «Болваны! Тупицы! Убийцы!» [Там же: 5].

Как отметит в рецензии на роман газета «Frankfurter Allgemeine Zeitung», «также политическое остаётся только фальшивым видением, которому предаётся отец. Разочарованный левой идеологией, которой он жертвует университетскую карьеру, он отворачивается от неё в конце жизни, он просто забывает о ней» [Электронный ресурс 6].

Важное место в обоих романах занимает Вторая мировая война. К историческим обстоятельствам, повлиявшим на жизнь людей и определившим их поведение, относится, например, всеобщая мобилизация мужского населения: «Отец, которому скоро должно было исполниться тридцать семь и которого до сих пор признавали негодным к военной службе, поступил в школу рекрутов, в Аарау <...>» [Видмер 2006: 102]. Затем «отец в одиночестве стоял на посту у выхода из железнодорожного туннеля, рельсы на подходе к мосту были заминированы. Он отвечал за то, чтобы ни один враг не прокрался через туннель и не взобрался наверх...» [Там же]. У. Видмер задаёт риторические вопросы: «Как, скажите ради Бога, несколько солдат в пяти укреплениях могли защитить Базель на границе в районе Лёрраха? Какое героическое сопротивление могло помешать немецким войскам пройти мимо Санкт-Галлена, Цюриха и Берна до конца Альп? Старые карабины, что ли, или штыки, или пара цементных глыб, называемых противотанковыми заграждениями?» [Там же: 111]. Страх населения перед вторжением Германии иллюстрирует следующая ситуация в романе «Дневник моего отца» – молочник сообщает женщинам, «что он знает из самого надежного источника» о том, что «десять тысяч солдат в любую минуту могут появиться на той стороне поля. Шаффгаузен весь в огне, в Рейне плавают трупы детей» [Там же: 112], поэтому женщины покидают дом и ищут убежище в горной деревне. В устах мирного молочника, в возбуждении выкрикивающего об угрозе, «паническая атака» приобретает гротескный ракурс. Не только гражданское население, но и военные опасались худшего. В части Карла «полковник с апоплексическим лицом, тоже взбудораженный слухами, стоял перед войском. И

кричал, что он знает: если враг нападет на любимую родину, то каждый будет сражаться до последней капли крови, как это делали ещё наши предки. Коль скоро так назначено Богом, то уже завтра место их расположения станет новым Моргартеном. <...> Все они были одинаково серьезны, потому что каждый знал: им не удержать свою „дыру“ и два часа. Достаточно трех танков и взвода с огнеметами, и все они погибнут. Все, кто сейчас по команде «разойдись» бредёт в столовую, все они, обугленные, будут лежать в грязи, и танки как ни в чем ни бывало проедут по их ногам или головам. А полковника повесят на дереве, и у него будет перекошенное, все еще красное лицо» [Там же: 111].

Здесь уместно вспомнить миф о генерале Гизане. В «Дневнике моего отца» генерал упоминается анонимно, при авторской передаче слов молочника в форме несобственно-прямой речи, характерной для риторики двуголосого слова [Тюпа 2004: 89]: «Его зять¹ работает в военных авторемонтных мастерских в Берн-Ваберне, они лично отвечают за автомобили генерального штаба и обслуживают их всегда по первому классу, ни пылинки, так вот зять сказал ему строго по секрету, что нападение произойдет в ближайшее время. Прямо сейчас... Теперь молочник не просто кричал, он орал, вопил во всю мощь. Он им ничего не говорил, орал он, но источник сведений — генерал, генерал собственной персоной, вот как Бог свят» [Видмер 2006: 112]. В романе У. Видмера «В Конго» генерал Гизан назван по имени. Эта историческая личность – генерал был выбран командующим швейцарской армией, победив пронемецкого кандидата, и стал фигурой, представляющей стратегию национальной защиты при нападении фашистской Германии. Миф о состоятельности такой стратегии, по мнению П. Арндса, был создан швейцарским правительством, чтобы дать отпор критике и превознести доблесть швейцарцев, защищающих свой нейтралитет. Стратегия заключалась во всеобщей мобилизации и отходе армии в горы, под защиту естественных границ. Когда нападение не состоялось, стали утверждать, что это произошло благодаря «чудесной» стратегии, которая спасла нацию. По П.

¹Зять молочника.

Арндсу, У. Видмер показывает в романе «В Конго» несостоятельность утверждения о возможном нападении Германии, намекая на наличие «прямой связи» между Швейцарией и фашистской Германией. Эту «прямую связь» с Гитлером в романе имеет господин Бергер, олицетворяющий Швейцарию *paris pro toto*: он продаёт фашистам оптику для оружия и получает личный телефонный номер фюрера, которым пользуется в сложной ситуации. Происходит развенчание мифа и о нейтралитете Швейцарии во Второй мировой войне, и о генерале Гизане с его стратегией. Деревянная фигурка генерала символически бросается состарившимся Бергером в могилу товарища. Таким образом, по П. Арндсу, в романе «В Конго» ставится точка в мифически-историческом образовании [Arnds 1998: 330]. В романе «Дневник моего отца» автор, дистанцируясь, демифологизирует слухи о нападении Германии на Швейцарию в речи молочника. Сообщение о нападении представлено в ироническом ракурсе, а упомянутый молочником для подтверждения своих слов генерал сам олицетворяет идеологический миф – защитную стратегию. Таким образом, демифологизированное представление о генерале Гизане становится автоинтертекстуальным элементом романов «Дневник моего отца» и «В Конго».

Нейтралитет Швейцарии во Второй мировой войне демифологизируется в романе также в связи с проблемой беженцев-евреев, которые, спасаясь от фашистского режима, направлялись в Швейцарию, а затем вынуждены были скрываться, опасаясь, что швейцарские власти выдадут их фашистам. В романе «Дневник моего отца» такие беженцы появляются в доме родителей У. Видмера. Это господин Файкс, директор фабрики в Инсбруке, «ариизированной» фашистами. Он переплыл Рейн и «у него имелось только то, во что он был одет: потрепанный костюм из оксфордской фланели и ботинки из оленьей кожи с дырявыми подошвами» [Видмер 2006: 153]. Также пожилой Александр Мориц Фрай (Амф), писатель из Германии, имевший разрешение только на пребывание в Валлизеллене и боявшийся ездить за его пределы («... свои поездки в город Амф воспринимал — и при этом не был совсем уж не прав — как очень опасные вылазки, после которых он пытался прийти в себя, сидя с бледным от страха

лицом в гостиной в кресле из металлических трубок, пока не наступала пора, когда он снова начинал бояться, потому что надо было собираться обратно. Собственно говоря, он боялся всегда [Там же: 155]). Отец рассказчика нашёл редактора, который согласился размещать статьи Амфа под швейцарским псевдонимом, так как «власти следили за тем, чтобы книги, газеты и журналы полностью оставались в ведении местных творческих сил» [Там же]. Таким образом семья рассказчика иногда в нарушение предписаний со стороны властей спасала людей, попавших в беду. В тяжёлой политической ситуации фактическим проявлением гуманизма в романе становятся человеческая дружба, поддержка, в то время как власти, исповедующие нейтралитет, ведут «двойную игру».

Из «Дневника моего отца» читатель узнаёт о внутренних экономических решениях в Швейцарии, которые были приняты в период войны. Так, упоминаются продовольственные карточки, а также договор, инициированный государством, согласно которому граждане должны были либо передать невозделываемые земли в пользование государства, либо самостоятельно выращивать там сельскохозяйственную продукцию для того, чтобы избежать голода в военное время [Там же: 148]. Мать рассказчика, Клара, подписала такой договор и сама взялась за возделывание большого огорода. В «Любовнике моей матери» подробно описана сцена работы матери в огороде после её возвращения из психиатрической лечебницы. Насколько далека она была от того, что происходило в мире, как огород заменил ей всю остальную жизнь, блестяще описано в этой сцене: «Так она жила. Гитлер напал на Россию, а мать посадила лук. Гитлер подошел к Москве. Мать собирала репу. Танки Роммеля гнали танки Монтгомери через Сахару. Мать стояла в дыму костра, который приканчивал старые ветки. Гитлер дошел до Дона. Мать среди высоких побегов кукурузы. Сталинград! Мать сшила черные занавески, повесила на все окна и проверила снаружи, ступая по глубокому снегу, не прорывается ли какой-нибудь лучик света через щелочку. Американцы заняли Сицилию. Заламывая руки, стоит мать над помидорами, которые гниют, не успев созреть. Американцы, британцы, канадцы и французы высадились в Нормандии. Мать выбрала серебристые полоски фольги

из бобов. Де Голль, величайший из всех, маршем вошел во главе своих войск в Париж, пока мать кормила зайцев. Когда союзники достигли Рейна, мать наполнила стеллажи в подвале яблоками „боскоп“. И когда Гитлер, еще более безумный, чем прежде, приказал наступать в Арденнах, мать срубила в лесу молодую елочку – в сумерках, чтобы не застал лесник, – потому что было Рождество, а мать еще никогда не проводила Рождества без ёлки с огнями. Русские пробились с боями до Берлина, и мать стала готовить новые грядки» [Видмер 2004: 123-124]. Короткие предложения, перечисления создают эффект нарастания напряжения, одновременно рассказывая о ходе войны в мире и огороде, проводя параллель между несопоставимыми вещами – это создаёт и комический эффект, и подчёркивает глубину отчуждения матери от мира. Как написал Роман Бухели, интересующийся языковым воплощением обеих биографий, в сцене возвращения матери из психиатрической лечебницы, где её лечили электрошоком, мы «чувствуем искусство в прозе Видмера»: «внутренне выгоревшая, не интересующаяся внешним миром мать «анестезирует» себя в работе в саду. В лихорадочной одержимости она сажает, ухаживает и собирает урожай. Глухая и немая к какому-либо чувству она зарывается в своё одиночество. Что происходит вокруг неё и в мире, она не замечает. „Гитлер напал на Россию, а мать посадила лук. Гитлер подошел к Москве. Мать собирала репу“. В этом ярком перечислении матери накладывается петля на горло, она ещё лежит достаточно свободно, но можно представить себе, как она постоянно затягивается. Много было до этого сказано о душевных муках матери; здесь – в невысказанном – несчастье получает более убедительный образ» [Электронный ресурс 10].

Можно утверждать, что в цикле романов «Дневник моего отца» и «Любовник моей матери», действительно, отражены история «надежд и разочарований» и «культурный и политический портрет XX века», как отмечается в аннотации к «Дневнику моего отца». По мнению Мартина Вольфа (журнал «Der Spiegel», Гамбург), в этом романе «несмотря на весь семейный драматизм У. Видмер использует иронически-оптимистический тон и соединяет семейную

хронику и историю эпохи» [Электронный ресурс 6]. Некоторые рецензенты упоминают более узкий период, отражённый в романе «Дневник моего отца». Так, газета «Frankfurter Allgemeine Zeitung» отмечает, что У. Видмер «одним страстным движением вносит в текст швейцарскую историю 40-х и 50-х гг.» со всеми её перипетиями [Там же]. По словам Лотара Мюллера, У. Видмер выразительно набрасывает портрета отца как модель швейцарского интеллектуала в межвоенное время, во время Второй мировой войны и после неё [Там же]. На самом деле, оба романа охватывают большой период времени – от Первой мировой войны, о которой идёт речь в начале романа «Дневник моего отца», до второй половины XX века, когда умирает сначала отец, а потом мать (её смерть описана в романе «Любовник моей матери»). «Мобилизация» почти всего столетия для рассказа о жизни Карла и Клары, с нашей точки зрения, привносит особую глубину, необходимую для понимания особенностей этих людей, специфики личностей, сформировавшихся, развивающихся и угасающих в определённый период исторического времени. Более того, историческое время раскрывается в биографическом контексте их жизни. Эта связь органична, одно немыслимо без другого.

В романах, являющихся «литературными эпитафиями» («literarische Epitaph») родителям У. Видмера [Электронный ресурс 6], в контексте биографий родителей и национальной истории Швейцарии развивается и история семьи, где растёт ребёнок. Рецензентом «Frankfurter Allgemeine Zeitung» подмечен тот факт, что «нужда ребёнка, втиснутого как третий элемент в эту родительскую повозку – то рассказчик дистанцированно говорит о „ребёнке“, то он, как чревовещатель, прорывается через него – в „Дневнике моего отца“ резко бросается в глаза» [Там же]. Позиция автора-рассказчика, повествующего одновременно на разных уровнях – рассказывающего истории родителей, семьи, эпохи, а также свою собственную историю, – имеет в этих романах характерные особенности. Ребёнок, включённый в повествование, это одновременно и автор-рассказчик, дистанцирующийся от прошлого для рассказа о нём, и неотъемлемая часть этого прошлого. В сценах с его участием происходит переключение с третьего лица на

первое. В таком смешении перспектив можно отследить определённую нерасчленённость автора и героя, или субъектный синкретизм – явление, изученное литературоведами [Бройтман 2004: 20]. А. Н. Веселовский, М. М. Бахтин, О. М. Фрейденберг, впоследствии С. С. Аверинцев и др. исследовали субъектный синкретизм архаических форм [Там же: 23-24]. Например, О. М. Фрейденберг подчёркивала субъектно-объектную нерасчлененность в рассказе-мифе, то есть «отсутствие различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается». Рассказывающий – «нерасчленённый автор-герой-бог» [Там же: 25]. По М. М. Бахтину, двуединство «я-другой» предстаёт в форме «автора-героя», при этом он говорит о «фундаментальной укоренённости субъектного синкретизма в сознании», так как существует принципиальная необходимость «другого» для «я», и именно эта необходимость рождает искусство [Там же: 27]. В современной литературе, которая прошла этапы синкретизма со слиянием автора и героя, эйдетической поэтики – с их различением, главенствует поэтика художественной модальности, при которой автор и герой открываются не как готовые роли в структуре произведения, а как перемежающиеся, нестационарные состояния. На новом уровне происходит возвращение «и к исходному синкретизму автора и героя, и к их последующему различению и автономии, к литературе, перешедшей от изображения характера к изображению личности», отмечает С. Н. Бройтман [Там же: 262]. Так возникает многосубъектная повествовательная ситуация с тенденцией к изменению классических ролей автора и героя [Там же].

Примеры переключения авторской позиции есть как в романе «Любовник моей матери», так и в романе «Дневнике моего отца». Иногда рассказчик «дистанцированно» говорит о себе в третьем лице, называя себя «das Kind» (ребёнок), иногда прорывается Ich-Erzähler («Я»-рассказчик) и исчезает эффект дистанцирования. В «Ich-Erzählsituation» транслируется определённый авторский субъективный угол зрения [Луппова 2007: 24], что позволяет читателю почувствовать глубокую связь с повествователем, а в случае автобиографии с первичным автором, трансцендентным произведению [Бройтман 2004: 236].

Меняя перспективу с «Ich» на «Ег» (аукториальную), У. Видмер создаёт ситуацию намеренного дистанцирования и погружается в «художественную» стихию. Так происходит смешение двух ракурсов – автобиографического и «классического романного», в результате этого синтеза возникает художественное произведение – роман с автобиографическими элементами.

Впечатляющий пример отчуждения матери от ребёнка с использованием смешанной авторской позиции есть в романе «Любовник моей матери»: «Стоя в озере – теперь она ходила туда по ночам, а вместо камня носила с собой **ребенка**, – она впивалась глазами в светящиеся вдали окна дома Эдвина. Она видела только эти огни – сияющие, переливающиеся. Эти манящие звезды. **Ребенок**, которого она – как прежде камень – выпускала из рук, цеплялся за ее передник. Ее это не беспокоило, она этого просто не чувствовала. Она смотрела так напряженно, так жадно, с таким восторгом, что дворец казался ей все ближе, больше, реальнее. <....>. Внезапно она приходила в себя, может, потому, что **ребенок** погрузил голову в воду и забился. Она поднимала **меня** и тяжело шагала к берегу. Все промокло: ноги, живот. Оставляя за собой мокрый след, она бежала домой, бросала **меня** на кровать и бросалась сама. Теперь она часто в кровь кусала губы, на подбородке у нее были кровавые потеки. **Ее ребенок, я**, убегал от нее, и все-таки тянулся к ней ручонками» [Видмер 2004: 112-115].

Ещё одним примером может служить описание приступа у матери, после которого её увезли в психиатрическую лечебницу. Этот эпизод есть в обоих романах. В «Любовнике моей матери» сцена передаёт весь ужас малыша, обрушение его вселенной, безвыходное чувство утраты и одиночество в мире и доме. На грамматическом уровне перечисления, выраженные преимущественно простыми и бессоюзными сложными предложениями, рисуют картины мёртвого и замёрзшего/замершего мира и создают апокалиптическое видение маленького человека: «В ту ночь мать сидела на кушетке, кусала подушку и восклицала: «Я больше не могу!» Она билась головой о стену. Она больше не могла. Пригласили врача, и ее, скулящий комок в накидке с меховым воротником, увезли. **Ребенок, я**, путался в ногах у санитаров, ползком преодолевал бездонные пропасти

лестничных ступеней и, наконец, тоже добрался до улицы. Снег, освещенный лампой из прихожей, на нем глубокие следы, теряющиеся в темноте. Садовая калитка, едва различимая, была распахнута. Она так и осталась распахнутой, никто не закрыл ее. Не было ветра, который бы пошевелил ее. Воробьи замертво падали с неба. Солнце почернело, луна ослепла. Ни одного человека не оставалось на земле. Ручьи замерзли. Мертвые форели пялились из льда. Облака застряли в деревьях. Трава была серой, и пыль, а может, вулканический пепел, на всех дорожках. В саду лапами кверху лежали мыши, над ними застыли на бегу кошки. На стеклах морозные узоры. Нигде ни звука, ни карканья вороны, ничего. Мир умолк. Дом стал могилой» [Там же: 117-118].

Эта же сцена есть в «Дневнике моего отца». Она занимает несколько страниц: подробно описывается поведение матери, визит врача, отъезд в лечебницу. Больше внимания уделяется событийному ряду, а не внутреннему состоянию ребёнка. Однако толстый слой снега на голове ребёнка является яркой деталью, подчёркивающей смятение малыша, в оцепенении ждавшего возвращения отца у двери. «Около ворот он¹ ещё раз оглянулся. **Ребёнок**, то есть **я**, стоял у двери дома. Отец помахал **мне** рукой и сел в автомобиль доктора...» Затем возвращение: «Отец вернулся той же ночью. **Я** стоял перед дверью, а на голове у **меня** лежал толстый, размером с большой палец слой снега. Отец, не сняв пальто и шляпы – на них тоже лежал снег, – подошёл к окну, у которого обычно стояла Клара и смотрела на заповедный лес <...>. Рядом с отцом стоял **ребёнок**, на котором тоже таял снег, стоял и смотрел, как и он, правда – **я** ведь был маленький – не в окно, а на батарею центрального отопления... Потом отец пошёл на кухню – **ребёнок** за ним, открыл банку холодной фасоли в томатном соусе, и они съели её, холодную, одной вилкой» [Видмер 2006: 142]. Отстранённо перечисляемые действия после приезда отца, возможно, лучше метафорических описаний «смятений души» передают всю глубину постигшего семью несчастья, оставляя читателю шанс самостоятельно осознать и прочувствовать его.

¹Отец.

В автобиографии «Путешествие на край вселенной» У. Видмер написал, что не помнит отъезд матери в тот день и часто придумывал этот момент. Однако на какое-то время он, действительно, был один, пока друзья родителей не пришли позаботиться о нём и не объяснили, что мама находится в больнице, «где её лечили от печали» («... wo sie von ihrer Traurigkeit geheilt wurde») [Widmer 2015: 44-45]. Таким образом, «фикциональность» этой сцены можно считать доказанной, не забывая, однако, о реальном факте, который стал причиной её появления.

Автобиографичность в прозе У. Видмера играет особую роль: трансляция субъективной точки зрения устраняет дистанцию между автором и материалом, придаёт тексту «исповедальный характер». А художественный вымысел, без которого немислимо, по признанию У. Видмера, ни одно его произведение, в том числе и с автобиографическими элементами, создаёт игровое начало, побуждающее воспринимать тексты романов «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца» как «автоинтертекстуальный пазл», где сплетены факт и фантазия. Игровая дихотомия достоверности (автобиографичности) и вымысла (художественности) формирует в этих романах особое измерение, позволяющее погрузиться в художественно переосмысленный автобиографический контекст, неразрывно связанный с исторической реальностью. При этом швейцарский национально-исторический и социальный дискурс XX века отчётливо проявляется в романах через представленный в них автобиографический материал. Элементы автобиографичности, таким образом, становятся средством отражения национальной швейцарской истории в романах У. Видмера «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца».

Глава II. ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПОЭТИКИ ПРОЗЫ У. ВИДМЕРА

В прозаическом творчестве У. Видмера нами были выявлены элементы, характерные для постмодернистской поэтики. Прежде чем приступить к их анализу, мы хотели бы подробнее остановиться на особенностях постмодернистского сознания и их воплощении в постмодернистской парадигме художественности.

И. П. Ильин отмечает, что современный антитрадиционализм постмодернистского сознания своими корнями уходит в эпоху кризиса естественнонаучных представлений рубежа XIX-XX вв., когда авторитет позитивистского научного знания и ценностей буржуазной культуры пошатнулся. Со временем этот кризис трансформировался в неприятие традиции западноевропейского рационализма, «ведущей происхождение от Аристотеля, римской логики, средневековой схоластики и получившей свое окончательное воплощение в картезианстве» [Ильин 1996: 207].

Для постмодернизма характерно специфическое видение мира как хаоса, лишенного ценностных ориентиров и причинно-следственных связей, являющегося сознанию в виде иерархически неупорядоченных фрагментов. Философия, осмысливая этот феномен, использует понятие «постмодернистской чувствительности». Ряд других категорий, среди которых эпистемологическая неуверенность, эрозия веры в «великие метаповествования» (Ж.-Ф. Лиотар), с одной стороны и, с другой стороны, восприятие метарассказа как «доминантного повествования» (Ф. Джеймисон), являющегося «бессодержательной формой», налагаемой нашим восприятием на «неоформленный, сырой поток реальности» [Цит. по: Ильин 1996: 217], создают философскую основу изучения постмодернистской поэтики. Такие философские термины, как постмодернистская ирония, игра, децентрация, деконструкция, симулякр, цитатность, ризома и др., применяются и для обозначения самих поэтических

приёмов. Поскольку вся культура постмодерна становится, по Ф. Джеймисону, текстом (языком), сознается именно как язык [Цит. по: История философии и методология науки: курс лекций 2008: 124], одни и те же категории зачастую могут быть применимы и в философском осмыслении постмодернистских явлений, и в филологическом анализе постмодернистских текстов.

Мы придерживаемся ключевых принципов постмодернистской парадигмы художественности, которые выделяет М. Н. Липовецкий. Это *интертекстуальность, игра и диалогизм* [Липовецкий 1996: 52].

Интертекстуальность, по М. Н. Липовецкому, – «самое броское свойство» постмодернистской поэтики [Там же: 21]. Теоретики постструктурализма придавали этой категории значение «всеобщего закона литературного творчества» [Там же]. Цитатность является более узким понятием, одним из стилевых проявлений интертекстуальности. Широкую концепцию, размывающую традиционную границу между искусством и реальностью и отменяющую категорию мимезиса, представляет тезис «мир как текст» (Ж. Деррида) [Там же: 21-22]. В этом смысле интертекстуальность понимается как универсальное свойство текста вообще и предстает как теория безграничного, бесконечного текста, интертекстуального в каждом фрагменте. Ю. Кристева, Р. Барт, М. Риффатер, Ж. Деррида, Ю. М. Лотман придерживаются такой позиции. Так, по Р. Барту, интертекстуальность «не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» [Цит. по: Ильин 1996: 226]. Более конкретного определения придерживаются исследователи, которые считают, что «слишком буквальное следование принципу интертекстуальности в ее философском измерении делает бессмысленной вообще всякую коммуникацию» [Там же: 227]. Так, в отечественной филологической науке И. П. Смирнов, Н. А. Кузьмина, Н. А. Фатеева, В. Е. Чернявская и др. определяют интертекстуальность в более конкретном смысле как особое качество определенных текстов, содержащих конкретные отсылки к иным текстам [Муратова 2012: 30]. С позиции анализа

текста в зарубежной науке интертекстуальность рассматривает немецкий филолог Ренате Лахман: как «описательную категорию для текстов, структура которых организована посредством интерференции текстов или их элементов» [Цит по: Heising 1996: 56]. Ещё один немецкий исследователь Манфред Пфистер даёт следующее определение: «общее понятие для метода использования осознанной, намеренной, чётко выделенной и благодаря этому воспринимаемой ссылки на, как минимум, один литературный текст» [Там же]. Интертекстуальность трактуется исследователями также как взаимодействие различных внутритекстовых дискурсов, то есть в бахтинском смысле – как взаимодействие «своего» и «чужого» голоса (Л. Дэлленбах, П. Ван ден Хевель). Однако при всём многообразии трактовок, сущность данного термина – в способности текста полностью или частично формировать свой смысл посредством отсылок к другим текстам [Муратова 2012: 30]. Данный вывод послужил основой нашего экскурса в интертекстуальность произведений У. Видмера. При этом мы постарались учесть специфику интертекстуальной поэтики постмодернизма.

Её важным свойством является размытие категории самовыражающегося «Я». Об этом одним из первых заявил Р. Барт (статья «Смерть автора»), введя дифференциацию между автором и скриптором. Автор как «надтекстовое мировоззренческое единство, воплощенное в глубоко личностном начале, пронизывающем все произведение», по мнению Р. Барта, в постмодернистском тексте умирает, а остается лишь скриптор: «... в его <автора> власти только смешивать различные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя „сущность“, которую он намерен передать, есть не что иное, как уже готовый словарь...; жизнь лишь подражает книге, и книга сама соткана из знаков; сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности» [Цит. по: Липовецкий 1996: 23]. С этим фрагментом коррелирует высказывание М. Калинеску: «Мы поняли, – пишет М. Калинеску, – что литература, вымысел (fiction) – это, в сущности, тот материал, из которого сделана жизнь» [Там же]. М. Н. Липовецкий отмечает, что в рассуждениях Р.

Барта присутствует «некий литературоведческий гиперболизм» [Там же]. Правомерно вести речь не об исчезновении автора, а об «изменении качества авторского сознания: а именно о том, что разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения, воплощенном в данном случае в культурных языках или „видах письма“, в диалоге, в котором равноправно участвует и повествователь-скриптор» [Там же: 23-24]. Данный процесс изменяет структуру художественной семантики: «эпистемологическая доминанта модернизма» преобразуется в «онтологическую доминанту» постмодернизма (Б. Мак-Хейл). Функция интертекстуальности тоже меняется – она предстает теперь не как «черта мировосприятия художника, видящего мир сквозь призму культурных ассоциаций, но как онтологическая характеристика эстетически познаваемой реальности» [Там же: 24]. Также меняется отношение к критерию новизны. Оригинальность является теперь осмыслением «уже сказанного». Культурный контекст, воплощенный в интертекстуальности, уже не материал для авторских манипуляций, «он преобразуется в единственно возможную содержательную форму, определяющую логику художественного мировосприятия» [Там же: 25]. Данные особенности постмодернистской интертекстуальности также учитывались при осуществлении интертекстуального анализа прозаических произведений У. Видмера.

Интертекстуальность включает такое актуальное в XXI веке явление, как *интермедиальность*. В широком смысле под интермедиальностью понимается особый тип отношений, возникающих между различными медиа. Н. А. Кузьмина отмечает, что интермедиальность – это взаимодействие знаковых систем (языков) разных искусств, создающих целостность художественно-эстетического произведения – фильма, музыкального произведения, комикса и др. [Цит. по: Хаминова, Зильберман: 39]. В ряде подходов интермедиальность рассматривается как явление межсемиотической интертекстуальности, когда текст одного искусства практически теряет свою самостоятельность при включении в художественное пространство другого и начинает жить по законам новой среды

[Там же: 41]. Кроме того, в качестве медиа могут выступать не только искусства, но и, по мысли Г. М. Маклюэна, средства массовой коммуникации (радио, телевидение и т.д.) и всё иное, что может расширять возможности коммуникации человека с окружающим природным и социальным миром [Там же: 39]. Все эти источники могут создавать культурный контекст, воплощаемый в интертекстуальности.

Таким образом осуществляется философско-эстетический принцип «мир как текст», который, по мнению М. Н. Липовецкого, ведёт к «инверсии традиционной логики художественного миромоделирования» [Липовецкий 1996: 26]. Парадоксальное сходство постмодернизма с культурами нормативного типа в том, что здесь буквально осуществляется древняя метафора мировой книги, восходящая к сакральным текстам различных религий, – каждый постмодернистский текст, становясь интертекстом, «претендует не только на подобие, но на полное, по крайней мере, структурное тождество мироустройству» [Там же: 27]. В постмодернистском понимании книга адекватна «миру-интертексту» и «жизни-языковой игре». В связи с этим в постмодернистской интертекстуальности «проступают свойства мифологического типа миромоделирования, поскольку именно в мифологии целостность бытия запечатлевается непосредственно в объекте изображения» [Там же: 27-28]. Таким образом, структура мира становится адекватной структуре мифа, однако есть и различия, на которые указывает М. Н. Липовецкий: функция мифа – в запечатлении всеобщего мирового порядка, «кругооборота мировой Логики», «Иерархии мироздания», которые присутствуют «в каждом элементе единого целого бытия», а постмодернистская интертекстуальность нацелена на разрушение этого «единства и целостности каждой из культурных логик, взятых в отдельности» [Там же: 28]. «Смерть автора» влечёт за собой превращение автора в «функцию текста, строящегося в свою очередь на постоянном пересечении и соответствующем преображении различных культурных языков, лишаящихся своего абсолютного значения, – все это выбивает основу у понятий „авторская позиция“, „авторская точка зрения“..., на которых традиционно и базируется

единство и целостность художественного мира» [Там же]. Интертекстуальность в постмодернистской поэтике, таким образом, одновременно является и средством *мифологизации* и *демифологизации*: «она соотносима с формой мифологического мирообраза, но полностью опровергает мифологическую семантику. Можно сказать, что интертекстуальность порождает своего рода теневой двойник, антиподобие мифологической миромодели» [Там же]. Такая функция интертекстуальности подтверждается и в интертекстуальной прозе У. Видмера.

Помимо интертекстуальности, среди принципов постмодернистской поэтики также фигурирует *игра*.

Игра предстает антимиметической стратегией, связывающей автора, текст и читателя. «В понимании Р. Барта, литература постмодернистской эпохи в целом нацелена на преодоление власти, воплощенной в механизмах языка – и тем самым она утверждает полную и глубочайшую свободу» [Там же: 29].

По мысли М. Н. Липовецкого, «постмодернизм доказывает, что сама реальность – это всего лишь комбинация различных языков и языковых игр, пёстрое сплетение интертекстов. В итоге поиск эквивалентов реальности отступает на задний план, зато вперед выдвигается обыгрывание языковых условностей» [Там же: 31-32]. Такой тип игровой стратегии описывает М. М. Бахтин в исследовании карнавальной культуры. М. Н. Липовецкий утверждает: «в постмодернизме разыгрывается карнавал культурных языков со всеми присущими карнавалу особенностями». Прежде всего, отмечается универсальность карнавальной игры, о которой писал М. М. Бахтин. «В контексте постмодернистской поэтики эта универсальность преобразуется в невозможность изолировать игру, выделив „серьезное“ измерение, хотя в „историческом“ карнавале смех необходим для обновления серьезных, сакральных категорий. В постмодернистском тексте всё подвергается пародированию, выворачиванию наизнанку, снижению – в том числе и сами законы построения текста, сами правила игры, которые в результате этой трансформации теряют абсолютное значение, релятивизируются» [Там же: 32]. В процессе такой игры возникает специфическая постмодернистская ирония. Пародия приобретает другое обличье

и функцию по сравнению с традиционной литературой – превращается в пастиш. По Ф. Джеймисону, пастиш выступает одновременно и как «изнашивание стилистической маски» (в традиционной функции пародии), и как «нейтральная практика стилистической мимикрии, в которой уже нет скрытого мотива пародии, ... нет уже чувства, окончательно угасшего, что еще существует нечто нормальное на фоне изображаемого в комическом свете» [Цит. по: Ильин 1996: 223]. Специфичность постмодернистской пародии непосредственно связана с принципом «двойного кодирования». Ч. Дженкс понимает под «двойным кодированием» «пародическое сопоставление двух (или более) „текстуальных миров“, т. е. различных способов семиотического кодирования эстетических систем, под которыми следует понимать художественные стили» [Там же: 222]. Таким образом, констатирует И. П. Ильин, постмодернизм одновременно и продолжает практику модернизма, и «иронически» преодолевает его стилистику [Там же].

М. Н. Липовецкий отмечает, что игровая амбивалентность постмодернистской поэтики становится единственной устойчивой чертой постмодернистской семантики [Липовецкий 1996: 32], и «постмодернистская игра в ее нестабильности предстает как единственно универсальная ценность и константа, потенциально способная стать основой парадоксальной целостности мирообраза» [Там же: 34].

Диалогизм как ещё один важный принцип постмодернистской поэтики связан с формированием «ризоматической» системности художественного целого. Эта системность, по М. Н. Липовецкому, основана на художественной стратегии, «нацеленной на поиск „рассеянных структур“ хаоса, воплощенного в мирообразе культуры и ставшего поэтому субъектом равноправного эстетического диалога с автором. Диалог с хаосом – так можно обозначить эту художественную стратегию...» [Там же: 52]. Исследователь предполагает, что с развитием этой стратегии связаны важнейшие открытия литературного постмодернизма [Там же].

Основываясь на вышеизложенных принципах постмодернистской поэтики, в данном исследовании мы сфокусировались на *интертекстуальности* как особой черте поэтики прозы Урса Видмера.

В качестве разновидности интертекстуальности нами рассматривается *интермедиальность*, широко представленная в прозе писателя.

2.1. Интертекстуальность как особое свойство поэтики Урса Видмера

Принимая во внимание широкую концепцию интертекстуальности (Ю. Кристева, Р. Барт и др.), для выявления и интерпретации интертекстуальных отсылок в произведениях У. Видмера мы придерживались более узкого понимания интертекстуальности, а именно как способности текста полностью или частично формировать свой смысл посредством отсылок к другим текстам. Следуя этому подходу, мы опирались на метод интертекстуального анализа, определяемый, по Т. В. Жеребило, как «частный метод, предполагающий изучение межтекстового взаимодействия, выявление роли аллюзий, прецедентных текстов, цитат и т.п. в выражении концептуального смысла вторичного текста на основе его связи с текстом-источником» [Жеребило 2010: 123]. Чтобы осуществить интертекстуальный анализ, мы воспользовались триадой, предложенной Б. Шульте-Мидделихом. По его мнению, для успешного процесса коммуникации между автором и его читателем-реципиентом, воспринимающим интертекстуальный текст, должны быть выполнены три условия: во-первых, должно присутствовать намерение автора, во-вторых, определённые сигналы в посттексте, и, в-третьих, узнаваемость ссылок читателем. Триада автор-текст-реципиент является, таким образом, основой интертекстуального анализа [Цит по: Heising 1996: 207]. По Х. Плетту, успешная коммуникация в этой триаде проходит в три этапа:

-дезинтеграция – нахождение интертекстуального компонента, то есть его описание относительно уровня текста; установление формы выделения интертекстуального компонента; частоты появления; а также идентификация претекста-источника, либо претекстовой системы.

-верификация, то есть анализ семантической и функциональной интеграции интертекстуального компонента в тексте.

-реинтеграция – исследование функции интертекста в посттексте [Цит. по: Heising 1996: 16].

Первое условие успешной коммуникации между автором и реципиентом, по Б. Шульте-Мидделиху, – выражение намерения автора – осуществляется вне текста, например, в интервью, речах, комментариях, предисловиях и др. Второе условие – наличие определённых сигналов в посттексте [Там же: 207]. Как правило, речь идёт о различных формах выделений претекстуальных сегментов в посттексте, например: графические – с применением иного шрифта; интерлингвальные – на другом языке; диатопические – использование языка другого региона и т.д. Рассмотрим такие сигналы в произведениях У. Видмера. Для некоторых текстов писателя характерно графическое и интерлингвальное выделение интертекстуальных компонентов, составляющих структуру произведения. Это «тексты внутри текстов», не содержащие ссылку на внешний источник. Из создаваемой У. Видмером «текстовой сети» возникает произведение, смыслы которого «расшифровываются» читателем. Пример использования графического и одновременно интерлингвального выделения – роман У. Видмера «Liebesbrief für Mary» («Любовное письмо для Мэри», 1993). Само название уже интертекстуально – оно является прямой ссылкой на другой текст (письмо). В романе текст письма выделен курсивом и написан на английском языке, также применяются сноски для перехода к основному повествованию:

«Perhaps I saw two Marys going up the little street and could not make out which one was mine at first glance, I was very unhappy, Mary, my Mary.»³

³Ich muß noch ein Wort über Helmut's Eltern verlieren. Seine Mutter war völlig verrückt und konnte das fast perfekt verbergen. Sie war auf eine schreckliche Weise verrückt...» [Widmer 1995a].

(«Возможно, я видел сразу двух Мэри, идущих вверх по маленькой улице и не мог с первого взгляда понять, какая из них была моей, я был очень несчастен, Мэри, моя Мэри.»³

³Я должен рассказать ещё немного о родителях Гельмута. Его мать была абсолютно сумасшедшей и могла это почти идеально скрывать. Её безумие было ужасным...»)

В романе «В Конго» курсивом выделены все части, повествующие об особенностях жизни африканских властителей в джунглях. Они выделяются на общем фоне повествования и, по нашему мнению, создают впечатление очерков, написанных «невидимым духом повествования», по Т. Манну. Таким образом происходит деперсонализация субъекта изображения, когда говорящий как будто находится на границе двух действительностей: реальности мира, в котором происходят события, и реальности, в которой осуществляется общение с читателем. Это явление взаимодополнительности противоположных позиций — максимально приближенной к событию и максимально дистанцированной от него — характерно для эпического изображения, по мнению Н. Д. Тамарченко [Тамарченко 2004: 300-301]. Читатель может отождествить автора таких частей непосредственно с самим писателем, У. Видмером, или с главным героем-рассказчиком романа, Куно. Вот пример фрагмента, в котором джунгли противопоставляются городской среде:

«Над большими городами Конго властители древних лесов, должен я вам сказать, не имеют власти. Их приказы, которые приносят в лесах верную смерть, люди в городах не понимают. Они глухи к голосам духов. Жители города роются в горах отходов, чтобы найти еду, пьют из луж, которые образовались в результате отправления нужды теми, кто живёт высоко наверху. В городах боги-властители не ориентируются. Они лишь раз в жизни отваживаются пойти туда, без своих ужасных масок, без всего монструозного маскарада, маленькие, голые, покусанные москитами за время многодневного перехода через

джунгли, после сплава вниз по реке длиною в несколько недель. Маска, которую они теперь носят, – это их незаметность» [Widmer 1998a: 87].

В отличие от приведённых примеров, ссылки на иные тексты часто не маркируются и выходят за рамки произведения. Когда интертекстуальный компонент-ссылка интегрирован в структуру текста без каких-либо сигналов-маркеров в самом тексте, и комментарии автора вне текста по данному факту отсутствуют, его дезинтеграция не всегда возможна. Если интертекстуальный компонент принадлежит к канону, общему культурному знанию и присутствует в сознании человека, он легко может быть опознан, отмечает Б. Хайзинг [Heising 1996: 27-28]. Так обстоит дело, например, с общеизвестными мифами, литературными памятниками и «классикой». Однако с узнаваемостью, третьим условием успешной коммуникации между автором и читателем, по Б. Шульте-Мидделиху, или дезинтеграцией, по Х. Плетту, могут возникнуть затруднения, если информация «кодирована», – текст-источник может быть узнаваем иногда лишь избранными, владеющими определённой информацией и опытом в данной культурной парадигме. В связи с этим можно говорить о «двойном кодировании». Это понятие было разработано Р. Бартом. В своей концепции «кода» он отошел от строго научного значения термина «код» и обозначил его как «ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре». Он отметил, что «код, как мы его понимаем, принадлежит, главным образом, к сфере культуры; коды – это определённые типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого «уже», конституирующего всякое письмо [Барт 1989: 455-456]. Умберто Эко называет «двойное кодирование» типичным постмодернистским приёмом и признаётся, что использует его наряду с интертекстуальной иронией и метанарративом. «Двойное кодирование», по У. Эко, это использование и интертекстуальной иронии, и метанарратива, т.е. наличие цитирования или ссылок на узнаваемое произведение и одновременно передача читателю определённых смыслов и идей, которые может нести такая аллюзия в тексте [Эко 2013: 47]. Соответственно, неискушённый читатель, не распознавший аллюзию,

будет лишён определённой смысловой составляющей. У. Эко при этом отмечает, что даже если читатель «упустил один дополнительный авторский намёк» [Там же: 50], он все равно сможет насладиться повествованием. С другой стороны, если такие намёки важны для постижения сути, «двойное кодирование» задаёт довольно высокую планку и требует от читателя определённой искущённости.

Примером «скрытой интертекстуальности» с использованием приёма «двойного кодирования» может служить отрывок из романа У. Видмера «В Конго», где речь идёт о Гитлере. Персонаж романа Бергер, швейцарский коммерсант и «двойной агент» (сотрудничающий как разведчик с союзниками и как коммерсант с фашистами), вспоминает о личной встрече с фюрером. У. Видмер передаёт через Бергера, от лица которого рассказывается этот эпизод, некоторые типичные представления об Адольфе Гитлере: «Он носил куртку из сукна и кожаные брюки и подошёл к нам энергичным шагом. Около него собака, одна из его овчарок, Блонди или Бэлла» [Widmer 1998a: 96]. Однако Гитлер устраивает выволочку своим генералам, братается с Бергером и говорит о покорении наций в состоянии алкогольного опьянения: «Его волосы были в беспорядке. Глаза красные. Он схватил меня за галстук, притянул к своему лицу и закричал, что Швейцария, и это пустячное дело, упадёт как спелый фрукт ему в колени. Остальной мир тоже» [Там же: 101]. То, что мы наблюдаем в романе У. Видмера, – это, с одной стороны, игра с тривиальными мифами, ведь, согласно тем же типичным представлениям, Гитлер негативно относился к алкоголю, был некурящим. С другой стороны, весь этот эпизод – коллаж цитат. Швейцарский критик П. фон Матт отмечает, что в данном случае У. Видмер использует шутки, придуманные Джорджем Табори, американским и австрийским писателем, режиссёром и журналистом, который, «в свою очередь, цитировал шуточки о Гитлере, придуманные Эрнстом Любичем и Чарли Чаплиным. <...> Мы словно заглядываем в литературную лабораторию, где повествователь экспериментирует с материалом повествования и заставляет кукол немного потанцевать» [Матт 2013: 420-421]. Не зная происхождения шуток, читателю сложно оценить эту цитатную игру, в результате которой создаётся некий поверхностный образ

Гитлера, о котором П. фон Матт говорит, что он очень слаб, – «чудовище Г.» так и не показывается на глаза, возможно потому, допускает он, что «„чудовище Г.“ вообще нельзя показать средствами искусства и..., следовательно, те три знаменитых предшественника тоже манипулировали куклами» [Там же: 421]. Таким образом П. фон Матт осуществляет верификацию интертекста, анализируя его интеграцию в посттекст (описание сцен с Гитлером, являющееся игрой с «цитатами цитат»), и также реинтеграцию, исследуя его функцию в посттексте (создание поверхностного «кукольного» образа Гитлера в связи с невозможностью средствами искусства воссоздать подлинный облик «чудовища Г.»).

П. фон Матт отмечает, что постмодернистские тексты имеют непростую интертекстуальную структуру, часто требующую от автора большого мастерства. Анализируя роман «В Конго», он отмечает, что «во всём, что касается планирования повествования, переплетения мотивов, отражений и отголосков, стратегии изображения тайн и их разгадок», У. Видмер «достиг нового уровня мастерства». Поток повествования, на первый взгляд ничем не сдерживаемый, оказывается процессом, «просчитанным до мельчайших деталей»: «Вы не найдёте ни одного изящного завитка, который не окажется чуть позже просчитанным элементом конструкции». Интертекстуальная «мешанина эпизодов» – комические сцены в доме престарелых, шпионская история, де- и ремифологизированная Африка, трагедия семьи – обернутся «систематически построенной метафорической картиной поиска, для понимания которой нам придётся задействовать все наши способности к интерпретации литературного произведения» [Там же: 422]. П. фон Матт сравнивает способность У. Видмера работать с текстами с работой с «металлоломом» – по его словам, У. Видмер умеет «свинчивать трубы, прилаживать их одна к другой», чтобы за смонтированной конструкцией вспыхнуло «нечто ей противоположное: то белое остроконечное пламя совершенно иного, которое люди, когда-то, когда ещё существовали внятные слова, называли правдой» [Там же: 421]. По ещё одному наблюдению П. фон Матта Урс Видмер показывает автора, «отчаянно

пытающегося выбраться из-под горы литературной рухляди и создать историю, которая не будет, опять-таки, всего лишь частью громадной мусорной свалки» [Там же]. Таким образом интерпретируется постмодернистская тенденция интертекстуального переосмысления уже существующих текстов и генерации новых смыслов на их основе. На эту особенность интертекстуальности как элемента постмодернистской поэтики указывает М. А. Кучменко: учёный акцентирует «гибридно-цитатный» характер постмодернистской интертекстуальности, в которой цитатность как метод используется для переосмысления старых истин и их наполнения новым содержанием, в результате этого текст получает иное качество [Кучменко 2014: 110]. Исследователи говорят также о «синергетическом скачке», в результате которого происходит рождение нового смысла в литературном произведении [Зинченко 2011: 6]. Таким образом, в постмодернистской литературе создаётся новая реальность и «другой» язык культуры [Кучменко 2014: 110].

Как уже отмечалось выше, проявления интертекстуальности могут быть разнообразными, и не всегда источник какого-либо интертекста находится вне самого произведения. Например, в романе «Дневник моего отца», содержащим автобиографические элементы, интертекстуальность, с нашей точки зрения, выступает как формо- и смыслопорождающий приём. Если рассматривать элементы паратекстуальности (в соответствии с классификацией Ж. Женетта, паратекстуальность – это отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. д. [Ильин 2001: 104]), само название романа оказывается ссылкой на иной текст – дневник (как и в уже упоминавшемся романе «Любовное письмо для Мэри»). Однако предположение, что для чтения предлагается дневник отца, то есть, ранее написанные отцом мемуары, не подтверждается. В процессе чтения выясняется, что этот дневник написан сыном *за* отца, так как оригинал дневника был утрачен. История происхождения дневника в романе заслуживает внимания – её корни в прошлом горного швейцарского кантона с его особыми обычаями. В день своего двенадцатилетия Карл, отец рассказчика, совершил путешествие от городского дома до деревенской церкви в горах – в той деревне родились его отец

и мать. К этому путешествию-испытанию длиной в целый день была подготовлена крепкая одежда и кожаный мешок с провизией. Дождь и град, холод, сопровождающие Карла на горной дороге, не сбили его с пути. В самой деревне царит атмосфера древнего уклада крестьянской жизни, не меняющейся испокон века. Одним из её впечатляющих архаичных элементов являются гробы для членов семьи: они стоят перед каждым домом, и даже уехавшие из деревни продолжают держаться за деревню и свои гробы, за которыми присматривает дядюшка Карла. Лотар Мюллер в рецензии «Süddeutsche Zeitung» отмечает, что «поднимаясь в горы, попадаешь в историю, где XIX век ещё не завершён, и Швейцария ещё выглядит как у Келлера и Готтхельфа». («Es geht die Berge hinauf und in eine Geschichte hinein, in der das neunzehnte Jahrhundert noch nicht zu Ende ist und die Schweiz noch aussieht wie bei Keller oder Gotthelf» [Электронный ресурс 6].)

В деревенской Чёрной церкви Карла ждал ритуал посвящения в мужчины, в конце которого мальчик получил Белую книгу. На самом деле она была в чёрном кожаном переплёте, но называлась Белой, так как состояла из чистых листов. Сразу же мальчику было предложено заполнить первую страницу, а затем вести записи на протяжении всей жизни, с тем, чтобы после смерти близкие могли открыть и прочитать историю его жизни. Так делали его предки, и теперь пришла очередь Карла. Мальчик делает первую запись, выдающую в нём писательские способности (в романе данный интертекст выделен курсивом): *«Карл кивнул и написал. „Теперь я мужчина, и сегодня я – не в первый раз, но впервые один – проделал путь от своего дома в городе до деревни, где родились мои отец и мать. <...> Собственно, мне нужно было попасть в деревенскую церковь, которая называется Черная часовня, хотя...“»* [Видмер 2006: 35]. Дядя, вручивший Карлу книгу, заметил, что Карл написал своё первое сообщение слишком крупно: *«Правда, если ты и дальше будешь так писать, так много и так крупно, твоя книга скоро окажется заполненной. А больше страниц у тебя для твоей жизни не будет»* [Там же: 35]. Мальчик учёл это замечание и в дальнейшем писал очень мелко. Когда, как и положено, после смерти Карла, его сын, рассказчик, открыл Белую книгу, он увидел такие маленькие буквы, что ему приходилось «почти носом

водить по бумаге» [Там же: 231], чтобы прочитать что-либо. Судьба «Белой книги» оказалась печальной. Пока сын ездил в ту самую деревню предков, где у каждого дома стояли гробы, мать устроила уборку в комнате умершего, и книга была выброшена. Сын был ужасно расстроен: «Ты выбросила Белую книгу?! – Я кричал, я вопил. – Как ты могла?» [Там же: 235]. Сын принимает решение восстановить Белую книгу и пишет «Дневник моего отца», рассказывающий о его жизни, однако, это становится понятно только в конце романа. То, что Книгу отца рассказчик видит лишь мельком до того, как она исчезнет, и то, что он должен вследствие этого компенсировать потерю своим рассказом, «действительно, в стиле постмодерн, однако Видмер так сдержанно, аккуратно и настолько искусно выстраивает повествование, что читать роман – истинное удовольствие», напишет онлайн-журнал о культуре Perlentaucher [Электронный ресурс 6].

Огромная значимость и важность придаётся рассказчиком написанному слову, более того, эту значимость он обуславливает древней родовой традицией. Белая книга становится исходным пунктом повествования: это интертекстуальный образ, концентрирующий воспоминания рассказчика об отце. Полагаем, что образ Белой книги не случаен – фактически, вся жизнь отца посвящена литературе. В «Дневнике» отец постоянно занят работой над книгами: либо он их пишет, либо переводит, либо читает. Роман, таким образом, повествует о жизни литератора в диахроническом времени, «запечатлевая» его уникальную личность. Произведение является «интертекстуальным сгустком»: сам роман оказывается написанным сыном об отце и «восстановленным» таким образом дневником литератора, включающем страницы, набранные курсивом, – «цитаты» из якобы «реально существовавшего» дневника отца, написанного от его лица. Такая «фиктивная» или «внутренняя» интертекстуальность, как её называет И. В. Арнольд [Цит. по: Ерёменко 2012: 134], характерна для прозаического творчества У. Видмера. В дальнейшем мы тоже будем использовать данную терминологию («внутренняя» и «внешняя» интертекстуальность, по И. В. Арнольд). Анализ интертекстуальной структуры романа «Дневник моего отца» можно также обозначить как автотекстуальный

анализ. Автотекстуальность определяется как вид «внутренней» интертекстуальности [Баева 2003: 5], или как «интертекстуальность с точки зрения автора» [Гильдина 2003: 15]. Более обобщающее толкование предлагает Н. А. Фатеева: под автотекстуальностью она понимает наличие «многомерных связей, порождаемых определенной циркуляцией интертекстуальных элементов внутри одного и того же текста» [Фатеева 1997: 12]. Таким образом, исходя из определения, автотекстуальный анализ подразумевает анализ связей внутри одного текста. Мы основывались на автотекстуальном подходе также при анализе романа «В Конго» (третья глава диссертации), обладающего внутренней интертекстуальной структурой.

В «Дневнике моего отца», кроме описанной выше «внутренней» интертекстуальности, присутствует и «внешняя» интертекстуальность, а точнее интертекстуальные аллюзии: в романе постоянно упоминаются другие литературные произведения и различные авторы, причём в таком количестве, что можно говорить о «списках». Например, рассказчик комментирует напечатанные издателем Цюстом труды отца таким образом: «Следующей книгой Цюст напечатал (на этот раз на обычной бумаге) „Историю жизни Ласарильо с Тормеса, его невзгод и приключений, рассказанную им самим, с приложением продолжения“ — давно забытого классика XVI столетия; вообще „Ласарильо“ был первым плутовским романом. Отец, не знавший испанского, перевел его с кастильского того времени. (Может, поэтому под псевдонимом Урс Узенбенц. Позднее он еще несколько раз пользовался им, например, для перевода стихов Мелакоса Коринфского — а древнегреческий отец знал, — в которых было много медлительной фривольности и которые отец написал сам.) Потом книги пошли одна за другой: „Женские Евангелия“ — еще древнее, чем „Ласарильо“, и такие же непристойные, „Тартарен из Тараскона“ и „Тартарен в Альпах“ Доде и „Хитрые мышки“ (типографский набор, весьма неудачный, рассыпали)» [Видмер 2006: 160].

Или список некоторых переведённых отцом книг, преимущественно с французского: «Но это не помешало ему перевести почти все, что написал его

самый любимый после Дидро автор – Стендаль, которого на самом деле звали Анри Мари Бейль и чьи книги мой отец перевёл одну за другой. „Красное и черное“, „Пармская обитель“, „О любви“, „Арманс“, „Ламбель“, „Жизнь Анри Брюлара“, „Люсьен Левен“. Разумеется, в промежутках он переводил и другие книги других авторов; его переводы скоро занимали целый шкаф – он их дарил Кларе, а она их не читала. Например, „Мой дядя Бенжамен“ и „Бельплант и Корнелиус“ (Клода Тилье), „Манон Леско“ (аббата Прево), „Мадам Бовари“ и „Воспитание чувств“ (Флобера); „Кузина Бета“, „Озорные рассказы“, „Шагреновая кожа“ и „Гобсек“ (Бальзака), „Мадемуазель Фифи“, „Пышка“ или „Орла“ (Мопассана), „Нана“ (Золя), „Рыжик“ (Жюль Ренара), „Толстопузый и долговязый“ (Моруа), „Опасные связи“ (Шодерло де Лакло), „Большое завещание“ (Вийона), а также его баллады; „Зелёная кобыла“ и „Ящики незнакомца“ (Эме), „Сливочный рай, или Десять лет из жизни молочника“ (Дютура), „Мещанин во дворянстве“, „Мнимый больной“, „Смешные жеманницы“ и „Скупой“ (Мольера); „Кандид“ и „Простодушный“ (Вольтера), „Кармен“ (Мериме), „Гибель поэта“ (Аполлинера) или „Гаргантюа и Пантагрюэль“ (Рабле). И многое другое. Например, „Янки при дворе короля Артура“ Марка Твена, хотя он и не изучал английский и никогда не бывал в Англии. Тем более в Америке. (Отец говорил: „Я выучил английский в кино“))» [Там же: 215-216].

У. Эко писал о том, что список референтов превращается в список означающих, когда автору нравятся слова, которыми он исчисляет серию объектов. Такие «поэтические» списки могут быть нацелены на перечисление бесконечного количества чего-либо, что по количеству слишком велико, чтобы быть точно записанным, либо писатель находит удовольствие в этом перечислении, иногда даже чисто акустическое [Эко 2013: 188]. Истинным предназначением списков У. Эко считал способность донести до читателя идею «головокружительного ощущения etc.» [Там же: 195]. Полагаем, вышеприведённый список выполняет эту функцию, кроме того, он несёт и референтную нагрузку – даёт представления о литературных пристрастиях отца,

его высочайшей переводческой работоспособности и увлечённости. Эту особую работоспособность больного человека подчёркивает следующая цитата: «Он глотал таблетки через каждые две-три страницы. По сто или триста на книгу. Каждый день отец писал свои тексты, и каждый день боль в конце концов прогоняла его от стола» [Видмер 2006: 216]. В романе присутствуют и другие списки, например: списки книг в библиотеке отца, список его пластинок.

По нашему мнению, идея о воссоздании дневника отца является «внутренним» интертекстуальным структурообразующим приёмом, а «внешние» интертекстуальные аллюзии – ссылки на литераторов и различные литературные произведения, их цитаты – выстраивают в романе литературную парадигму жизни отца рассказчика.

В целом, необходимо отметить, что роман «Дневник моего отца» и упоминавшийся в первой главе роман «Любовник моей матери» написаны в реалистической манере, в соответствии с которой «произведение искусства есть образный аналог живой действительности, которая обретает... значимость свертхтекста» [Тюпа 2004: 100]. Прежде всего, это романы с автобиографическими элементами, в которых определённая достоверность как ключевой критерий художественности позволяет «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения» [Там же]. Это даёт возможность погрузиться в культурно-исторический контекст эпохи с её перипетиями. Как утверждает рецензент «*Neue Zürcher Zeitung*», индивидуальные судьбы в произведениях Видмера всегда «подключены к истории» («... Weil in seinem Werk individuelle Schicksale stets an die Historie angeschlossen werden» [Электронный ресурс 3]).

Говорить о реалистическом дискурсе этих романов мы можем, основываясь на следующих подходах. Так, Н. Л. Лейдерман формулирует понимание реализма следующим образом: «Но особенность реалистического мифа состоит в том, что он действительно претендует на объективность, при этом сама реалистическая поэтика (поэтика жизнеподобия) предполагает диалог между авторским мифом и читателем, провоцируя читателя постоянно сопоставлять свой опыт с «виртуальной реальностью» художественного мифа – искать в вымышленном

персонаже „знакового незнакомца“, находить в той или иной мере условных обстоятельствах то, что делает их типическими. И в этом диалоге автор должен переубедить читателя, заставить его перестроить свои прежние представления, принять „новую мифологию“» [Лейдерман 2003: 537-538].

Исследователь А. А. Серова подчёркивает, что в этом определении выделены «три важнейшие приметы реалистического метода: претензия на объективность... образа реальности, его цельность, внутренняя непротиворечивость (то, что Н. Л. Лейдерман называет „мифом“, „мифологией“) и „жизнеподобие“ как обязательная основа для типизации» [Серова 2015: 11]. Отдельно А. А. Серова отмечает историзм как неотъемлемую черту реализма, которая заложена в определении Н. Л. Лейдермана в «опыте читателя» [Там же]. Исследователь утверждает, что «реализм как направление литературного процесса присутствует на всех этапах развития человеческого общества, принимая разные формы и обогащаясь достижениями других художественных систем» [Там же: 6]. А. А. Серова ссылается при этом на В. А. Келдыша, который «в основу типологии и пути развития реализма кладет понимание синтетического характера реалистического творчества – способность реализма заимствовать и творчески перерабатывать достижения иных методов, адаптируя их к достижениям прошлых эпох, добиваясь гармоничного слияния традиционных и авангардных средств выражения» [Там же].

«Приметы» реалистического дискурса – «жизнеподобие», цельность образа реальности, историзм – мы можем отследить в романах У. Видмера «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца». Однако, художественный приём интертекстуальности, определяющий ряд структурных особенностей романа «Дневник моего отца», позволяет соотносить этот роман реалистической парадигмы с постмодернистской традицией.

Особенно ярко постмодернистская интертекстуальность с её иронической направленностью проявлялась в ранних произведениях У. Видмера, например, в малой прозе: «Герои» (1969), «Г. От А до Я» (1972), «Норма и желание» (1972); в первом опубликованном рассказе «Алоис» (1968); в романе «Научная

экспедиция» (1974). Эти произведения рассматриваются в части, посвящённой интермедиальности. В поздние годы творчества, при обращении У. Видмера к жанру автобиографии, реалистическая манера письма преобладает, но и постмодернистский дискурс, определённо, продолжает оказывать влияние.

Об интересе Урса Видмера к реалистической традиции, её неклассическим проявлениям, говорят и его литературные предпочтения. У. Видмер в эссе «Ernst, unterhaltend, langweilig?» («Серьёзно, развлекательно, скучно?», 2000) восхищается А. П. Чеховым, представителем реализма, который, как отмечает С. Н. Бройтман, придерживался неклассических субъектных структур в прозе [Бройтман 2004: 258]. Повествование Чехова привязано не к рассказчику, а к персонажу даже при аукториальной повествовательной ситуации – то есть, в высказывание аукториального повествователя «вторгается интенция героя» [Там же: 259]. Соответственно, внутренний мир героя раскрывается со ссылкой на чьё-то «ограниченное восприятие»: «описывается то, что они видят, чувствуют, знают». Чехов называл этот метод «объективной манерой», он считал, что автор должен быть не судьёй персонажам, а «беспристрастным свидетелем» [Там же]. С. Н. Бройтман приводит слова Чехова: «Моё дело только в том, чтобы быть талантливым, то есть уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» [Там же]. Всю меру таланта А. П. Чехова оценивает У. Видмер в эссе «Серьёзно, развлекательно, скучно?»: «Поговорим о Чехове. Он, с которым ни на секунду не заскучаешь, мастер изображения скуки. ... Мы... восхищённо осознаём, что изображение „скучной“ жизни может быть крайне развлекательным, если развлечение означает, что мы затаив дыхание, всеми нашими чувствами, сердцем и головой погружаемся в материал и совсем не замечаем, как проходит время. В идеальном случае серьёзное и развлекательное – это одно и то же. Они конгруэнтны. Чехов склонялся к тому, чтобы относиться к своим произведениям, которым определённо нельзя отказать в серьёзности, как к комедиям. „Вишнёвый сад“ он явно рассматривал именно так» [Widmer 2002a: 126-127].

Объяснение такому феномену – конгруентности серьёзного и развлекательного в прозе А. П. Чехова – У. Видмер видит в тонком глубоком психологизме. Он сравнивает А. П. Чехова и З. Фрейда, утверждая, что понимание и знание А. П. Чеховым человеческой души не уступают психоаналитическому знанию З. Фрейда, заслуга которого в научной разработке и систематизации этого знания: «Ведь Чехов также последний и величайший из тех литераторов, которые писали до Фрейда и без него. Которые смогли поэтически сформулировать ставшее крайне разнообразным с течением жизни многих поколений знание о душе человека, унаследованное ими от многих предков вплоть до греков. Чехов „знает“ всё, что „знает“ Фрейд. Разница „только“ в том, что Фрейд систематизировал это знание и сделал доступным науке. Это не лучшая, это просто другая цель» [Там же: 127].

Ещё одним непревзойдённым мастером психологической прозы, по У. Видмеру, является Ф. М. Достоевский. В произведении «*Ahnen. Zehn Rätsel*» («Предки. Десять загадок», 1982) У. Видмер создал об этом классике загадку, в которой Ф. М. Достоевский предстаёт, как и А. П. Чехов, носителем знания, обобщённого З. Фрейдом позднее: «В моём девятом¹ меня сбивает с толку, что основатель психоанализа мог бы его только почитать (а он его читал), немного систематизировать описания смятений сердца, и было бы готово произведение в двадцати трёх томах. Фрейд со своей женой могли бы уезжать на каникулы и любить друг друга. Вместо этого он хотел сам собрать свой собственный опыт, и ему для этого понадобилась целая жизнь. Мой девятый, в любом случае, описывал души так, как будто бы у них были тела, однако не мог освободиться от собственной лихорадки. Какое кипение» [Widmer 1987: 159-160].

То, как развивается психологическая проза после А. П. Чехова, уже располагая фрейдистской теорией, У. Видмер отслеживает на примере творчества С. Беккета в эссе «Серьёзно, развлекательно, скучно?»: «Тем великим, кто последовал за Чеховым, стал Сэмюэл Беккет. Гениальным в Беккете было то, что

¹Номер загадки, имеется в виду Ф. М. Достоевский.

он создал для себя новое пространство наивности, в котором было известно о главном открытии Фрейда – бессознательном, – однако, оно было как *terra incognita*, на которую Беккет смог ступить первым. Так как с типом наивности, свойственным Чехову, было покончено, он должен был сначала выяснить, где можно было заново обозначить границы. Он изобразил из себя глупца и вёл себя так, как будто его не заботит вся психология. Конечно же, как раз противоположное имело место. Пока он вёл себя так, как будто бы он покинул сферу психологии (в то время он позволял своим героям вести их простые, часто выглядящие почти детскими игры), он тотчас снова входил туда, незамеченный нами, через заднюю дверь. Пока мы ещё не понимали, что он делал, он превращал в осколки героев Чехова и воссоздавал их заново в виде фрагментов. Он показывал только части нас, то одну, то другую, и смотрел сквозь поверхность, прямо в наше бессознательное. „В ожидании Годо“ воздействует так, будто «нефильтрованное бессознательное» оказывается на сцене» [Widmer 2002a: 129].

С. Беккета считают автором, внёсшим вклад в преобразование театра, драмы, повлиявшим на формирование постмодернистской концепции абсурда, и, в целом, оказавшем существенное влияние на художественную культуру XX века [Грицанов 2001: 67], на культуру эпохи постмодерна. У. Видмер пишет о технике С. Беккета следующее: «Технику Беккета, заключающуюся в показе абсолютно нелогичных переплетений бессознательного, называли „абсурдной“. „Абсурдный театр“ был театром по ту сторону границы действительности. Сегодня, когда мы несколько с большим пониманием и меньшим страхом воспринимаем абсурдные скачки бессознательного, психология Беккета кажется нам настоящим реализмом» [Widmer 2002a: 130].

Для человека, живущего и воспринимающего искусство в эпоху постмодерна, а также имеющего представление о бессознательном, произведения С. Беккета становятся вполне реалистичными, согласно У. Видмеру. Таким образом, реалистическое предстаёт в новом обличье – оно обогащено знаниями, дарованными миру психологическими открытиями, и находит иное, новое выражение, которое уже не воспринимается как нечто шокирующее и

экспериментальное внутри постмодернистской парадигмы. Это та самая иная реальность, давно простившаяся с классическими канонами. Возможно, У. Видмер указывает на то, что каждой культурной парадигме свойственен свой реализм. В творчестве самого У. Видмера представлен именно такой современный реализм, вобравший в себя и гуманистическую традицию прошлых эпох, и опыт постмодернизма.

Множество художественных приёмов разных уровней, характерных для постмодернистской парадигмы, использовались У. Видмером. В прозе писателя нами были выявлены фрагментарность, поймо́нен, магический реализм, фабуляция, фонетические и графические игры, выделение текстов, окказиональные неологизмы, иноязычные вкрапления, иронический дискурс, пастиш, историографическая метафора и др. Многие из них можно объединить под знаком интертекстуальности. Тем не менее, логически выстроенное, связанное единой линией повествование, хорошо отслеживаемый сюжет, наличие конкретных персонажей, имеющих чёткие границы, в некоторых произведениях У. Видмера являются признаками того, что он не порывает с традициями реализма, а утверждает их в своём творчестве в новых реалиях постмодернистского дискурса, который является неотъемлемой частью мироощущения современного автора. Синтез традиционных и новых знаний, смыслов, художественных приёмов порождает эклектичное начало в творчестве У. Видмера. Литературные предпочтения писателя также свидетельствуют о широте его восприятия.

Наряду с Г. Келлером, Р. Вальзером, А. П. Чеховым, Ф. М. Достоевским, С. Беккетом одним из любимых авторов У. Видмера был В. В. Набоков. Так, в эссе «Über das Arschlochtum einiger Helden Vladimir Nabokovs» («О глупости некоторых героев Владимира Набокова», 1989) У. Видмер признаётся в своей любви к этому яркому представителю постмодернистской эстетики, а по утверждению В. В. Десятова, автору, предопределившему русский постмодернизм [Десятов 2004: 3]. У. Видмер отмечает способность В. В. Набокова к виртуозному языковому воплощению грусти, боли, чувственности:

«Набоков, в отличие от других, всегда знал, что тексты, которые говорят не больше чем *Мне паршиво*, ничего из себя не представляют. Он играл в свои виртуозные игры и прятал боль в пошлостях, намеренно жалких шутках и заумных намёках – в комичности бессмысленного и банального, характерной для всех его романов: именно эта комичность даёт боли возможность высветиться ещё сильнее через трещины его проницаемого языка. Где ещё есть проза, которая так вскользь обращается с такой глубокой болью? Столько одиночества? Такая постоянно заклиная покинута? Другое бросающееся в глаза качество прозы Набокова, достигающее своей кульминации в «Аде», – это её чувственность» [Widmer 2002a: 137-138].

У. Видмер не разделял литературные вкусы В. В. Набокова, который негативно относился к глобальным идеям и теориям, и «не выносил Достоевского, Джозефа Конрада и Фрейда» («Der hatte andere Vorlieben und durchaus auch groteske Vorurteile: konnte Dostojewskij, Joseph Conrad und Freud nicht ausstehen» [Там же: 133]). У. Видмер, напротив, любил этих авторов. О Ф. М. Достоевском уже упоминалось выше, Дж. Конрада У. Видмер переводил, и его «Сердце тьмы» стало интертекстом романа У. Видмера «В Конго». Также У. Видмер очень высоко ценил вклад З. Фрейда в копилку знаний человечества, разделяя литературу на до и после него. («Dennoch sah die Welt mit und nach Freud anders aus als vor ihm» [Там же: 127]).

В творчестве В. В. Набокова У. Видмера привлекала, прежде всего, особая эмоционально-чувственная глубина. В его собственных произведениях она достигается как способностью создать психологически глубокие портреты персонажей и, конструируя их вселенную, выстроить тонкий рисунок взаимоотношений и взаимосвязей между ними, так и выразить «ускользающее бессознательное», что крайне непросто. Средств из арсенала реализма для этого может быть недостаточно, и У. Видмер прибегает к художественным приёмам постмодернизма.

Так, в романе «Научная экспедиция» повествование организовано в форме потока сознания и имеет особую интертекстуальную структуру на идейно-

смысловом и композиционном уровнях. Главный герой отправляется в необычную воображаемую экспедицию покорять вершину горы. Он фиксирует наблюдения; выдумывает истории; ссылается на исследователей прошлого; цитирует их опыт, перерабатывая его в воображении; применяет многочисленные приборы для «научных» экспериментов; использует альпинистскую амуницию и переодевается, например: «Снова стало тихо. Я вдохнул. Я надеваю, держась одной рукой за скалу, наушники из плюша. Я натягиваю шёлковые носки с нагревательным элементом и меховые ботинки, ветронепроницаемые брюки с подшитыми ватными кальсонами, толстое кожаное пальто, альпинистские перчатки с прорезиненными большими пальцами. Я достаю спрей для очков из кармана рюкзака и обрызгиваю свои лыжные очки. „Почти каждый день Скотт был вынужден оставлять одного эскимоса во льдах“, говорю я, „потому что он слеп от снега в этом полуночном солнце“. Ледовые крюки позвякивали на моём поясе. Я смотрел вверх на поблёскивающее зелёным снежное поле» [Widmer 1976: 120-121].

В поток сознания героя без всякой связи в виде сносков «врываются» фрагменты других текстов. При этом появляется ощущение фрагментарности повествования, текстовой мозаики – своеобразного «шизофренического» дискурса, характерного для постмодернистской децентрации текста и ризомы. Так выглядит, например, страница текста романа:

«... Я наклоняюсь во время ходьбы и срываю белый гриб. Я кладу его в ботанизирку. Я заклеиваю банку лентой скотча. Я слушаю, как одинокий гриб болтается внутри. Мои стопы в ботинках скользят туда-сюда. Я смотрю вперёд. „Божественно!“ – кричу я. – „Здорово!“ На трухлявой деревяшке нацарапаны знаки. Я смотрю на них. Уходя, я листаю свою книгу, объясняющую символы¹⁰. „Как долго...

¹⁰Медленно опускается солнце на горизонте северного моря. Смотритель маяка, в чёрном сюртуке и промасленной шляпе, стоит, опираясь на свою древнюю палку, перед дверью белого маяка и смотрит на море. Он видит остров, чаек, овцу, пристань с гнилыми деревянными

досками между скал. Короткая трава растёт между камнями. Она дрожит от вечернего ветра. Смотритель маяка глядит вверх на жёлтое небо. „Если бы только не было этих маленьких облаков“, ворчит он, „и море выглядит как старое моторное масло“ [Там же: 98].

Интертекстуальная фрагментизированная ткань повествования создаёт эффект потерявшегося в действительности, отчуждённого в потребительском обществе сознания, пытающегося прорваться к гармонии жизни. Совершаемый в воображении сложный подъём в горы, символизирующий путь к себе, перекликается с экзистенциальной концепцией прорыва от неподлинного бытия через пограничную ситуацию к подлинному существованию. Потеря героем многочисленного скарба, который он несёт с собой, а затем выбрасывает, символизирует некое освобождение от пресловутого мира вещей, мира потребления и научного анализа, разлагающего природу на составные части. Достигнув вершины и освободившись от всего лишнего, герой вступает в фазу гармонии с миром. Здесь можно увидеть и концепцию представителей философии жизни, критически относящихся к научной форме познания, ведь главная идея философии жизни – протест против рационализма, элементаризма и механицизма, стремление «оживить» мир, показать важность «живого» с его противоречиями и сложностями [История философии и методология науки 2008: 97]. Такие философские реминисценции также могут быть расценены как интертекстуальная окрашенность прозы.

Интертекстуальность романа «В Конго» перекликается с интертекстуальностью романа «Научная экспедиция»: эти произведения представляют собой «тексты, структура которых организована посредством интерференции текстов или их элементов» [Heising 1996: 56]. И в том, и в другом романе есть написанные иным шрифтом, отделённые от основного повествования фрагменты, не связанные с ним по смыслу. Если в «Научной экспедиции» это сноски, набранные традиционно более мелким шрифтом, то в «В Конго» – отдельные главки, оформленные курсивом, о чём уже упоминалось выше. Фрагментизированная ткань романа «Научная экспедиция» полностью отражает

принцип постмодернистской коллажности, согласно которому, по И. П. Ильину, различные фрагменты собираются, но не трансформируются в единое целое [Ильин 2001: 107]. В романе «В Конго» коллаж несколько иной – фрагменты, написанные курсивом, повествуют об Африке, то есть имеют тематическую общность с сюжетом романа. Такой коллаж больше напоминает модернистскую технику, передавая «зрителю ощущение симультанности: он как бы видит одну и ту же вещь одновременно с разных точек зрения» [Там же].

Интертекстуальность романов выражена не только фрагментированной структурой текстов с выделением определённых частей (то есть «внутренней» интертекстуальностью). В «Научной экспедиции» постоянные отсылки к исследователям-первопроходцам показывают исторически обусловленную связь с традицией, но следование канонам научного познания мира иронически переосмысливается У. Видмером: герой бесконечно «пережёвывает» прошлые достижения и знания, низводя этот опыт до бессмысленной «мешанины действий». Здесь наличествует пастиш, иронически преломлённая интертекстуальность.

Интертекстуальность в романе «В Конго» выражается в политически-исторических заимствованиях (пересказанные шутки о Гитлере, отсылки к историческим фактам, мифам и др.); в африканском «мифологическом» материале, изобилующем тривиальными мифами, то есть стереотипными представлениями о «чёрном континенте»; в интерпретации и обыгрывании идей, мотивов, образов «Сердца тьмы» Джозефа Конрада; в реализации мотива «потери идентификации» («Identitätsverlust») и «поиска себя» («Selbstfindung»), характерного для современных швейцарских авторов [Любавина 2003: 46] и др. Игра с интертекстуальными компонентами в этом романе также создаёт особый иронический дискурс, свойственный постмодернистской художественности. Особенности интертекстуальной поэтики этого романа анализируются в третьей главе диссертации.

Рассматривая прозаические произведения У. Видмера в ракурсе интертекстуальности, необходимо разграничить следующие её разновидности –

автотекстуальность и автоинтертекстуальность. Об автотекстуальности было написано выше, когда рассматривалась «внутренняя» интертекстуальность романа «Дневник моего отца». Элементы автотекстуального анализа всегда присутствуют при рассмотрении структурных особенностей произведений, обладающих «внутренней» интертекстуальностью. При анализе, выходящем за рамки одного произведения писателя, то есть при рассмотрении определённого корпуса прозаических произведений в целом, необходимо говорить об автоинтертекстуальности. По мнению Н. А. Фатеевой, если «интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного поэтического „Я“ через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов (т. е. других поэтических „Я“), то автоинтертекстуальность – это определённая система оппозиций, идентификаций и маскировки, которая «действует уже в структуре идиолекта определенного автора, создавая многомерность его „Я“» [Фатеева 1997: 13-14]. Автоинтертекстуальность, по А. К. Филипповой, «объективирует в языковой структуре создаваемых автором текстов индивидуально-авторские концепты, формирующиеся на основе мировоззренческих позиций, взглядов и представлений автора о реалиях действительности и о собственном творчестве». Согласно А. К. Филипповой, автоинтертекстуальность писателя может отслеживаться и на формально-языковом уровне, и на уровне «синтагматической интеграции „претекста“ в новый текст» и выделяться как «ризоматическая», референциальная и текстологическая автоинтертекстуальность» [Филиппова 2013: 5]. Исходя из данных определений, обращение автора к определённой теме-концепту в различных произведениях, может расцениваться как проявление автоинтертекстуальности («ризоматической» автоинтертекстуальности – проявляется в разветвленных тематических и формально-языковых проекциях фикциональных и нефикциональных текстов друг на друга внутри их тематически связанной совокупности [Там же]). В творчестве У. Видмера одной из таких тем является тема «чёрного континента». Возможно, это связано с собственным происхождением У. Видмера – его далёкий предок был чернокожим. Об этом У.

Видмер упоминает в своих произведениях, например, в эссе «*Deutsche Bilder*» («Немецкие зарисовки», 1984) [Widmer 1987: 111-126], романе «Любовник моей матери» [Видмер 2004]. Тема джунглей развивается, к примеру, в рассказе «*Meine Jahre im Coca-Wald*» («Мои годы в лесу коки», 1995) [Widmer 1998a: 125-131]. В эссе «*Über Josef Conrads Herz der Finsternis*» («О „Сердце тьмы“ Джозефа Конрада», 1989) [Widmer 2002a: 154-175] У. Видмер погружается в интерпретацию Африки Дж. Конрадом, а в романе «В Конго» [Widmer 1998b] тема мифологических джунглей находит самое яркое воплощение. Африка у Дж. Конрада и у У. Видмера – это сложный противоречивый концепт, содержащий в себе жизнь и смерть; доцивилизационный древний мир, ставший источником жизни на планете и колониализм с рабством и жадой наживы и др. Об особой «Африке» У. Видмера в романе «В Конго» речь пойдёт в третьей части.

Автоинтертекстуальность Видмера имеет и автобиографические черты. Упоминания о его родителях, родственниках, детстве, смерти отца, отслеживаются во многих работах. Кроме романов «Любовник моей матери», «Дневник моего отца», «Жизнь гнома», автобиографии «Путешествие на край вселенной» автобиографичность присутствует и в малой прозе, например: в эссе «*Bildnis der Eltern als junges Paar*» («Портрет родителей как молодой пары») [Widmer 1987: 85-95], «*Shit im Kopf*» («Ерунда в голове») [Widmer 1998a: 11-19], «*Die heiteren Toten*» («Весёлые мертвецы») [Widmer 2002a: 80-82]. Тексты вступают в диалогические отношения друг с другом: повторяют, дополняют, интерпретируют, модифицируют общий автобиографический контекст, который можно обозначить как автоинтертекстуальный. (Более подробно об автобиографичности в части 1.4. данной диссертации.)

Характерной чертой поэтики У. Видмера является метапрозаическое начало. Его также можно отнести к проявлениям автоинтертекстуальности в творчестве писателя. Сам процесс писательского труда становится предметом рефлексии автора-рассказчика или героя во многих произведениях. Например, рассказ «*Herbstgeschichte*» («Осенняя история», 1979) строится как процесс создания текста, способного удовлетворить рассказчика, пытающегося справиться с

собственной любовной драмой. Рассказчик намеревается написать текст, где «есть счастье и солнце, и умершие снова живы, что-то о былом, как пахла листва, как росли ветреницы во мхах, как моя мама, которой давно уж не было, вдруг стояла в прихожей, как ни в чём не бывало». Вместо этого он может напечатать только: «Придурки, все придурки» («Arschlöcher, alles Arschlöcher») [Widmer 1987: 14-15]. Рассказчик снова и снова печатает текст и выбрасывает страницы. Он обращается к своей собственной боли:

«„Почему, подумал я, я не могу, как остальные думать о простых, спокойных вещах, о полях с зерном, о цветах? Зачем я постоянно смотрю этой женщине на фото в глаза?“ написал я и вырвал бумагу из машинки. „Эта женщина“, написал я на новом листе, „просто села на поезд, в белом платье, помахала один раз в бликующем окне, потом закрыла дверь купе. Я пошёл в вокзальное кафе и выпил пиво. Слепыми глазами почитал газету. Повсюду стрелялись люди. Женщина поехала на север. Она хотела жить под полуночным солнцем, в полуночной тени.“ <...> Я прочитал написанное, выбросил под стол и посмотрел на фото. Быстро начал писать на новом листе: „Эссе. Это гораздо труднее, оставаться в своей комнате, чем исследовать Африку“. Я был уже на пути туда, но как раз в туристическом бюро гид взял меня под руку. А я больше не хотел, чтобы меня трогали. „В мой сад пройдёт теперь не каждый“, написал я. „Только я всё же смотрю на ворота и надеюсь, что они откроются и мы упадём друг другу в объятия. Мы будем смотреть друг на друга, пока всё не расплывётся в глазах. Мы станем серьёзными“. Я прикусил нижнюю губу и вырвал лист из машинки» [Там же: 15].

Писательство превращается в способ исцеления, и драма о расставании, последний вариант текста, оказывается самым подходящим терапевтическим методом. Эффект очуждения, достигаемый за счёт возможности увидеть ситуацию со стороны, как диалог актёров со сцены, способствует отстранению от внутренней драмы и принятию действительности:

«Я заправил в машинку новую бумагу и написал: „Драма. А.: Я был однажды знаком с женщиной, которая уехала на север, и я не знал, когда она вернётся. Б.: И

когда она вернулась? А.: Никогда. Б.: О-о. А.: Мы долго встречались, знаешь ли. Всё делали вместе. Ездили через туманные болота, где паслись овцы с раскрашенной шерстью. В: Почему с раскрашенной? А: Из-за воров. Б.: А потом? А: А что потом? Б.: Твоя подруга. <...> А.: Потом она пришла, с большой сумкой в руке. На ней было синее платье с розовыми полосками. Она сейчас живёт в Лапландии. Она счастлива. Б.: Хм... А.: Она села за мой столик в кафе на краешек стула, готовая к побегу. Её губы дрожали, пока она говорила, спокойно, своим глубоким голосом. Она курила одну сигарету за другой. Я думал, это последний раз, когда мы вместе. Б.: Но у тебя же есть я. А.: Только чтобы закончить историю: мы тогда встали и пошли на вокзал. Она села в поезд и помахала из вагона, но я едва её видел, потому что стекло бликовало. Я помахал. Она зашла в купе, закрыла дверь, и я её больше не видел. Потом поезд тронулся“. Я прочитал написанное, медленно вытащил из машинки и положил рядом. Она, подумал я, человек, который дрожит внутри. <...> Потом я встал – на улице шёл дождь – убрал пишущую машинку... вышел из комнаты...»[Widmer 1987: 21].

Описание процесса сотворения текстов и попыток выразить свои чувства в них является основной смысловой частью рассказа. Его формальный сюжет прост: писатель приходит в гостиницу, печатает на машинке, уходит. Основное в рассказе – и в этом проявление метапрозы – процесс создания текста, ведущий к гармонизации личности.

Метапрозаическое начало есть и в романе «В Конго» [Widmer 1998a]. Здесь главный герой пишет мемуары, чтобы начать жить своей новой, реальной жизнью, осознать её, прийти к «новому самому себе»: «Если я не буду прерываться... я должен сделать это за 72 часа – вписать себя из далёкого прошлого в настоящее» [Там же: 12]. Весь роман является мемуарами главного героя Куно, написанными в африканских джунглях. «Писать» здесь равно осмыслению и «оживлению» себя в реальном мире в качестве иной личности – более счастливой, более гармоничной. У. Видмер использует мотив поиска себя («Identitätssuche»), который, как уже упоминалось, популярен в швейцарской немецкоязычной литературе [Любавина 2003: 46-51]. Это связано с особым

швейцарским мироощущением: авторы часто пишут о чувстве тесноты и попытках сбежать, о «чужести» в собственной стране, о безродности своего собственного происхождения, о писательстве как форме существования в хорошо знакомом и одновременно чуждом мире. Как отмечают А. В. Маркин и Н. С. Павлова, знаменитый швейцарец М. Фриш глубоко разрабатывал тему «неидентичности», «насильственной оштампованности» судьбы человека и его убеждений, вследствие которой происходит утрата им самого себя [Маркин, Павлова 2005: 284] (романы М. Фриша «Штиллер», «Назову себя Гантенбайн»). Мотив поиска себя с тех пор не перестаёт быть актуальным в современном обществе потребления и симулякров. У. Видмер реализует этот мотив в романе «В Конго», перемещая героя в географическом и культурном пространстве и физически меняя его личность (из белого европейца он превращается в чернокожего африканца), а главное, меняя его внутреннюю сущность. Как раз в связи с этим духовным перевоплощением писательство становится единственным действенным средством, чтобы отрефлексировать процесс поиска себя и принять новую личность. Сам процесс писательства тоже рефлексруется, и снова, как и в предыдущем рассказе, как инструмент «терапии», способствующий гармонизации личности.

Можно говорить о мотиве писательства как о лейтмотиве в творчестве У. Видмера. Здесь мы рассматриваем мотив в соответствии с концепцией В. Е. Хализева как звено «построения отдельных произведений и их циклов... и достояние творчества писателя...» [Хализев 2013: 267]. В творчестве У. Видмера мотив писательства раскрывается как способ обретения пути к себе, самотерапии, гармонизации внутреннего мира с внешним. Это подтверждает и интервью «Süddeutsche Zeitung» от 17.05.2010 года, в котором У. Видмер говорит о том, что писательство в значительной степени было для него преодолением страхов, как и психоанализ. Таким образом, он уравнивает два этих метода в роли терапевтических, исцеляющих: «... Страхи с большой буквы, так сказать. Они сделали меня писателем. Моя литература была в значительной степени

преодолением страха. И я помогал себе психоанализом. Сегодня страхи меня более или менее покинули» [Электронный ресурс 8].

Потребность в саморефлексии, свойственная автору-рассказчику и героям произведений У. Видмера раскрывается в писательском творчестве, которое, в свою очередь, тоже рефлексировалось автором-рассказчиком и героями и как процесс самоанализа, и как творческий процесс. Таким образом в произведениях У. Видмера реализуется автоинтертекстуальное метапрозаическое начало.

Мотив писательства находит своё выражение не только в метапрозе. У. Видмер размышляет о литературе в целом и о немецкоязычной литературе в частности; о литературном творчестве классических и современных авторов и о собственном творчестве, например, в таких эссе, как: «Heimgekehrt ins Land der Kuh» («Вернувшись в страну коров») [Widmer 1987: 137-150], «Ahnen. Zehn Rätsel» («Предки. Десять загадок») [Там же: 151-162], «Versuch über meine Doppelgänger» («Изучение моих двойников») [Там же: 163-169], «Der liebste Dichter» («Самый любимый поэт») [Там же: 170-176], «Insomnia. Eine Betrachtung für Ernst Jandl» («Бессонница. Наблюдения для Эрнста Яндля») [Там же: 177-179], «Bildnisse von Dichtern» («Образы поэтов») [Widmer 1981: 129-156], «Die Firma BRD» («Фирма ФРГ») [Widmer 1987: 127-136], «Zu meinen Büchern» («О моих книгах») [Там же: 180-181] и др.; также в газетных статьях, интервью, лекциях (например, «Шестая кукла в животе пятой в животе четвёртой и другие размышления о литературе. Лекции по поэтике в Граце» [Widmer 1995b]).

Размышляя о собственных произведениях, У. Видмер даёт автокомментарии. Такую локализованную «во вторичных нефикциональных текстах автокомментария и рецензии» автоинтертекстуальность А. К. Филиппова обозначает как автоэпитекстуальность [Филиппова 2013: 5]. Например, в эссе «О моих книгах» У. Видмер комментирует роман «Научная экспедиция» следующим образом: «„Научная экспедиция“ у меня снова бы не получилась. Такой наивной мономании во мне больше нет» [Widmer 1987: 180-181]. В автобиографии «Путешествие на край вселенной» У. Видмер упоминает о появлении своего первого рассказа «Алоис»: «... Я написал текст – это было как извержение,

которое долго зрело внутри меня и ожидало подходящего момента, чтобы появиться на свет, – на одном дыхании, как прикованный, возбуждённо, методично, чутко, пламенея от счастья» [Widmer 2015: 339]. И «Научная экспедиция», и «Алоис» представляют собой постмодернистские произведения в форме потока сознания, и то, что они создавались в пылу увлечённости, объясняет их структурные и языковые особенности.

Свой интерес к мифологии У. Видмер комментировал в лекциях, прочитанных в 1991 году в Граце и изданных впоследствии в издательстве Diogenes [Widmer 1995b]. У. Видмер упоминает здесь античные мифы, например, миф об Орфее и его роковом значении для литературы; этот же миф осмысливается им в рассказах «Орфей. Второй спуск», «Голубой сифон». Таким образом, отслеживание автоэпитекстуальных связей может сыграть важную роль в понимании и интерпретации прозаического наследия У. Видмера. Это подтверждает триада, предложенная Б. Шульте-Мидделихом, согласно которой одним из условий успешной коммуникации между автором и читателем является выражение намерения автора, которое можно отследить при установлении автоэпитекстуальных связей. В данной работе мы учитывали эту корреляцию.

Итак, интертекстуальность в рассмотренных прозаических произведениях У. Видмера можно отследить в следующих трёх основных проявлениях:

1. «Внутренняя» интертекстуальность, представленная фрагментацией внутритекстовой структуры, – наличием выделенных графически и/или интерлингвально сносок, глав, то есть фактических «текстов в тексте». При такой структурно-композиционной организации литературного произведения происходит взаимодействие различных текстовых фрагментов, слоёв и смыслов внутри самого произведения, которое рассматривается в рамках автотекстуального анализа. «Внутренняя» интертекстуальность присутствует в романах «Дневник моего отца», «Научная экспедиция», «В Конго», «Любовное письмо для Мэри».
2. «Внешняя» интертекстуальность, выраженная обращением к иным литературным источникам. Отмечены «списки», ссылающиеся на другие

литературные труды (роман «Дневник моего отца»); приёмы «двойного кодирования» (роман «В Конго», скрытая отсылка к шуткам Дж. Табори). В романе У. Видмера «В Конго» интертекстуальными компонентами стали: идейно-образный уровень повести «Сердце тьмы» Дж. Конрада; стереотипные представления о чёрном континенте; политические и исторические мифологемы; классический для швейцарской литературы мотив потери и поиска себя. В целом, для ряда прозаических произведений У. Видмера характерен постмодернистский приём иронической игры с интертекстуальными компонентами. В романе «Научная экспедиция» – это иронически переосмысленное обращение к опыту исследователей-первооткрывателей; в романе «В Конго» – интертекстуальная игра с мифологическим материалом.

3. Автоинтертекстуальность, выявленная в структуре идиолекта писателя. В прозаическом творчестве У. Видмера отмечаются следующие тематические ракурсы автоинтертекстуальности: интерес к Африканскому континенту (роман «В Конго», рассказ «Мои годы в лесу коки», эссе «О „Сердце тьмы“ Джозефа Конрада»); обращение к автобиографическому материалу (романы «Любовник моей матери», «Дневник моего отца», «Жизнь гнома», автобиография «Путешествие на край вселенной», эссе и рассказы). Характерным для поэтики У. Видмера является метапрозаическое начало, также отнесённое нами к проявлениям автоинтертекстуальности. Процесс писательства как предмет рефлексии автора-рассказчика и героя представлен в рассказе «Осенняя история» и в романе «В Конго».

Мотив писательства в творчестве У. Видмера раскрывается не только в метапрозе. У. Видмер даёт комментарии к различным аспектам литературного творчества и автокомментарии в эссе, лекциях, автобиографии. Это проявление автоэпитекстуальности в рамках идиолекта писателя может использоваться при интертекстуальном анализе для выяснения намерения или позиции автора.

У. Видмер, проживший большую часть жизни в XX веке и переживший рубеж веков, впитавший культурное наследие классиков и новейшие течения философии и искусства, синтезировал в своём творчестве реалистическую и постмодернистскую манеру письма. Для поэтики прозы У. Видмера характерна интертекстуальность, проявляющаяся на уровне нетрадиционных повествовательных решений, – как сложная композиционная структура «внутренних» интертекстов. В целом, интертекстуальности его прозы свойственен иронический игровой дискурс и «гибридно-цитатный» характер, проявляющийся в генерации новых смыслов с использованием «внешних цитат». Перечисленные особенности позволяют представить интертекстуальность как особое свойство поэтики прозы У. Видмера.

2.2. Интермедиальность в прозе У. Видмера

В связи с всё большей релевантностью выходящих за рамки текста ссылок в литературе в начале XX появился термин «интермедиальность». Интермедиальность понимается как взаимодействие знаковых систем (языков) разных искусств, создающих целостность художественно-эстетического произведения, – фильма, музыкального произведения, комикса и др. [Цит. по: Хамина 2014: 39]. Спорным является момент причисления знаковой системы к сфере искусства. В постиндустриальном обществе потребления с его развитой информационной сетью, информация в любом виде – экранные образы, созданные рекламой и кинематографом, брэнды, рекламные слоганы и мн. др. – может служить «источником цитатного вдохновения» для писателя. Как искусство, так и масс-медиа, маркетинговые коммуникации и проч. становятся поставщиками таких источников. Любые «цитаты» могут обыгрываться, переосмысливаться и служить «кирпичиками» новых концептуальных построений.

В произведениях У. Видмера интермедальность является особым отличительным признаком. Он часто использует интермедальные ссылки, что связано также с одним из любимых им приёмов – игрой с тривиальными мифами. Источниками таких мифов становятся средства массовой информации, кинематограф и проч. У. Видмер относит к группе тривиальных мифов любые представления, ставшие распространёнными стереотипами (более подробно об этом в части 3.2. данной работы). Эти мифы зачастую являются конструирующим материалом историй У. Видмера. Писатель иногда иронично и весело, а иногда трагически или устрашающе обыгрывает их.

Например, гномы из диснеевского мультфильма «Белоснежка и семь гномов» появляются в произведении «Das Normale und die Sehnsucht» («Норма и желание», 1972). Оно состоит из двух частей: в первой части – только вопросы, некоторые в сослагательном наклонении (Konjunktiv II). Это так называемые «вечные вопросы» о восприятии действительности человеческим сознанием, языке, обществе, идеологии, гениальности, искусстве и др. (Например: «Является ли язык якорем, при помощи которого мы удерживаемся во внешнем мире? Признаём ли мы, принимая язык, прежде всего то, что мы готовы соглашаться с реальностью и её правилами?» [Widmer 1972: 11]; «Является ли отчуждение, вообще, темой искусства, так как уже сам факт, что любые устремления всё время записываются, а не проживаются, является указанием на всеобщую отчуждённость существования? Хотело бы искусство, чтобы действительность его догнала?» [Там же: 13].)

Во второй части произведения – небольшая новелла о шести гномах, живущих в горах и ожидающих седьмого. Эта часть написана в сослагательном наклонении. При описании гномов читатель, видевший мультфильм, восстанавливает в памяти их растиражированные образы: «Они всё ещё были бы вшестером: один в синей курточке, один угрюмый, один с рубцеватым носом, один толстый, один с большими стопами и один без бороды. Как бы они пели! Между толстым и тем, с большими стопами, была бы какая-то пустота. Они были бы маленькие, у них были бы их бороды, колпаки, курточки и ботинки» [Там же:

14]. Хотя в мультфильме у гномов есть конкретные имена (в немецкоязычном варианте их зовут Chef, Happy, Hatschi, Brummbär, Pimpi, Seppi, Schlafmütze), их безымянные образы в эссе тоже узнаваемы.

Седьмой потерявшийся гном – горожанин («Да, седьмой..., он стоял бы в своей комнате в большом городе, на нём была бы рубашка, брюки и ботинки, в его историях говорилось бы о немецких марках и долларах» [Там же: 15]), который почувствовал, что жизнь проходит мимо и собрался в путь. Он забирается высоко в горы, оказывается среди других гномов, встречающих его. Однако в темноте под дождём он теряет из виду и гномов, и свет окон их дома и оказывается один, среди буйствующей природы. Картина мощи гор, их величия и беспощадной власти визуализируется автором в разных пассажах. Таков вид на горы на закате из домика гномов: «Как бы выль ветер снаружи! <...> Полосы тумана тянулись бы глубоко вниз. Вороны падали бы замертво в ущелье, появлялись бы льды, возникали бы расщелины в горах, гремели бы лавины. Солнце приблизилось бы к гребням гор на горизонте» [Там же]. Когда седьмой гном потерялся, горы стали враждебными к нему. Возникает мрачная картина неприкаянности одинокого потерявшегося странника в горном ландшафте: «Стало бы темно. Он побежал бы вниз под гору. Он падал бы в ямы, болота, он проламывал бы мостики, защищающие от снега, он расцарапал бы себе лицо о ветви елей, он разбил бы себе колени, кувыркаясь. Ни одной звезды не было бы видно. Он сел бы в густом тумане на камень. Он подумал бы, сидя под ледяным дождём, им точно не понравились подарки. Упал бы первый град. Было бы слишком поздно. Каким грустным он был бы!» [Там же: 18]. В создании такой безысходной атмосферы на грамматическом уровне помогают перечисления: нанизанные друг на друга простые предложения, однородные сказуемые. Сослагательное наклонение, как известно, используется для описания нереальной, воображаемой ситуации, и в этой истории оно подстёгивает фантазию, помогая читателю погрузиться в атмосферу, создаваемую автором, но при этом помнить об отчуждении, имманентном всему написанному (то есть, воображаемому). История о седьмом гноме заканчивается его спуском в долину к крестьянам, где

«седьмой гном» возмущается из-за того, что его бросили в горах, а крестьяне «стучат себе пальцем по лбу», так как там вверху нет ничего кроме «валунов и льда» [Там же].

О чём рассказывает У. Видмер? Используя потрясающее описание мощи гор и непогоды, повествует о потерявшейся в действительности, заблудшей душе «седьмого гнома»? Историю о сошедшем с ума, то есть ушедшем от нормы, суть которой относительна? «Разве это прописная истина, говорить, что то, что нормально, это достигнутая договорённость? Поможет нам знание, что в других обществах, в другие времена то, что для нас выглядит незыблемым, относилось к немыслимым вещам?» [Там же: 11]. Именно эти вопросы поставлены в первой части. Или историю о поиске смысла, стремлении к гармонии, «восхождении в горы» за ними и крахе этого поиска, возврату к «деревенским обывателям, стучащим пальцем по лбу», – то есть, тем самым общепринятым нормам? Вторая часть в сослагательном наклонении – это некое фантазийное путешествие туда, где не ступала нога человека, и о том, что там происходит, мы можем судить, используя лишь свои клише восприятия, которые могут быть лишь очередной иллюзией. Ответ может дать первая часть произведения, и этот ответ тоже в форме вопросов: «В какой степени действительность – это то, что мы думаем? Как мы реагируем на то, что хоть эта действительность, как мокрое мыло не даёт себя по-настоящему схватить, мы вынуждены приспособливаться к сети игровых правил, которую обнаруживаем при нашем появлении на свет?» [Там же]. Обманчивость мировосприятия, зыбкость и относительность норм и установок, тоска, страстное желание обретения гармонии и невозможность её достижения – вероятно, это тематизирует У. Видмер в эссе, используя такой интермедиаальный элемент, как персонажи популярного диснеевского мультфильма – забавных гномов. Они как семиотические знаки – узнаваемые всеми символы радости, веселья, домовитости и, в целом, осмысленного, но при этом лёгкого существования. К тому же они живут в горах, а ведь именно Альпы олицетворяют для У. Видмера Швейцарию: «В этой стране, полной пропастей и бездн, куда я вернулся. Где каждый горизонт – отвесная скала. Кто хочет увидеть небо,

оплачивает свой порыв затёкшим затылком» (эссе «Heimgekehrt ins Land der Kuh» («Вернувшись в страну коров», 1985) [Widmer 1987: 137]). Возможно, семь диснеевских гномов – это ускользающая метафора счастья швейцарца. В эссе их мифическая гармония на вершине горы недостижима, ведь седьмого не хватает: «Гном в синей курточке сидел бы за столом у окна. Солнце светило бы косо на его лицо. Перед ним были бы настойка из кореньев и зубчик чеснока. Его лицо было бы розовым, а борода белой. Его взгляд был бы устремлён из окна на галок, на сосны, на тени утёсов. О чём бы он думал! Как он мечтал бы! Он думал бы о незнакомом седьмом. Как бы он выглядел! Какие блестящие штаны у него были бы!» [Widmer 1972: 15].

Итак, эссе превращается в философское произведение, создающее определённое поле для читательской интерпретации. При этом сращивание экзистенциальных и метафизических тем с тканью тривиальных мифов – популярными мультипликационными персонажами – является типично постмодернистским приёмом смешивания «высокого» и «низкого», используемого для создания необычной перспективы. В эссе У. Видмера в созданном им таким образом специфическом ракурсе осмысливается философская проблематика.

Интерес к персонажам диснеевского мультфильма тематизировался У. Видмером в автобиографии «Путешествие на край вселенной». Он объясняет, что этот мультфильм был первым послевоенным фильмом, который он ребёнком увидел по телевизору. Мультфильм произвёл неизгладимое впечатление, и именно эта история от Уолта Диснея, а не от братьев Гримм стала его сказкой: «<...> Я стал гномом, всеми гномами. Как прекрасно было быть вместе с шестью друзьями!» [Widmer 2015: 177]. Тривиальный миф о гномах и белоснежке, имеющий интермедиаальный источник, становится повторяющимся элементом в его творчестве. Например, в рассказе «Erinnerung an Schneewitchen» («Воспоминание о Белоснежке», 1977) У. Видмер олицетворяет себя с этим персонажем, свою маму – с мачехой, а отца – с королём (об этом он также упоминает в автобиографии: в первой части он представлял себя Белоснежкой,

чья мачеха была злой, а отец беспомощным; а когда Белоснежку поцелуем пробуждал принц, и они уезжали «во взрослую жизнь», он представлял себя уже гномом, совершенно не скучавшим по ней [Там же: 176-177]). В этом рассказе У. Видмер развивает продолжение истории Белоснежки о её жизни в браке [Widmer 1981: 159-174].

У. Видмер также делает гнома из мультфильма рассказчиком в романе «Жизнь гнома». Писатель указывает на интермедиаальный источник происхождения своих персонажей в предисловии: «Когда я был ребенком, у меня и у моей сестры были резиновые гномы, с которыми мы любили играть. Сначала всего один, потом – несколько, а под конец – целый отряд. То были игрушечные существа, изображавшие героев диснеевского мультфильма „Белоснежка и семь гномов“. Моим любимым гномом был тот, которого в фильме зовут Соней. Господи, как же я его любил!» [Видмер 2009: 7]. Примечателен этот небольшой роман тем, что всё повествование ведётся в нём от лица гнома, более того, автором книги нарекается именно гном: «У меня под носом и в то же время у меня за спиной он написал эту книгу, и я пальцем не пошевелю, чтобы изменить в ней хоть одну запятую» [Там же].

Роман содержит автобиографические элементы, и его можно поставить в один ряд с романами «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца». Роман Бухели в очерке, посвящённом 70-летию У. Видмера, называет цикл этих произведений «триптихом», «который развивает центральные мотивы, изначально присущие творчеству Видмера: быстротечность и смерть, страх жизни и необходимость любви» [Электронный ресурс 2]. В «Жизни гнома» много параллелей с реальной жизнью писателя, которые можно также отследить в его автобиографии и других романах «триптиха» – «Любовнике моей матери» и «Дневнике моего отца», в рассказах и эссе. Например: состав его семьи; информация о жизни родителей; писательство отца и его привязанность к пишущей машинке, последующая привязанность к пишущей машинке самого У. Видмера; собаки; родственники; поездки и переезды. Эти и другие моменты, представленные глазами игрушечного гнома, присутствуют в романе. У гнома

есть имя – Фиолет Старый, он – игрушка, олицетворяющая гнома Соню («Schlafmütze») из диснеевского мультфильма. Фиолет – один из семнадцати гномов, которые жили вместе в одной семье. Гномы живут своей собственной жизнью – путешествуют по окрестностям, попадая в переделки, размышляют о своём происхождении, рассказывают друг другу истории. Всё это происходит, когда люди не видят их. Эти гномы, игрушки из магазина «Франц Йозеф Хубер», купленные когда-то детям, выстраивают философские концепции, пытаются, как и люди, найти ответы на «вечные вопросы» – Что есть «гном»? Что есть жизнь? Что есть мир? У. Видмер выстраивает гномью мифологию, которая вариативно объясняет их происхождение, смысл существования, возможную гибель. Например, гном Красный Зепп (в мультфильме Serpi) утверждал, что существовали семь прагномов – речь, конечно же, о семи диснеевских персонажах. Но среди игрушечных гномов всего шесть моделей, и у Фиолета Старого возникает вопрос: «но как же тогда выглядел седьмой?» [Видмер 2009: 19-20]. Потерянный седьмой гном нужен, возможно, чтобы не делать концепцию происхождения гномов однозначной, дать им возможность дискутировать и выдумывать, – можно провести аналогию с людьми, которые тоже не могут однозначно ответить на вопрос о своём происхождении. Один раз гномы смотрят диснеевский мультфильм, который считают «кинодокументом» [Там же: 140], и вера в прагномов оживает, так как персонажи на экране выглядят как их двойники, представляя собой «древнюю колонну марширующих гномов» [Там же: 140-141], включающую незнакомца. Фиолет Старый уже не так уверен в своей реалистичной теории – промышленном изготовлении гномов. В романе «Жизнь гнома» существуют и другие теории происхождения и даже дан ответ о смысле жизни и предназначении гномов, однако, о мифотворчестве Видмера в этом романе речь пойдёт в третьей главе, посвящённой мифам.

Интермедиальность в произведениях У. Видмера вызывала интерес и критику исследователей. П. Фон Матт пишет, что «Урс Видмер мимикрирует под поверхность, его коварство заключается в умении писать занимательно. Его

мифические прообразы – не Прометей или сгорающий Геракл¹, а Лорел и Харди², или бегущий Бастер Китон³. Можно не сомневаться: если для Видмера речь идёт о „последних вещах“, он сделает из этого фарс. Кажется, его нисколько не волнует, что написанные им книги будут прочитываться соответственно. Как Роберт Вальзер не возражал, чтобы его считали просто добродушным малым, сочинителем-дилетантом, так же и Видмер спокойно принимает к сведению, что хмурые критики упрекают его в легковесности» [Матт 2013: 418-419].

На обложке книги с первыми рассказами У. Видмера «Алоис» (1968) и «Дрозды в дождь в саду» (1971) дан следующий комментарий: «Наконец, доступно как карманное издание в одном томе: поп-арт герои Урса Видмера». Там же приведён комментарий Баварского радио (Bayrischer Rundfunk): «Медвежатник Джо и капитан Хорнблауер, падающая пизанская башня и Тур Швейцарии, международный футбольный матч, блицпартия в шахматы, кража почты, Титаник, идущий ко дну, Дональд Дак и сэр Уолтер Рэли – от персифляжа вестерна до пародии на Вертера в захватывающем комическом первенце Урса Видмера *Alois*» [Widmer 1988].

Действительно, уже в своём первом произведении У. Видмер обозначил тенденцию интермедиальности. Медийные образы, представляющие собой тривиальные мифы, наряду с историческими, национальными и прочими клише, тоже становятся источником вдохновения и материалом конструирования художественных миров его произведений. Более того, происходит смешение этих элементов: например, в эссе «Helden» («Герои», 1969) популярный мультипликационный герой канадского мультсериала – слон Бабар – оказывается участником исторических событий. Используя гельветические мифологемы о победоносных швейцарских битвах и включая в этот «легендарный» контекст интермедиальный образ мультипликационного персонажа, У. Видмер создаёт гротескную зарисовку историко-героических событий, псевдомифический

¹Однако античная и библейская мифология тоже представлены в его творчестве.

²Американская комедийная актёрская пара, снимавшаяся в немом и звуковом кино (– прим. П. фон Матта).

³Комик немого кино.

конструкт. Бабар – король страны слонов Babarville, прибывает в Швейцарию, чтобы пережить приключение. Он рад оказаться в Швейцарии, так как «... Все швейцарцы герои» [Widmer 1972: 87]. Первая битва, на которую он спешит – битва при Земпахе. Так описывает У. Видмер его участие, упомянув коммунистов как гротескный символ врага, растиражированный западной идеологией: «У Бабара маленький синий чемодан, в котором у него есть всё, что нужно герою. Он уж покажет коммунистам, уже одного такого в доспехах он стаскивает с боевого коня и бросает в озеро. Винкельрид¹ что-то кричит ему. Бабар берёт второго в доспехах и разрывает его в воздухе. Одного, который хочет поразить его сзади своим копьём, он хватает за ноги и бьёт головой об яблоню. На поле боя становится очень тихо, швейцарские герои очищают руки от пыли и поправляют свои штаны» [Там же: 87-88].

Однако несмотря на свою сопричастность происходящему, несмотря на то, что он «уже почти швейцарец», Бабар не уверен, нравится ли он швейцарцам из-за своей непохожести на них (широкая серая спина, маленький хобот и большие уши). У. Видмер иронически обыгрывает здесь неприязнь швейцарцев ко всему чужеродному. («Babar ist schon fast ein Schweizer. Er weiß aber nicht so recht, ob die Schweizer ihn wirklich mögen, weil er einen so breiten grauen Rücken, einen so kleinen Russel und so große Ohren hat» [Там же: 89].)

Гротескно, устрашающе воздействуют интермедиальные образы в произведении под названием «G. Von A bis Zett» («Г. От А до Я», 1972) [Там же: 98]. Несмотря на то что У. Видмер снова использует мультипликационный персонаж – на этот раз синего попугая Глоби² из детских швейцарских комиксов и мультфильмов, – этот забавный образ служит эффекту «ожутчения». Этот термин, введённый М. Н. Эпштейном, по нашему мнению, является максимально точным для описания приёма, использованного У. Видмером в истории. «Ожутчение» – «это гипербола остранения, приём, который выводит восприятие

¹Легендарный герой Швейцарии, пожертвовавший собой в этой битве.

²Буква «G.» в названии истории является отсылкой к имени этого персонажа – Globi. Его считают «швейцарским Микки Маусом».

вещи из автоматизма и побуждает сосредоточить на ней внимание, поскольку она пугает, представляет угрозу. Исчерпав прочие средства, притупив чувствительность к странному, искусство переходит в более сильные регистры, все охотнее позиционируя себя как страшное и жуткое. Современная массовая культура тоже стремится *ожутить* явления, чтобы эмоционально взбодрить психику, притупленную усиленным воздействием средств информации. Жуткое – это экстаз и апофеоз чуждого, когда оно, с одной стороны, выступает как метаморфоза чего-то своего, знакомого, домашнего, а с другой стороны, как угроза личному существованию, как вытесненно-возвращенное, подавленно-непобедимое, мстящее и роковое» [Эпштейн 2017]. У. Видмер, используя этот приём, создаёт фантасмагоричную историю, похожую на кошмарный сон, где внезапно появляются Глоби, заполняя собой пространство. Те, кто кажутся людьми, снимая маску, оказываются Глоби: «Мы говорим с фермером об урожае картофеля. Мы говорим ему, откуда мы. Он радуется и снимает маску с лица. Он его дальний родственник. У него такой же клюв, только поменьше» [Widmer 1972: 100]. Глоби размножаются, заполняют дом, и в конце сам повествователь видит зловещее отражение Глоби в зеркале: «Я вижу..., в зеркале. Я вижу синего господина с улыбающимся жёлтым клювом, брюками в красно-чёрную клеточку и невыразительным хвостом с пятнышками. ... Я быстро оскалил острые зубы» [Там же: 102].

Композиционно история строится в постмодернистском игровом ключе: каждая небольшая часть начинается с очередной буквы алфавита с элементами фонетической игры: звукоподражанием (**Rrrr**, **Uuuu**); использованием иноязычных слов, начинающихся на нужную букву (**Nom de dieu**, **ça alors** – франц. яз.). Ближе к концу слова искажаются, чтобы их первая буква соответствовала букве алфавита, но их можно было узнать (например, **Xarum** вместо **Warum** (почему), **Yange** вместо **Lange** (долго)). В каждой части истории по нарастающей раскрывается кошмар вторжения в мир многочисленных Глоби. Интермедиаальный элемент здесь может служить воплощением заполнения жизни стереотипными образами, навязанными идеями и клише, которые могут быть

лишь на первый взгляд безобидны и даже забавны, как персонаж детского мультфильма, но их зубастый оскал выдаёт в них захватчиков, завершающих вторжение в жизнь и сознание людей.

Как уже было отмечено, в искусстве постмодернизма господствует специфическая ирония и интертекстуальность. Пародия в нем приобретает иное обличье и функцию по сравнению с традиционной литературой, а именно специфическую функцию «постмодернистской пародии» [Ильин 1996: 222], для которой характерно «двойное кодирование». Оно понимается здесь как присущее постмодернизму постоянное пародическое сопоставление двух (или более) «текстуальных миров», т. е. различных способов семиотического кодирования эстетических систем, под которыми подразумеваются художественные стили (Ч. Дженкс) [Там же]. Такая пародия получила название «пастиш». В современной культуре, по Ф. Джеймисону, «распыление... литературы на множество специфических индивидуальных стилей и манер имело следствием языковую фрагментаризацию социальной жизни до такой степени, когда утрачивает свою силу сама норма..., которая сама становится всего лишь еще одним идиолектом среди прочих» [Цит. по: Грицанов 2001: 558]. А. А. Грицанов отмечает, что это означает невозможность пародии в традиционном ее значении. По Ф. Джеймисону, «чувство, что существует еще нечто нормальное на фоне высмеиваемого», может считаться в современной культуре «окончательно угасшим» [Там же]. В этой ситуации «пародия обнаруживает собственную ненужность: она отжила свое, и этот странный новый феномен пастиша постепенно занимает ее место» [Там же]. Ф. Джеймисон охарактеризовал его как основной модус постмодернистского искусства. Согласно позиции И. Хассана, пастиш может быть рассмотрен и как инструмент (метод) борьбы против языка, «лживого по своей природе», а именно «против претензий последнего на обладание каким бы то ни было аксиологически выделенным (не только единственно возможным или так называемым «правильным», но и вообще предпочтительным) смыслом» [Там же]. И. П. Ильин отмечает также, что для иронического модуса постмодернистского пастиша характерен, в первую очередь,

негативный пафос, «направленный против иллюзионизма масс-медиа и массовой культуры» [Ильин 2001: 190].

Термин «пастиш», по нашему мнению, подходит для обозначения специфики рассматриваемых произведений У. Видмера – рассказов «Герои» и «Г. От А до Я». Интермедиальные элементы представляют здесь иные дискурсы, кодируемые в художественном тексте. Общий иронический ракурс, гротескные сочетания элементов разных художественных систем и интертекстов также характерны для пастиша.

По Е. А. Зачевскому, смысл пастишей в открытии новых ракурсов видения «стереотипного, старого» [Зачевский 2005: 170]. Исследователь отмечает, что близкая постмодернизму идея связи между творчеством и теми, для кого оно предназначено, держится не на опрошении выразительных средств, а на многоплановом воздействии на читателя, для чего используются привычные реалии, сюжеты, образы, знакомые читателю и вызывающие устойчивые ассоциации. Однако известное при этом вступает в конфликт с иронической окрашенностью, необычной тональностью, что привлекает читателя, так как такой способ позволяет посмотреть по-новому на стереотипное, старое, «обратить внимание читателя на проблемы, жизненно важные для него, но остающиеся в небрежении, вне сферы его интересов по причине незаметного привыкания к неизменности состояния этих проблем» [Там же: 169-170]. При этом Е. А. Зачевский отмечает, что такая установка не нова, так как традиционализм в сочетании с экспериментированием является характерной чертой любого переходного периода, в том числе и XX столетия, являющегося переломным в человеческой истории [Там же: 170].

После рассмотрения мультипликационных образов в качестве интермедиальных ссылок, мы хотели бы обратить внимание на музыкальные произведения, являющиеся интермедиальными вкраплениями романа «Дневник моего отца», и, в особенности, романа «Любовник моей матери». В этом романе, где главной страстью матери рассказчика был Эдвин, дирижёр «Молодого оркестра», очень большая роль отводится музыке – интермедиальные

музыкальные аллюзии переносят читателя в концертный зал, погружают в музыкальную стихию. В «Дневнике моего отца» музыка тоже «звучит» – рассказчик описывает концерты «Молодого оркестра», кроме того, его отец постоянно слушает пластинки, которые он бесконтрольно покупает, растрачивая семейные деньги. Рассказчик упоминает пять или шесть тысяч штук: «Карузо. Буш, оба Буша, Слежак, Рахманинов, все. Весь Тосканини. Луи Армстронг» [Видмер 2006: 177]. В ночь смерти отец трижды слушает кантату Баха «С меня довольно» [Там же: 223]. В этих романах многочисленные отсылки к композиторам, музыкальным произведениям, их частям неслучайны – они создают особую литературно-музыкальную ткань текста. Мы можем говорить об интермедиальных цитированиях, в которых музыка становится интертекстом, а также о «двойном кодировании», требующем от читателя определённой искущённости. Так, в романе «Любовник моей матери» названные музыкальные произведения, по нашему мнению, должны быть «услышаны» читателем, тогда атмосфера определённых сцен будет воспринята максимально точно. Приведём описание концерта, на котором исполняется вторая сюита Стравинского: «Концерты по-прежнему были захватывающими. Музыканты, настоящие дети, играли так, что только клочья летели. Их восторг заражал слушателей, из которых вряд ли кто-то слышал о композиторах, чьи произведения исполнялись. Мать тоже не знала ни Бартока, ни Кренека, ни Бузони. Конечно, щекочущие нервы битвы не утихали. Вторая сюита Стравинского – *его* имя мать знала – была освистана в задних рядах, зато публика в передних рядах, где по-прежнему сидели невесты и отцы, но вместе с тем становилось все больше людей, заразившихся этой новой музыкой, неистовствовала от восторга» [Видмер 2004: 35].

Название оркестра – «Молодой оркестр» («Das junge Orchester») – не случайно. Он играл новую, революционную для того времени и культурной среды современную музыку. Названные в романе имена композиторов – Барток, Стравинский, Равель, Мартин, Хиндемит, Артур Онеггер и другие впоследствии станут знаменитыми, но на описанном в романе первом концерте в Швейцарии,

где исполнялись, в частности, сюита Белы Бартока ор.4. и концерт для флейты-пикколо и струнных Александра фон Цемлински, «...в задних рядах кричали, улюлюкали, свистели в ключи...» [Там же: 29].

Поскольку речь в романе идёт о новой, неизвестной широкому кругу слушателей музыке, понимание её воздействия на посетителя концерта, привыкшего к Бетховену и Мендельсону, возможно при знании её отличий, её непохожести на классические образцы. Поэтому, как нам кажется, здесь уместно говорить о двойном кодировании, нацеленности на знающего читателя. Если читатель не знаком с названными музыкальными произведениями, он может оставить их «упущенными намёками» [Эко 2013: 50], либо послушать их, обогатившись в музыкальном плане.

Хотелось бы привести ещё одно описание концерта, сыгранного в Париже: «Пришло тридцать четыре слушателя, среди них неприметный, кутающийся в толстое пальто Морис Равель, сидевший в третьем ряду с краю, рядом с молодой женщиной, кончик носа которой выглядывал из многочисленных мехов. „Молодой оркестр“ играл песни Вилли Бургхартда на темы Тагора, сарабанду для струнного оркестра Армана Хибнера и Вторую сюиту того самого Равеля, который сидел в зале. После концерта Равель прошел вперед и пожал Эдвину руку. „Bien, tres bien, – пробормотал он. – Continuez comme ca“¹» [Видмер 2004: 46-47]. В этом фрагменте рассказчик подтверждает направленность «Молодого оркестра» – его ориентацию на остросовременную музыку живущих и работающих в описываемый период времени композиторов. Насколько революционным было то, что делал «Молодой оркестр», У. Видмер иллюстрирует в сцене, объясняющей увольнение скрипача из филармонического оркестра. Он «... Как раз ушел из филармонии после случившегося спора. На репетиции речь зашла о возможности выступать с новой музыкой, и он имел смелость возразить главному дирижеру – косному музыкальному чиновнику, которому суждено было еще много лет высиживать на этой должности, — когда тот сказал, что с начала

¹Хорошо, очень хорошо. Продолжайте в том же духе. (с франц. яз.).

века не было создано ни одного произведения, достойного исполнения перед публикой. „А Корнгольд? — воскликнул он. — Хубер? Барток!“ Его тут же уволили» [Там же: 27]. Дирижёр Эдвин назначает этого скрипача концертмейстером «Молодого оркестра».

Однако классическая музыка тоже находилась в фокусе внимания оркестра, при этом акцент дирижёр Эдвин делал на неизвестных произведениях, что также подчёркивается рассказчиком: «В это время в городе как раз проходили Дни Моцарта, и „Молодой оркестр“ рискнул вступить в новую для себя область и играл бывшие до сих пор неизвестными — по крайней мере в городе — произведения, такие как KV 134, KV 320e и KV 611. Все это исполнялось впервые. (Позднее Эдвин будет дирижировать еще одним прежде неизвестным в городе произведением, «Идомей», в концертном исполнении с Лизой Делла Каза, Эрнстом Хэфлингером и Паулем Шандосом. Но это было позже, значительно позже, и стало одним из триумфальных выступлений оркестра. Эдвин к тому времени превратился в специалиста по Моцарту. Правда, в своих концертах он по-прежнему избегал слишком известных произведений. Никаких симфонии «Юпитер», KV 491 или увертюры к «Фигаро». Симфонию соль минор он тоже никогда не включал в свою программу...)» [Там же: 57]. Впоследствии у оркестра «в Бордо было четыре постоянных ангажементов в год, с Orchestre Symphonique, где он вовсе не чурался ни Бетховена, ни Мендельсона» [Там же: 75].

Таким образом, интермедиаальный дискурс романа построен на музыкальных произведениях разных эпох и направлений. В статье «Der Geliebte der Mutter» von Urs Widmer. Annäherung an den Roman» («Любовник моей матери» Урса Видмера. Приближение к роману») Е. В. Любавина отмечает, что интертекстуальный дискурс произведений У. Видмера может быть и политическим, и интеркультурным, и литературным, и мифологическим, но в романе «Любовник моей матери» он наполнен музыкой и является интермедиаальным. Автор этой статьи приводит примеры «звучащих» в романе произведений, отмечая, что уже на первой странице имена классиков — Моцарта,

Гайдна, а также венгерских композиторов XX века Лигети и Бартока – настраивают читателя на глубокий анализ композиторского, дирижёрского и фортепьянного искусства («Wir werden einer tiefen sachkundigen Analyse des Komponierens, Dirigierens, Klavierspiels gewahr» [Любавина 2010: 87]). В романе с живыми людьми разговаривают на своём музыкальном языке Бетховен, Брамс, Штраус, Бах; раздаются звуки раннего барокко Фрескобальди, Палестрины, Габриели, Бассани; слышны мелодии известного швейцарского композитора Отмара Шёка; Морис Равель появляется на концерте под музыку своего болеро [Там же].

С нашей точки зрения, интермедальность романа «Любовник моей матери» можно отследить и в его композиционной структуре, которая напоминает структуру музыкальных вариаций. Роман начинается и заканчивается одним и тем же – смертью Эдвина, возлюбленного матери. Образуется рамочная конструкция, замыкающая произведение. Роман однотонален, он выстроен как музыкальные вариации на тему, которой является душевная драма матери – её неразделённая любовь к Эдвину. Однако корни этой драмы глубже. Рассказчик отмечает особую душевную организацию матери («Ihre Art»), что можно трактовать как душевное расстройство, которое проявлялось уже в детстве, и было связано с воспитанием строгим, требовательным и неласковым отцом. Любовная трагедия, таким образом, предстаёт уже несколько в ином свете: она раскрывает трагическую сущность личности матери. Детство и юность героини, её страсть к музыке, неразделённая любовь, её семейная жизнь, все иные обстоятельства и темы вносят вклад в выявление её внутренней личностной драмы. С нашей точки зрения, именно раскрытие трагической сущности её личности является основной темой, которая присутствует в других вариативно развивающихся темах и обрывается в конце самоубийством главной героини в преклонном возрасте. Роман выстроен хронологически с одним нарушением: в начале романа используется хронотоп конца – смерть Эдвина, далее всё развивается последовательно. Темы детства матери в богатом доме и бедной юности Эдвина даны параллельно, затем они сливаются, когда судьбы героев переплетаются с появлением и развитием

«Молодого оркестра». После банкротства матери и выгодной женитьбы Эдвина их судьбы снова разведены, и их материальное положение перевернуто. Роман последовательно раскрывает их дальнейшую жизнь вплоть до самого конца.

Интересна структура романа «Дневник моего отца», которую мы тоже попытались рассмотреть с позиции интермедальности. Структурно роман напоминает фугу – музыкальное полифоническое произведение. Попробуем обосновать данную гипотезу. В «Дневнике моего отца» постоянно меняется хронотоп, происходят временные наложения. В романе 27 частей, они разделены только пробелами и не пронумерованы. В начале романа, в первой части, занимающей 11 страниц, уже присутствует несколько временных пластов и экспонируются несколько тем: рассказчик начинает с утверждения политических взглядов взрослого отца («Мой отец был коммунистом» [Видмер 2006: 5]), затем скачок в десятилетний возраст отца и его присутствие на визите кайзера, далее хронологически: Первая мировая война, затем 30-е годы и история общения отца с коммунистами, вступление в партию в 1944 году; снова скачок в прошлое, когда рассказывается о знакомстве отца с матерью, их свадьбе и медовом месяце. В конце этой части опять возвращение к хронотопу визита кайзера – отец и мать, Карл и Клара, находят себя детьми на фотографии с этого визита, они друг друга тогда не знали. Так изящно закольцован сюжет в первой части. Здесь тема личностной реализации отца дана в разных аспектах: его политическая ангажированность, его любовные отношения с матерью рассказчика, его детство на фоне событий Первой мировой войны.

Во второй части происходит резкий скачок хронотопа – смерть отца – этот же хронотоп будет в самом конце, в последней, двадцать седьмой части романа. Таким образом, завершится цикл, между крайними точками которого вся жизнь отца рассказчика. Во второй части отец упоминает Книгу своей жизни (Белую книгу) – дневник, давший название роману. В третьей части превалирует хронотоп детства отца: описаны древние традиции горной деревушки предков, инициация (посвящение в мужчины), дарение Белой книги и первая любовь – веснушчатая деревенская девушка. Следующие темы экспонированы в этих

частях: первая любовь отца и, судя по всему, истинная половинка; столкновение древних традиций и современности; начало написания мемуаров, то есть писательского пути отца; смерть.

Заданные темы обрываются, затем развиваются в других частях, наслаиваются, создавая объёмную картину. К ним добавляются новые темы: Вторая мировая война, служба отца в армии, болезнь матери и др. «Плавающий» хронотоп не мешает, а помогает автору выстроить единую картину происходящего, картину судьбы внутри исторической эпохи, логически вывести одни события из других, проводя параллели, акцентируя причинно-следственные связи.

Приведём параллельные линии сюжета, развивающие тему столкновения древних традиций и современности: два путешествия отца и сына за гробами для своих отцов в высокогорную деревню. У. Видмер описывает угасание архаичной деревенской традиции захоронения предков в гробах, хранившихся в аккуратных штабелях перед каждым домом в деревне. Начало этой темы – во второй части, где описаны традиции деревни. В 19 части следует продолжение – отец рассказчика приезжает за гробом для своего умершего отца. Рассказчик отмечает, что на постоялом дворе отец видит кубки за деревенские соревнования на самый ровный штабель гробов. Это ироническое наблюдение [Там же: 180-181] гротескно подчёркивает странность мрачной готической традиции в XX веке. С огромным трудом отец рассказчика тащит заплесневелый гроб по горным тропам, везёт в автобусе, на поезде, потом, обессилив, падает на крышку гроба в собственном саду и раскалывает её. Заданная тема продолжается в конце романа, в 27 части, где автор-рассказчик, в свою очередь, следуя этой традиции, приезжает в деревню за гробом для умершего отца на собственной машине, но современная швейцарская деревня с автоматическими дверями кафе, рекламой пива и туристами уже вычеркнула эту традицию как распугивающую отдыхающих. На всю деревню остался лишь один гроб у старой кузницы. Мотив знаковой встречи, столкновения прошлого и настоящего, создающий впечатление «закольцованности» человеческого времени, обыгрывается в романе

неоднократно (можно вспомнить пример с фотографией незнакомых друг с другом детей во время визита кайзера, которые потом становятся мужем и женой). Ещё одна тема, которая обозначается в момент инициации Карла, появляется вновь в конце романа: тема истинной любви и предназначения друг другу. Во время посвящения Карла в мужчины в деревенской Чёрной церкви и затем во время праздника он обращает внимание на веснушчатую девочку, явно симпатизировавшую ему. В 26 части, в ночь смерти, Карл, уже смертельно больной, идёт на встречу с загадочной швейцарской поэтессой из горной деревни. Ей оказывается та веснушчатая девушка с обряда его инициации, дочь кузнеца. Это перед её домом всё ещё стоит последний гроб, символ забытого прошлого. «Взрослая жизнь» Карла началась на обряде инициации в присутствии этой девушки и закончилась в день, когда он посетил её литературный вечер спустя много лет. Образ девушки, в котором символично соединились любовь и литература, «связал» начало и конец жизненного пути Карла. Можно трактовать эту встречу и как осознание упущенной возможности гармоничной жизни со своей второй половиной. Рецензент «Frankfurter Allgemeine» отмечает: «отец внезапно понимает, что растратил жизнь впустую («Karl begreift plötzlich, daß er das Leben vergeudet hat» [Электронный ресурс 6]).

Тема писательского пути отца тоже задана в экспозиции, впоследствии она основательно развивается и в заключительной части больной отец очень много работает. В последней 27 части снова появляется тема Белой книги, или Книги жизни, которую выбрасывает мать, не понимая её ценности, как, впрочем, она не понимала ценности литературного труда мужа, в принципе. В заключении тема «Белой книги» и вместе с ней мотив писательства соотносится с сыном-рассказчиком – он решает писать дневник за отца. Таким образом осуществляется преемственная связь поколений, отца и сына, писателей.

Как отмечал Р. Барт, структура повествовательного текста может напоминать строение фуги: повествовательная форма способна разъединять знаки по ходу сюжета и заполнять образовавшиеся промежутки непредсказуемыми элементами. Поэтому элементы, составляющие сюжетную последовательность и

образующие единое целое, могут оказаться отделенными друг от друга, а между ними «вклиниваются единицы, принадлежащие иным последовательностям» [Барт 1987: 416-417]. Иными словами, по Р. Барту, «последовательности могут сочленяться по принципу контрапункта» [Там же: 405-406].

Таким образом, структурно роман «Дневник моего отца», действительно, напоминает фугу – музыкальное полифоническое произведение, в котором тема в разных голосах дана в экспозиции, развитии и заключении. Темы, мотивы, представленные в романе – это голоса фуги, которые экспонируются, прерываются, продолжаются в иных частях, наслаиваются друг на друга, переплетаются и гармонично вливаются в код. Кода, или завершение романа – это смерть отца. Роман становится реквиемом по ушедшему талантливому литератору, но, прежде всего, любимому отцу рассказчика.

Подводя итог, мы хотели бы отметить, что популярность интермедиальных цитирований в прозаическом творчестве У. Видмера высока – это подтверждается обращением писателя к образам, созданным средствами других искусств – кинематографом, музыкой и др., а также средствами массовой информации (например, телевидением). Интермедиальные цитирования сконцентрированы уже в первом рассказе У. Видмера «Алоис»: это кинематографические, мультипликационные образы, образующие гротескные сочетания с мифами обыденного сознания, историческими клише.

Пожалуй, самыми популярными мультипликационными заимствованиями в прозе У. Видмера являются Белоснежка и семь гномов из диснеевского мультфильма – эти интермедиальные персонажи фигурируют в романе «Жизнь гнома», малой прозе «Норма и желание», «Воспоминание о белоснежке», тематизируются в автобиографии «Путешествие на край вселенной». Они могут быть отнесены к автоинтертекстуальным компонентам в творчестве писателя. Другие мультипликационные персонажи тоже становятся интермедиальными образами произведений малой прозы: в рассказе «Герои» слон Бабар включён в авторскую историко-мифологическую конструкцию в качестве гротескного элемента; в «Г. От А до Я» попугай Глоби воплощает угрозу экспансии мифов

обыденного сознания. Интертекстуальный дискурс этих произведений, таким образом, включает интермедиальные компоненты и отличается гибридно-цитатным характером и пародийно-пастишной направленностью.

Обращение к музыкальному материалу выявлено в романах «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца». Интермедиальный уровень романа «Любовник моей матери» представлен ссылками на целый ряд разнообразных музыкальных произведений, составляющих музыкально-художественную ткань произведения. Они «звучат» в исполнении «Молодого оркестра». В романе «Дневник моего отца» это ссылки на музыкальные записи – пластинки в коллекции отца рассказчика.

Выявлено, что структура этих романов в интермедиальном ракурсе может быть соотнесена со структурой музыкальных произведений. В романе «Любовник моей матери» это вариации, развивающиеся вокруг одной ключевой темы – трагической судьбы матери рассказчика. Автотекстуальный анализ романа «Дневник моего отца» позволил соотнести его структуру с полифонической структурой фуги: темы, мотивы, представленные в романе, сопоставляются с голосами, которые экспонируются, прерываются интермедиями, наслаиваются друг на друга, продолжают в иных частях.

Таким образом, интермедиальность как разновидность постмодернистской интертекстуальности является неотъемлемым элементом поэтики прозаического творчества У. Видмера.

Глава III. МИФЫ КАК ОСНОВНОЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ПРОЗЕ У. ВИДМЕРА

Как основной интертекстуальный компонент в прозе У. Видмера в данной главе исследования анализируются мифы – античные, библейские и тривиальные.

В литературоведении мифы – одна из важных и популярных тем, что связано с происхождением самого словесного, литературного искусства, восходящего к мифу, а миф, как утверждал Е. М. Мелетинский, неотделим от обряда. Литературная история начинается, таким образом, с комплекса «миф-ритуал», являющегося источником духовной культуры [Мелетинский 2001: 5]. По определению Е. М. Мелетинского, «миф – один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности», «модель всякой идеологии... синкретическая колыбель не только литературы, искусства, религии, но и... философии, даже науки» [Там же: 5]. Так, В. И. Тюпа отмечает, что философия возникает на почве мифа, в процессе открытия и постепенного освоения человеком «внутренней стороны бытия: мысли, индивидуальной души-личности и сверхличной одушевлённой жизни». Миф трактуется им как модель миропорядка, а художественное мышление возникает в момент осознания неполного совпадения внутренней границы личности, то есть самоопределения человека, и внешней границы, то есть его роли в миропорядке [Тюпа 2004: 55].

Интерес к мифологическому сопровождает всю историю человечества, как первобытного, так и цивилизованного, «с его развитыми рациональными формами культуры», отмечает В. М. Найдыш [Найдыш 2002: 15-16]. По мнению учёного, в истории цивилизации тенденция демифологизации культуры, тем не менее, превалирует – тем больше рационального в культуре цивилизации, чем она более развита. Однако мифологические пласты не могут быть вытеснены рациональными структурами в полной мере, соответственно, мифологизация – это не только «остаточные всплески былого первобытного мифопоэтического

величия, но и закономерность, скрывающая некие глубинные особенности человеческой духовности» [Там же: 16]. Такое «глубинное заложение» способствует усилению воздействия мифа как культурного фактора [Там же: 17]. Одна из тенденций, проявивших себя на рубеже тысячелетий в духовной культуре общества, по В. М. Найдышу, – это «значительная активность глубинных мифологических пластов сознания» [Там же: 7]. Отмечается погружённость в «мифопоэтическую образность» «ценностно-ориентированного обыденного сознания», значимость которого в период ремифологизации культуры возрастает, что может расцениваться как некий исторический реванш [Там же: 9].

Демифологизация, в принципе, не может быть полной, так как пафос преодоления хаоса и гармонизации, присущий мифу, обеспечивает сохранение «мифологической ментальности» в сознании людей, утверждал Е. М. Мелетинский [Мелетинский 2001: 6]. Как отмечал Л. Колаковский, наша в высшей степени деловая, рациональная жизнь находится под воздействием мифических структур, которые получили другие названия. Он также называл процесс тотальной демифологизации культуры «обманчивым» («*trügerisch*»). Например, искусство обладает властью продолжать мифологическую традицию в «расколдованной современности» [Цит. по: Jamme 1991: 156].

М. М. Бахтин подчёркивал синкретическую природу литературного искусства в принципе – литература в виде определённым образом организованных словесных произведений со специфической структурой преломляет социально-экономическое бытие и в своём «содержании» отражает преломления других идеологий, то есть «отражает в своём „содержании“ тот идеологический кругозор в его целом, частью которого она сама является» [Цит. по: Бройтман 2004: 19]. Таким образом, синкретическая, а значит, и мифологическая природа есть составляющая самой литературы.

Указанные концепции учёных-философов и литературоведов о мифе в литературе, восприятие современности как привилегированного поля для мифа (Р. Барт) стали теоретической основой изучения мифов в прозаическом творчестве У. Видмера.

Разнообразные «мифологические элементы», встречающиеся в прозе У. Видмера, имеют автоинтертекстуальную природу: они повторяются в различных произведениях писателя. Ссылаясь на утверждение М. Л. Гаспарова о том, что статус мотива может получить каждый обладающий семантической нагрузкой повтор [Гаспаров 1994: 30-31], мы можем констатировать, что в прозе У. Видмера присутствуют мифологические мотивы. Также, опираясь на концепцию В. Е. Хализева, согласно которой мотив может трактоваться как звено «построения отдельных произведений и их циклов... и достояние творчества писателя...» [Хализев 2013: 267], мы можем говорить об автоинтертекстуальных мифологических мотивах в прозе писателя. По В. Е. Хализеву, «мотив – это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью)» [Там же]. Полагаем, подобную значимость для У. Видмера имеют и мифологемы, к которым он неоднократно обращается в прозе.

Мотивы, по М. Л. Гаспарову, становятся силовыми линиями, которые включают отдельное произведение в общекультурный контекст и превращают его в «бездонную воронку», втягивающую в себя «не ограниченные ни в объеме, ни в их изначальных свойствах слои из фонда культурной памяти» [Цит. по: Гармаш 2014: 13]. Реализацию данного принципа мы видим в функционировании мифологем в прозе У. Видмера. Кроме того, в постмодернистской прозе У. Видмера мифологические мотивы, трансформируясь, становятся элементами новых художественных конструкций, представляющих собой авторские мифологические построения. При этом обозначаются две противоборствующие тенденции – демифологизации и мифологизации, которые, в соответствии с концепцией М. Н. Липовецкого, в постмодернистской парадигме художественности не являются взаимоисключающими [Липовецкий 1996: 27-28].

Мы разделяем мифы, рассматриваемые в прозаическом творчестве У. Видмера в качестве интертекстуальных компонентов, на две основные категории: 1) мифы в традиционном понимании – античные и библейские; 2) мифы в современной трактовке – т. н. тривиальные мифы (распространённые представления, клише). Последние также становятся материалом произведений

писателя и серьёзной темой для осмысления как в философском, так и в поэтологическом плане.

3.1. Античные и библейские мифы в общеэстетических и художественных работах У. Видмера

В начале данной части мы хотели бы обратить внимание на античные мифы, присутствующие в текстах У. Видмера в качестве интертекстуальных компонентов.

Сама история термина «миф» связана с развитием древнегреческой культуры. В эпоху древнегреческой архаики «миф» как целостное целенаправленное духовное воздействие на человека, содержащее в себе «желание и тоску по чему-то неведомому», противопоставлялся «логосу» как дифференцированной силе, отчуждённой от человека, но способной на него воздействовать. Миф стал выражать субъективное отношение, «человеческую интенциональность», а «логос» – объективное, закон и познавательную способность человека. Миф получает в процессе развития древнегреческой культуры ещё больше коннотаций – полулегендарное предание, воображение, повествовательность, речь, обман и др. Существовали дериваты, среди них – понятие «мифология», которое означало изложение мифа, беседу, совокупность мифов какого-либо народа, а также рассуждение по поводу мифов и их изучение [Найдыш 2002: 19].

Древнегреческая мифология оказала огромное воздействие на культуры европейских народов. Образы, сюжеты, мотивы античных мифов нашли отражение в современном искусстве и науке, даже в повседневном общении упоминаются Авгиевы конюшни, Ахиллесова пята и мн.др. Античная мифология, по В. М. Найдышу, в современной культуре стала образным способом выражения определённых устойчивых черт, закономерностей в мире человеческих отношений [Там же].

Неудивительно, что интерес к этим мифам актуален для многих поколений европейских литераторов, использующих их как интертекст: на мифы ссылаются, их цитируют, переосмысливают, иронически обыгрывают. В эпоху культуры постмодерна античные мифы не теряют своей актуальности: это определённые концепты, содержащие в себе ответы на метафизические вопросы, но, тем не менее, по А. Ф. Лосеву, неметафизические по своей сути, так как «для мифического сознания все явлено и чувственно-ощутимо», а метафизике чуждо чувственное начало, она требует доказанных положений. Миф, согласно А. Ф. Лосеву, «не есть метафизическое построение, но есть реально, вещественно и чувственно творимая действительность, являющаяся в то же время отрешенной от обычного хода явлений и, стало быть, содержащая в себе разную степень иерархичности, разную степень отрешённости» [Лосев 2008: 64]. Такие «лёгкие» для восприятия чувственные концепты, усвоенные читателем посредством «подключения» его индивидуализированного бессознательного к коллективному (К. Г. Юнг), передающему эти культурные архетипы из поколения в поколение, гарантируют отклик, поэтому, по нашему мнению, даже пародирование древних мифов, их игровое использование в пастишах может заставить воспринимать эти литературные конструкции как эпифании, несущие новые смыслы.

В прозаических произведениях швейцарца У. Видмера также можно отследить эти интертекстуальные структуры. Он использует античные мифы в малой прозе, эссе и романах; даже некоторые названия его работ интертекстуальны, например: «Орфей. Второй спуск», «Рэпер Гомер».

В небольшом рассказе «Orpheus. Zweiter Abstieg» («Орфей. Второй спуск», 1997) главный персонаж – древнегреческий легендарный певец Орфей, который потерял способность петь и музицировать после посещения мира мёртвых. Орфей рассказывает повествователю о своих скитаниях и страданиях, о своём втором спуске в царство мёртвых и о том, как он в этот раз не узнал Эвридику, а она его. Из подземного царства он вернулся в мир живых, в XXI век, совершив прыжок во времени. Вскоре Орфей умирает в сарае рассказчика, заросшем цветами. История пронизана чувством беспомощности, грусти, тоски по магическому волшебству

искусства и любви, олицетворяющих гармонию и невозможных в мире, где утрачен детско-архаический способ мировосприятия, где магия бессильна перед рациональностью. В истории демифологизируется античный миф: его герой предстаёт в ином свете – это уже не легендарный певец, олицетворяющий силу искусства, которое содействует превращению хаоса в космос, а несчастный и одинокий, потерявшийся между мирами и временными пластами странник, умирающий в одиночестве. Сама история имеет демифологизирующий ракурс – она рассказывает о музыканте, утратившем свою магию с потерей возлюбленной, то есть об утрате мифом его силы и значения в современном мире, о недостижимости рая и обречённости любой утопии на крах, в том числе литературной. Миф об Орфее очень важен для У. Видмера – в лекциях по поэтике «Шестая кукла в животе пятой в животе четвёртой и другие размышления о литературе» он сообщает об этом мифическом образе следующее: «Орфей – это первый певец-волшебник, и он до сегодняшнего дня такой волнующий, потому что он первым потерпел крах. Он подобен шаманам и заклинателям, которые напевая и воя во всё возрастающем экстазе отправлялись в далёкие путешествия ... и попадали в мир мёртвых, в то время как их тело безжизненно лежало на земле. Орфей спустился в царство мёртвых, пока дома все, трепеща, ждали около его тела. Жуткие минуты – часы? – когда сама природа затаила дыхание. Затем он возвратился в своё тело и сообщил, что почти спасённую Эвридику он должен был отпустить назад. Он пережил в древние мифические времена тот опыт, который всё ещё с нами: мы снова и снова колдуем, но никогда не преуспеваем. Провал со времён Орфея вообще стал темой литературы. Сейчас, конечно, после европейского Просвещения и во время спотыкающегося победного шествия логического мышления, колдовство больше не единственное наше средство освоения мира. Мы больше не чувствуем себя магами. Напротив, мы пытаемся действовать рационально и писать в светлом состоянии рассудка. Но как далеко мы продвинемся таким образом? Нам не нужно показывать на примере длинной человеческой истории путь развития человеческого сознания от отчаянно-магических усилий до рационального осознания того, что мы думаем, чувствуем и

делаем. Достаточно нашей собственной истории, нашей истории жизни от маленького ребёнка до взрослого. Так как каждый ребёнок ведёт себя как Орфей, – как те первые шаманы он встречает мир магически и пытается изменить его силой своих мыслей. Каждый и каждая из нас делали это, и так как мы все на протяжении жизни сохраняем детско-архаический тип мышления и восприятия, мы продолжаем делать это и сегодня» [Widmer 1995b: 27]. Таким образом, при помощи образа Орфея, У. Видмер доказывает укоренённость мифа в человеческом сознании. Однако мифологическое восприятие не увеличивает шансы человека на обретение искомой гармонии в мире «спотыкающегося логического мышления», где финалом жизни является смерть. По У. Видмеру, «рай существует на Земле, пока смерть не осознана». Он считает, что «писательство – это попытка обмануть смерть» [Там же: 38]. Попытка обмануть смерть не удалась Орфею, как не удаётся она никому другому. Следуя трактовке этого мифа в приведённом выше отрывке, в истории «Орфей. Второй спуск» мы можем отследить и противоположную демифологизации тенденцию – расширение мифического значения. Мифический образ, содержащий определённый идейно-смысловой концепт (в случае Орфея – это певец-маг, которому доступен путь в иное измерение), становится частью иной истории – истории о провале, о неосуществимости рая. Благодаря мифической силе воздействия образа Орфея, включённого в новую констелляцию, читатель воспринимает созданную автором зарисовку как эпифанию, «новый миф» современности о «смерти мифа».

Хэнк Харберс в статье «Орфей, Эдип, Одиссей. Игра Урса Видмера с мифом в рассказе „Голубой сифон“» отмечает присутствие мифа об Орфее в рассказе с автобиографическими элементами «Голубой сифон». Миф трансформируется в экранное путешествие мальчика в загробный мир с целью вернуть умершую мать. Мир мёртвых наполнен ужасами и страданиями, и измученный увиденным мальчик поёт песню о влюблённых принцессе и принце, которые, как Орфей и Эвридика, разделены смертью, но им удаётся соединиться. Несбыточная мечта о рае воплощается в этой модифицирующей античный сюжет песне, которая,

однако, ничего не меняет: мальчик возвращается домой один. Снова У. Видмер трансформирует и расширяет значение мифа. Он подчёркивает недостижимость искомой гармонии, акцентируя повторяющуюся в разных ипостасях и временах неудачу Орфея, которого может олицетворять любой из живущих.

Автор статьи также рассматривает миф об Эдипе, отмечая параллели в сюжете, когда и в главном действии, и в параллельном экранном (в рассказе происходят перемещения во времени при просмотре фильмов) существует диада мать-ребёнок, а отец воспринимается ребёнком как конкурент, нарушающий идиллию [Harbers 2009: 302]. Миф об Эдипе, использованный З. Фрейдом для обозначения влечения к родителю противоположного пола и амбивалентных чувств к родителю того же пола, стал понятием классического психоанализа, соответственно любые отсылки к Эдипу автоматически связываются не столько с античным мифом, сколько с З. Фрейдом. О значении теорий З. Фрейда для У. Видмера уже упоминалось ранее – У. Видмер утверждал, что влияние З. Фрейда на литературу огромно (например, в эссе «Ernst, unterhaltend, langweilig?» («Серьёзно, развлекательно, скучно?»): «И всё же мир с Фрейдом и после Фрейда выглядел иначе, чем до него» [Widmer 2002a: 127]). Поэтому указанные параллели, скорее всего, в большей степени являются отсылками к учению З. Фрейда.

Х. Харберс отслеживает ещё один миф в этом рассказе – миф об Одиссее. В этот миф имплицирована идея долгого путешествия, странствия, а мотив путешествий – один из самых важных в творчестве У. Видмера. Этому мотиву посвящена исследовательская работа Кристофа Буркена «Писать о путешествиях. К теме *ars itineraria* Урса Видмера в контексте европейской литературы о путешествиях». Автор диссертации ссылается на слова Ульриха Вебера, который отмечает, что «путешествия, поездки, походы, пространственные передвижения, прыжки между различными мирами (или мечты об этом) проходят красной нитью через прозу У. Видмера как формы познания себя и мира – от ассоциаций со Стенли и Ливингстоном в поисках источника Нила или полётов на шаре и участия в Tour de Suisse в рассказе „Алоис“ (1968) до путешествия Куно в Кисангани в

романе „В Конго“ (1998). Говорить о путешествиях в историях Видмера значило бы говорить о его творчестве вообще...» [Цит. по: Bourquin 2006: 13]. К. Буркен отмечает, что путешествия в произведениях У. Видмера очень разнообразны: это интерпретации архаично-античных моделей путешествий, путешествия во времени, сказки о путешествиях, экспедиции, путешествия шаманов, сообщения о путешествиях и др. [Там же: 15]. В рассказе «Голубой сифон», например, путешествующий во времени взрослый автор-рассказчик и он же в детском возрасте обмениваются своими реальностями. Через кинотеатр, в котором идут фильмы, включающие перемещения во времени и между мирами, взрослый попадает в своё детство, а ребёнок – в будущее, затем они совершают обратное путешествие. Такое ностальгическое путешествие взрослого автора-рассказчика в прошлое, когда ещё живы его родители, является возможностью посмотреть глазами взрослого в свой мир детства, вспомнить покойных ныне мать и отца, попытаться найти душевный покой и принять их уход из жизни. Путешествие ребёнка-рассказчика в будущее позволяет взрослому автору-рассказчику ощутить гармонию жизни в настоящем, в своей семье. Параллельные линии перемещений во времени и между мирами выстраиваются и в фильмах, которые смотрят герои – в них создаются иные реальности с проницаемыми границами. Таким образом в рассказе организуется «внутреннее» интермедиальное пространство, в котором реализуется фантастическая возможность путешествовать во времени и измерениях.

Сам У. Видмер в лекции о поэтике отмечает следующее: «На самом деле герои моих книг иногда прямо панически путешествуют повсюду. Почему? Почему они не могут остаться? Я, собственно, полагаю, что остаться важнее и сложнее. Проще податься на мыс Доброй надежды, чем остаться дома и конфронтировать с собственной ограниченностью» [Там же: 13]. У. Видмер сам описывает себя как человека, покинувшего родительский дом, как только это стало возможным. Известно также, что в молодости он охотно путешествовал по Европе [Widmer 2015]. У. Видмер называет роман «Научная экспедиция», написанный в 1974 г. в Германии, произведением, в котором тщательно

завуалирована тоска по дому: в романе речь идёт о путешествии-восхождении героя на одну из Альпийских вершин. Так, по словам У. Видмера, описывая путешествие в родную страну, в Альпы, он пытался отвыкнуть от них, и ему это впоследствии удалось – в сказке «Die gestohlene Schöpfung» («Украденное творение», 1984 г.) герой уже никуда не едет, а живёт во Франкфурте [Цит. по: Bourquin 2006: 14]. У. Видмер впоследствии отмечает, что он сам «тот, кто всегда «сидит» во Франкфурте или Эльзасе... и никогда никуда не ездит» [Там же]. Й. Штрюмпель даже называет Видмера «домоседом» («Nesthocker») [Там же]. Однако это не мешает ему обращаться к теме путешествий снова и снова. По словам У. Видмера, «путешествующий писатель, пишущий о путешествиях, сегодня является смехотворной фигурой» [Там же]. Конго, о котором У. Видмер напишет в романе «В Конго», – это его фантазии за письменным столом: «Я там никогда не был. Именно это делает Конго очень подходящим полем для моих проекций» [Там же].

В любом литературном путешествии, имеющем цель, можно отследить мотив Одиссеи. К. Буркен отмечает, что странствие Одиссея – это первая великая история о путешествии на Западе. Это не бессмысленные скитания, у Одиссея, прототипа западноевропейского путешественника, есть цель – он хочет вернуться домой, к жене и ребёнку [Там же: 64]. У. Видмер в поэтических лекциях констатирует: «до „Одиссеи“ греческая литература была литературой тех, кто остаётся» [Там же].

Мотив странствия – один из самых популярных в мировой литературе. Этот мотив может содержать метафорическое начало. Так, Н. В. Пестова отмечает, что в первой четверти XX века в лирике немецких экспрессионистов мотив странствия и возвращения становится архетипическим концептом, структурирующим иные мотивы и проблемы [Пестова 1999: 55]. Кроме странствия в прямом значении в мотиве присутствуют метафорические экзистенциальные субмотивы: бесцельное блуждание, поиск, тоска по родине или по чужбине и др. На передний план выступает метафора чужести как мироощущение, которое определяет основные направления движения, например,

возвращение к самому себе, Богу, к родине [Там же]. Метафорические экзистенциальные странствия имплицированы и в путешествия У. Видмера, в т. ч. в автобиографическом контексте. Его переезд в Германию, например, а затем возвращение в Швейцарию он представил, как странствие «неприкаянной души» в эссе «Deutsche Bilder» («Немецкие зарисовки»): «Моей душе нужно было семнадцать лет, 335 километров позади. Я слышу, как она поднимается по лестнице, спасённая. Она очень удивится, когда обнаружит сидящее на чемоданах тело, с которым хочет воссоединиться. Возможно, вернувшись домой, на родину, ... я буду по ней тосковать, по своей душе, блуждающей на западе, преданной во второй раз телом, которое не в состоянии иметь с ней отношения, подобные брачным узам – вместе в постель и вместе из неё» [Widmer 1987: 124]. Экзистенциальное странствие в поисках недостижимой гармонии сконцентрировано здесь в метаниях тоскующей души, которой сложно найти себе место. Так же в рассказах «Орфей. Второй спуск» и «Голубой сифон» мотив путешествия героев включает метафорический поиск утраченной гармонии.

В романе У. Видмера «Господин Адамсон» (2009 г.) мотив путешествия в загробную жизнь снова связан с переходом в подземное царство мёртвых, с перемещениями в пространстве и времени. Здесь присутствуют и мотивы «Одиссеи», метафорически осмысленной как путь к смерти, и мотивы мифа об Орфее с временным пребыванием в царстве мёртвых и пением, чтоб спастись и выйти на поверхность. Нужно отметить, что царство мёртвых у У. Видмера подобно Аиду – параллели с античными мифами вызывают эту ассоциацию. Вход в подземный мир находится в реальном мире (в «Голубом сифоне» – занавес отделяющий сотворённый мир-иллюзию от царства мёртвых; в рассказе «Орфей. Второй спуск» – неприметная в реальности трещина, в которую Орфей шагнул, не осознавая этого и оглянувшись назад, в темноте, увидел её как полосу света; в «Господине Адамсоне» – порталы в определённых местах (например, в стене дома, между рельсами на парижской станции метро «Данфэр-Рошери», в руинах Микен)). Также все вошедшие в иной мир спускались вниз, в темноту, где в мрачных ландшафтах бесцельно скитались души и раздавались стоны умерших.

Возникает параллель и со средневековым восприятием ада, описанного у Данте в «Божественной комедии»: спуск вниз, новые уровни мучений грешников. Однако на этом сходство заканчивается. Мир мёртвых У. Видмера – это не древнегреческий Аид Гомера, отмечает К. Буркен, анализируя рассказ «Орфей. Второй спуск». Также и в «Голубом сифоне», и в «Господине Адамсоне» царство мёртвых иное – это юдоль страданий, концепция которой была предложена эпохой модерна [Bourquin 2006: 170]. В рассказе «Орфей. Второй спуск» оно описано так: «Как и в прошлый раз, он увидел горящие озёра, шатающихся мертвецов, горы черепов, кучи из очков, золотых зубов, ребёнка, который кормил свою мёртвую мать нечистотами. Убитые, залитые кровью, без рук, подбородков, разорванные минами. Кричащие женщины, падающие с горы, как и он. Искалеченные мужчины, кричащие ему вслед проклятия» [Widmer 1998a: 43]. Последствия войн, катастроф сосредоточены в этом подземном мире мёртвых, сконцентрировавшем ужасы XX века. Мы полагаем, что У. Видмер хочет таким образом донести до читателя идею о ложном ходе развития истории, о необходимости осознания губительности этого пути. В рассказе «Голубой сифон» есть похожие описания загробного мира, отражающие преступления человека против человека, прежде всего преступления фашистов: «Из железнодорожного вагона, боковая стена которого открылась, вываливались тела. Где-то кучи очков, миллионы очков, все одинаковые: круглые и в тонкой металлической оправе. Где-то ещё шляпы. Люди висели на крючьях. Люди торчали на металлических кольях. Люди лежали с раздавленными головами. Дети смотрели ..., только они, но все вместе, даже те, у которых нет глаз, так как они были выжжены, дети с распухшими животами, цепляющиеся за шеи мёртвых матерей или отцов» [Widmer 1992: 86].

В романе «Господин Адамсон» в царство мёртвых попадает восьмилетний ребёнок. Он старается выбраться оттуда через пологий подъём. Мальчика сопровождает проводник-призрак (господин Адамсон), который должен отвести его в мир мёртвых в день его смерти, а поскольку на этот раз ребёнок попал туда преждевременно, из любопытства, миссия призрака в том, чтобы доставить его

обратно в мир живых. Ребёнок, пытаясь подняться, срывается и погружается в транс-падение, пролетая сквозь сонмы мертвецов, старающихся его поймать: «Достаточно ли быстро я пролетаю сквозь мертвецов, чтобы их подозрения возникали только у меня за спиной, а миллионы передо мной и не догадывались, что я – живой? Кажется, несколько мертвецов позади меня, и слева, и справа, да и впереди тоже разинули рты! Обнажили блестящие острые зубы и, широко раскрыв глаза, начали искать свою добычу! Меня! Зачем я запел? Чтобы спастись, уцелеть? <...> И может ли быть, что мое пение меня спасло? Этот тонкий писк? Ведь когда я издавал эти жалкие звуки, находящиеся близко от меня мертвецы, которые теперь бушевали, как бескрайний ураган, на несколько мгновений от неожиданности чуть медлили со смертельным укусом, и я успевал проскользнуть дальше, где они уже не могли до меня дотянуться...» [Видмер 2011: 60]. Мотив мифа об Орфее и его волшебной песне, выручающей живого из царства мёртвых, реализуется здесь вновь. А «Одиссея» как странствие души ребёнка из загробного мира в реальность подобна кошмару – это путь от смерти к жизни, путь через собственную бездну, тёмное бессознательное («Вполне могло быть, что я провалился в самого себя. Я думаю, что внутри меня всё выглядело так же. Тогда, уже тогда. В той чёрной сердцевине, куда я ещё никогда не заглядывал, о которой я только догадывался, потому что иногда, посреди солнечного дня, меня пугали кошмарные видения» [Там же: 58]).

Переосмысление античных мифов, игра с ними, использование их архаичных паттернов для конструирования своих философских построений и историй – это та работа с мифами, которую У. Видмер блестяще проделывает во многих своих произведениях. Переплетая мифические элементы с философскими, психологическими построениями (экзистенциальное стремление к гармонии; концепция архетипов и бессознательного К. Г. Юнга; психоаналитические теории З. Фрейда) он создаёт свои неповторимые художественные миры.

Совмещение разнородных элементов, коллажность осуществляется в рассказе «Müll an den Stränden» («Мусор на пляжах», 1994), где античные мифы соседствуют с фольклорными: боги и богини населяют планету вместе с духами и

гномами из германо-скандинавских преданий. Из морской пены появляется Венера и становится возлюбленной Зевса (здесь интермедийным элементом выступает картина Боттичелли, которую У. Видмер упоминает). Заполонившие и загрязнившие планету люди вынуждают Венеру снова уйти в море. У. Видмер обыгрывает происхождение этого «обратного» сюжета так: «Старые письма рассказывают нам, что Боттичелли также нарисовал эту картину – погружающуюся в воду Венеру, однако она не понравилась его заказчику из рода Медичей, поэтому он нарисовал поверх неё танцующих дам» [Widmer 1998a: 58]. Здесь проявляется интертекстуальная игра У. Видмера: ссылка на «старые письма» комично правдоподобна, однако эта «мягкая комичность» включает ироничное, пародийное начало.

В этой истории Бог-создатель переселяет древних богов и богинь на другую планету, где нет людей. Боги, оказавшись в новом мире, снова наслаждаются жизнью без людей, без смерти, лишь Зевс ждёт возлюбленную на берегу и желает, чтобы всё повторилось, «всё, кроме людей» [Там же: 65]. По нашему мнению, образы из античных мифов символизируют в этой истории природную гармонию. Такая гармония и противопоставленная ей современность с оскверняющими природу людьми представляют собой знаковую дихотомию, которую можно трактовать как отход человечества от природы, его продвижение по ложному пути технического прогресса на собственное погребение в горах отходов. Экологическая составляющая данного послания уже в самом названии произведения: это предостерегающая эпифаническая зарисовка, в которой при помощи античных мифических образов-символов, используемых в произвольно-фантазийных комбинациях, передаётся послание об угрозе от иррациональной человеческой деятельности, способствующей утрате гармонии между человеческим и природным началами.

Ещё один пласт мифов – это догматизированное знание [Найдыш 2002: 20]. Под этими мифами понимаются религиозные, библейские мифы, которые наряду с древнегреческими являются важным источником вдохновения для

многочисленных авторов, и У. Видмер не является исключением. Он был нерелигиозным человеком, о чём упоминается в его автобиографии «Путешествие на край вселенной»: «... Ни мой папа, ни моя мама не были членами церковной общины» [Widmer 2015: 33], однако, был крещён «по всем правилам протестантского церковного искусства» [Там же], так как иначе его бабушка «умерла бы от инфаркта», к тому же дядя был священником. В соответствии с традициями, в день своей конфирмации и «за несколько дней до выхода из церкви» [Там же] У. Видмер получает от крёстного Библию, которую, по его признанию, изучает в дальнейшем («В пакете была Библия, которая мне и сегодня ещё полезна» [Там же: 35]). Так У. Видмер тематизирует значимость Библии как интертекстуального источника. Библейские мотивы есть в названиях его произведений, например: эссе с интертекстуальным названием «„Im Anfang was das Wort“» («„Вначале было слово“»), тематизирующее начало Евангелия от Иоанна из Нового Завета, «Vor uns die Sintflut» («Перед нами потоп») [Widmer 1998a: 120-124] и сборник малой прозы с таким же названием [Widmer 1998a], «Die heilige Geschichte» («Святая история») [Widmer 2002b: 161-163], «Die Schöpfung, alternativ» («Сотворение: альтернатива») [Там же: 101-103] и др.

В эссе «„Im Anfang was das Wort“» («Вначале было слово», 1994) У. Видмер интерпретирует первое божественно слово как Большой взрыв, с которого началась вселенная. Он в комическом ключе отслеживает возникновение сознания и языков в древнем едином неопределённом мире, где не было различий и «никто не мог сказать, где начиналась белка и заканчивалась ель. <...> Саванна, место жизни, была неделимым целым. Только эмпирически можно было установить, что эта часть саванны (лев) съедала, в то время как другая его часть (хвощ) нет» [Widmer 1998a: 79]. Творец спустился к людям, чтобы дать им язык, который был нужен для общения с ними. Божественный облик и язык были невыносимы для людей, поэтому творцу приходилось шептать и мимикрировать под человеческое существо. Поскольку затея с языком в дальнейшем привела к возникновению Вавилона (здесь обыгрывается библейский миф о Вавилонской башне), творец отнял общий язык у людей, которые, тем не менее, всё говорят и

говорят, «всё больше, всё более гулко. Мы, языковые лемминги, говорим, приближая собственный конец, который наступит, когда никто не будет молчать. Никто не знает, куда спрятался творец» [Там же: 82]. Гул голосов с Земли слышен в космосе и звучит так же, как тот гул, который в глубинах вселенной уловили зонды, и он был воспринят как эхо Большого взрыва. Идея слова, несущего с собой возникновение вселенной и её возможный конец оформлена в виде притчи с закольцованным сюжетом. Теологическая теория сотворения мира объединена с научной теорией Большого взрыва, а идея «слова в конце» «переворачивает» исходную библейскую фразу; также концепция «„Большой взрыв“ – возникновение вселенной» в конце эссе представлена оппозиционно: «„Большой взрыв“ – конец вселенной» (апокалипсис).

В эссе «Die Schöpfung, alternativ» («Сотворение: альтернатива»), написанном ранее (1986-87), У. Видмер тематизирует варианты сотворения вселенной и называет теорию Большого взрыва и сотворение Богом за шесть дней основными концепциями, причём просвещённые учёные могут верить сразу в обе. Здесь У. Видмер намечает «смешанный» вариант теории сотворения [Widmer 2002b: 101-103], а в вышеупомянутом эссе «Вначале было слово» (1994) развивает его. В этих произведениях можно отследить феномен автоинтертекстуальности, подробнее об этом явлении написано в части 2.1.

В истории «Перед нами потоп» (1998), название которой перефразирует знаменитую идиому, мифическая фигура Ноя и образ Ноева ковчега используются У. Видмером для визуализации человеческих страхов, связанных с концом света. Современный «культ Ноя» в истории У. Видмера показывает, насколько мифы укоренены в человеческом сознании, – они там вместе со страхами, заблуждениями и прочим опытом «освоения реальности» предыдущими поколениями. При триггерных обстоятельствах архетипы (К. Г. Юнг), лежащие в основе мифов разных народов и эпох, и сами мифы, дремлющие глубоко в бессознательном, активизируются и диктуют определённое поведение. Люди, считающие себя богоизбранными и желающие быть спасёнными, строят на задних дворах и в садах ковчеги, «всегда по старым планам, но иногда из новых

материалов (господин Аэби, например, применяет без всякого стеснения аральдит)» [Там же: 122].

С одной стороны, цитирование мифа вносит свою лепту в процесс демифологизации, так как даёт возможность читателю осознать его присутствие, силу воздействия и отстраниться от него. Так, с позиции реципиента, мы полагаем, воздействует миф о Ноевом ковчеге в эссе «Перед нами потоп». Ироническая история о злоупотребляющем спиртным голландце Вандерблэдене¹, принявшем локальное наводнение за потоп и успевшем подняться на свой ковчег с женой, кошкой, собакой, выловленным петухом и осликом, заканчивается опрокидыванием ковчеге недалеко от пляжа Схевенингена на потеху публике. С другой стороны, демифологизация, осуществляемая при помощи «демонстрации» мифа в ироническом контексте, может сопровождаться противоположной тенденцией – миф в качестве некоего клише восприятия встраивается в новую мифическую парадигму, созданную писателем, где он может трансформироваться, смешиваться с другими элементами. Так происходит ремифологизация – создание собственной авторской мифологии. В рассказе «Перед нами потоп» тоже присутствуют элементы ремифологизации: библейский миф оживает – современные Нои, строящие ковчег и готовящиеся к потопу, являются его носителями уже не в библейской реальности. Однако дальнейшей трансформации этот миф не подвергается и мифологические построения не развиваются. Тенденция демифологизации, с нашей точки зрения, превалирует, так как миф здесь является интертекстуальным компонентом, при помощи которого выстраивается общий иронический дискурс – высмеивание мифологической модели поведения новоявленных Ноев, претендующих на богоизбранность.

Итак, рассмотрев мифы как интертекстуальные компоненты в творчестве У. Видмера, мы отметили следующие основные моменты:

¹Wanderblöden – игра слов, которую можно перевести с немецкого как путешественник-идиот.

1. Античные мифы, укоренённые в сознании западного человека и передающие культурные архетипы из поколения в поколение, становятся интертекстуальными компонентами прозаических произведений У. Видмера. Миф об Орфее является автоинтертекстуальным компонентом в его прозе, что подтверждают автоэпитекстуальные связи. Этот миф У. Видмер переосмысливает как эпифанию о неизбежности краха любой утопии, в том числе литературной. В собственной демифологизирующей концепции У. Видмера Орфей предстаёт магом, утратившим свою силу. Одновременно создаётся новое мифологическое построение: миф о «смерти мифа», о неосуществимости рая и неизбежном провале художника перед лицом смерти. Эта тема разрабатывается в рассказах «Орфей. Второй спуск», «Голубой сифон». Миф об Одиссее, образы античной мифологии (подземное царство Аида, боги и др.) также становятся компонентами собственных мифологических построений У. Видмера. Мотив Одиссеи как путешествия и миметического, и метафорического представлен в эссе «Немецкие зарисовки», рассказах «Голубой сифон», «Орфей. Второй спуск», «Алоис», романах «В Конго», «Научная экспедиция», «Господин Адамсон». Древнегреческое подземное царство мёртвых Аид становится для У. Видмера одним из интертекстуальных источников представлений об аде, который писатель переосмысливает в духе модерна в рассказах «Голубой сифон», «Орфей. Второй спуск», в романе «Господин Адамсон», заполняя его жертвами войн и насилия. Образы античных богов в рассказе «Мусор на пляжах» олицетворяют природную гармонию, которой противопоставлена разрушительная экспансия человека.
2. Библейские мифы также являются интертекстуальными компонентами в прозаическом творчестве У. Видмера. Эти «мифологемы» становятся базовыми элементами авторских историй. В процессе их демифологизации и трансформации реализуется игровое ироническое начало, которым проникнуты новые построения, также подобные

мифологическим концепциям. В рассказах «„Вначале было слово“», «Сотворение, альтернатива» теологическая теория сотворения мира объединена с научной теорией Большого взрыва для создания новой концепции начала и конца вселенной. В рассказе «Перед нами потоп» история о «современных Ноях», готовящихся к потопу, высмеивает мифологическую модель поведения.

3.1.1. Демифологизация и ремифологизация в прозе У. Видмера

Как уже отмечалось выше, тенденции де- и ремифологизации в культуре сменяют друг друга. При этом роль ремифологизации нельзя недооценивать. Ещё в начале XIX века Фридрих Шлегель говорил о том, что их настоящее – это эпоха удаления от бога и поэтому это «время нужды» – время нехватки и ожидания новой, соответствующей времени религиозности и религии. А поэту достаётся задача сохранения религиозно-мифического мировоззрения и создания адекватных – соответствующих современному сознанию – образов. Поэт становится священником мифа, священником современной сакральной сферы, отмечает Бернхард Зорг [Sorg 1995: 16]. Тоска по новой мифологии была обусловлена, по Б. Зоргу, потерей единства жизненных форм, возникшей в результате развития интеллектуального мировоззрения. Однако потребность жить в гармоничном обществе, где интеллектуальная и мифическая составляющая взаимосвязаны, возможно, вызвала потребность в новой мифологии, выявив перекрещивание двух тенденций в сознании ранних романтиков: желание обновления и, наоборот, противодействие новому. Исследователь отмечает, что эта потребность в единстве, унификации, в объединяющем абсолюте как в секуляризованном Новом Иерусалиме, сформировавшаяся в сознании ранних романтиков, сохранялась в дальнейшем и в XIX, и в XX веке [Там же: 17]. При этом писатели, создавая новые мифы, обращаются к неисчерпаемым источникам – мифам греческого и латинского мира, к коллективному опыту и представлениям

(тривиальным мифам). Действительно, во второй половине XX века, несмотря на доминирование постмодернистского демифологизирующего литературного дискурса в западной литературе, тенденция ремифологизации по-прежнему остаётся актуальной для ряда авторов, в т. ч. У. Видмера.

Однако, как отмечает И. П. Ильин, постмодернисты, в отличие от модернистов, отвергают метаповествования, т. е. «все системы, которые человек традиционно применял для осмысления своего положения в мире» [Ильин 1996: 216], и если они их и используют, то в форме пародии, «чтобы доказать их бессилие и бессмысленность». «Так, по Д'ану, Р. Браутиган в „Ловле форели в Америке“ (1970) пародирует хемингуэйевский миф о благотворности возврата человека к девственной природе, а Т. Макгвейн в „92° в тени“ – хемингуэйевский кодекс чести и мужества. Точно так же и Т. Пинчон в романе „V“ (1963), хотя и косвенно, но, тем не менее, пародирует веру Фолкнера (имеется в виду прежде всего его роман „Авессалом, Авессалом!“) в возможность восстановления истинного смысла истории» [Там же]. Далее И. П. Ильин, цитируя Д'ана, отмечает переход проблемы смысла с «уровня коллективного и объективного мифа, функционирующего по правилам метаповествований истории, мифа, религии, художественной и литературной традиции, психологии или какого-либо другого метаповествования, внешнего по отношению как к произведению, так и к воспринимающему его индивиду, на уровень чисто личностной индивидуальной перцепции. Смысл теперь уже более не является вопросом общепризнанной реальности, а скорее эпистемологической и онтологической проблемой изолированного индивида в произвольном и фрагментированном мире» [Там же: 216-217].

Исследователи предлагают также подходы, акцентирующие мифологическую составляющую постмодернистской художественности. Например, Е. В. Галанина отмечает, что постмодерн создаёт собственные мифологические миры в ситуации разрушения прежней системы осмысления мира [Галанина 2015: 200], кроме того, в основе самой культуры постмодернизма заложена система мифологических представлений: конструкты

постмодернистского сознания «мифологичны, поскольку в основании своем имеют первичный опыт столкновения человеческого сознания с действительностью, опыт ее осмысления и структурирования» [Там же: 203]. Исследователь в данной статье исходит из концепции мифа, понимаемого как неотъемлемый элемент сознания, основанный на непосредственном восприятии мира и отождествлении образа реальности с самой реальностью. В таком качестве «миф обеспечивает устойчивость человеческого сознания во все периоды существования культуры, в том числе культуры постмодерна» [Там же: 200].

Розмари Целлер также обращает внимание на то, что мифы в качестве элементов коллективного сознания, являются уже сформулированными представлениями о реальности. По её мнению, они должны интересовать авторов, которые задумываются о восприятии и изображении реальности и обращают внимание на то, что наше восприятие действительности уже само по себе является мифом [Zeller 1992: 115]. У. Видмер – один из таких авторов. Он постоянно обращался к мифам в своём творчестве и неоднократно тематизировал свой интерес к ним, например, в лекциях «Шестая кукла в животе пятой в животе четвёртой и другие размышления о литературе» [Widmer 1995b], эссе «Über (triviale) Mythen» («О тривиальных мифах») [Widmer 1972: 20-28].

Тенденцию ремифологизации можно отследить в вышеупомянутых произведениях У. Видмера. В рассказе «Орфей. Второй спуск» – это мифологические построения на тему поиска гармонии и обречённости на провал; в эссе «Вначале было слово» – мифологическая концепция сотворения и гибели мира; в рассказе «Мусор на пляжах» выстраивается мифологическая зарисовка на тему экологической катастрофы; в «Перед нами потоп» – оживление и ироническое преломление древнего мифа в современности. В этих произведениях У. Видмер «играет» с мифами: «расчленяет» на элементы, собирает в новые конструкции, обретающие мифологические свойства. Однако необходимо отметить иронический дискурс этих новых мифологических построений, характерный для постмодернистского сознания.

Собственное легендо- и мифотворчество У. Видмера с использованием мифологем, стилизованных под реально существующие, а также игра с древними мифическими и религиозными мотивами, ярко проявились в рассказе «Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr» («Исчезновение китайцев в новом году», 1977). У. Видмер выстраивает сразу несколько мифологических рядов: легенду о древних китайских писателях, исчезающих в своих книгах, которая в конце становится реальностью для рассказчика; комическую легенду о мудрых кочанах капусты, пародирующую сказания о древних мудрецах; предсказание об исчезновении китайского народа и их переходе в загробный мир (последнее мифологическое образование соткано из причудливо смешанных древних мифологических и религиозных мотивов). Сюжет рассказа таков: повествователь получает письмо от девушки по имени Пия, своей возлюбленной, которая покинула его и уехала в Китай. В письме она рассказывает историю о писателях и их книгах, которая очень похожа на легенду: в далёкие времена в старом Китае каждый писатель сочинял лишь одну книгу – в начале своей работы он был огромен, а в конце настолько мал, что исчезал в последней странице книги. Тогда все знали, что книга закончена и относили её в национальную библиотеку. Сегодня всё иначе: «сегодня китайские поэты спасают свою шкуру от финала» («... Heute retten auch die chinesischen Dichter seine Haut vor dem Schlußpunkt» [Widmer 1987: 42]). В ответ, тяжело переживающий расставание с Пией рассказчик пишет саркастическое письмо, в котором излагает ещё одну легенду-пародию о старом Китае: китайские мудрецы выращивают настолько мудрые кочаны капусты, что они и мудрецы потом часами сидят напротив друг друга, чтобы решить, кто кого должен съесть: «Обычно было так, что после долгой внутренней борьбы один из двух становился мягким, почему, никто не знает. Чаше выигрывали мудрецы. <...> В монастырях, центрах сосредоточения китайской мудрости, иногда происходило так, что после того, как в трапезной объявляли конец обеда, больше кочанов, чем монахов шли на совместный молебен» [Там же: 43].

Когда рассказчик приезжает к Пие в Китай, он видит там китайца, с которым до этого чудесным образом встречался в картине (рассказчик описывает музей, в котором есть вход, но выход возможен только через картину). Интермедиаальный мотив проникновения в картину есть и в продолжении «Исчезновения китайцев в новом году» – в небольшом рассказе «Пия и Хунь», и в других произведениях У. Видмера, например, в рассказе «Indianersommer» («Лето индейцев», 1985 г.). Старый китаец рассказывает о будущем своего народа, выстраивая целый миф: скоро они совсем исчезнут, постепенно уменьшаясь в размере: «Скоро зарубежным наблюдателям, например, на футбольных матчах, бросится в глаза, что китайские игроки едва ли выше, чем футбольный мяч...» [Там же: 47].

Рассказчик остаётся в Пекине и пишет книгу, «над окончанием которой не хочет думать» [Там же: 48]: «В последний раз я поприветствовал тех, кто, безусловно, прочтёт до конца мою книгу. Всего тебе наилучшего, Пия. *Гигантским* был пустой лист передо мной, когда я поставил точку за последним словом» [Там же: 49]. Реальность рассказчика и легенда, изложенная в письме Пии, совпадают: писатель уже настолько мал, что растворится в последней странице. Сконструированную легенду можно воспринять как игру с мотивом духовной самоотдачи писателя, согласно которому автор вкладывает душу в своё произведение. У У. Видмера писатель комическим образом исчезает в своём произведении физически.

Ещё один мифологический пласт, сотканный из переплетающихся мифических и религиозных мотивов, образует теория перехода в мир иной, изложенная в рассказе старым китайцем, которому отведена роль мифотворца (он же предсказывает уменьшение своему народу). Согласно его теории, в день вознесения верующие разных религий устремятся на небо, желая получить там лучшее место. По его представлениям, существует строгая иерархия, в соответствии с которой души должны будут перейти в рай над огненной геенной, а тот, кто потеряет равновесие, низвергнется в адское пламя [Там же: 46]. При этом переходы располагаются в соответствии с определённой иерархией:

«Кроткие стоят над честолюбцами, наивные над умниками. Также среди самих религий существует иерархия. Христиане стоят под иудеями, которые в свою очередь под мусульманами. Надо всеми поднимаются друзья Будды. Перед страшным судом, так решено уже с незапамятных времён между богами четырёх религий, встречаются Бог, Яхве, Аллах и Будда и договариваются о совместном сигнале к началу конца мира» [Там же]. Так описываются неравные возможности для перехода: «Вам (*христианам – прим. наше*) не повезло. Ваша верёвка висит так низко, что языки адского пламени практически сжигают вам стопы, и некоторые не могут противостоять искушению жара. Иудеи, чья верёвка натянута над христианами, могут при падении попытаться ухватиться за христианскую верёвку. У мусульман, которые и так должны пройти только короткое расстояние от горы Елеонской до Купола скалы, есть две верёвки. Но надо всеми парит широкий мост буддистов, по которому мы в две колонны восходим на небо. Так будет» [Там же: 46-47].

У. Видмер использует религиозные библейские, коранические мотивы, в том числе древние, например зороастрический мотив перехода над Джаханнамом (ад) по мосту шириной в лезвие меча в день страшного суда. При этом буддистский мотив перерождения не фигурирует, и буддистский переход тоже становится путём над огненной геенной. Такое причудливое смешение и пародийное переплетение мифологических, религиозных представлений о рае и аде и о процессе перехода в потусторонний мир, игра с ними, демифологизирующая и одновременно ремифологизирующая их в новом художественном контексте, позволяют У. Видмеру создать мифологическое построение, объединяющее религии. Таким образом, две противоборствующие тенденции – демифологизация и ремифологизация – могут сосуществовать в рамках одного произведения.

Ремифологизацию мифа или создание искусственного мифа Р. Барт считает лучшим средством *против* мифа. Е. И. Чубукова отмечает, что «в этом случае «вторичный миф» будет представлять самую настоящую мифологию. Здесь уже, согласно Р. Барту, «похищается» не язык, а сам миф. Для этого достаточно

сделать его отправной точкой семиологической системы, превратить его значение в первый элемент вторичного мифа» [Чубукова 2001]. Таким образом, ремифологизация становится действенным средством демифологизации мифа-метаповествования и одновременно средством создания нового авторского мифа постмодернистского сознания.

По итогам этой части сделаны следующие выводы:

1. У. Видмер не только «заимствует» античные и религиозные мифологемы, но и создаёт мифологемы, стилизованные под реально существующие, а также смешивает разнородные мифологические элементы для формирования собственных мифологических ракурсов. В рассказе «Исчезновение китайцев в новом году» У. Видмер выстраивает мифологический ряд, используя модель легенды о мудрецах и форму предсказаний; причудливо смешивает мифологические и религиозные мифологемы для создания мифа о переходе в загробный мир. В рассказе «Мусор на пляжах» писатель составляет коллаж из образов античных богов и сказочных персонажей древнегерманского фольклора, создавая предостерегающую эпифаническую зарисовку на тему неизбежности экологической катастрофы, к которой ведёт деятельность людей, загрязняющих планету.
2. Ироническому дискурсу всех новых мифологических построений У. Видмера сопутствует демифологизирующее начало. Новые мифологические конструкции могут быть обозначены как «вторичные» или «искусственные» мифы. Они, по Р. Барту, являются продуктом мифоборчества, которое свойственно постмодернизму, отрицающему метаповествования. С другой стороны, существует предположение, что постмодерн создаёт собственные мифологические миры в ситуации разрушения прежней системы осмысления мира, а значит «искусственный» миф, включающий эклектичное ироничное начало, вполне может быть частью новой постмодернистской мифологии. В таком случае её мифом может стать пастишная коллажная конструкция,

несущая новые смыслы, но не претендующая на роль метаповествования, а возникающая одновременно в конкретном произведении.

3. Две противоборствующие тенденции – демифологизации и ремифологизации – сочетаются в прозаическом творчестве У. Видмера. Эти тенденции не являются взаимоисключающими, так как демифологизации древних мифов, функционирующих на уровне метаповествований, сопутствует постмодернистское мифотворчество, имеющее принципиально иной характер. Постмодернистское сознание помещает метаповествовательные мифологические представления в иные контексты, в результате появляются построения, в которые вложены новые смыслы. Эти новые мифологические конструкты не претендуют на универсальность, они мифологичны в силу самой природы осмысления действительности человеческим сознанием.

3.2. Феномен «тривиального мифа» в интерпретации Урса Видмера

В XX веке, как утверждает В. М. Найдыш, тенденция к полисемантизации мифа возродилась. В современной культуре миф, по Дж. Кэмпбеллу, – «герой с тысячью лиц» [Цит. по: Найдыш 2002: 20]. Среди его определений – утверждения, выражающие не знания, а веру (религиозные системы); легенды, фольклор; используемые в искусстве фантастические образы, продукты функциональной и идейной переработки древних мифов; догматизированное знание, предназначенное для какой-то цели; тип философских воззрений; неистинное знание; то, с чем апеллируют к эмоциям, чувствам, а не к разуму и здравому смыслу (лозунги, стереотипы массового сознания, пропаганда, идеологии) и мн. др. По мнению В. М. Найдыша, сколько авторов, столько и значений «мифа» [Там же].

Следуя этой тенденции полисемантизации, мы хотели бы обратить внимание на группу тривиальных мифов, представляющих собой бесчисленные стереотипы, представления и убеждения. Этот мифологический пласт широко представлен в творчестве У. Видмера. Своё отношение к феномену тривиального мифа У. Видмер сформулировал в эссе «Über (triviale) Mythen» («О (тривиальных) мифах», 1972) [Widmer 1972: 20-28]. В нём писатель приводит определение и свойства тривиальных мифов: это «...Застывшие, несколько редуцированные отражения того, что мы называем действительностью. (Тривиальный) миф существует в одном измерении, он поверхностен, статичен, аполитичен, актуален сейчас, его историческое развитие нас не волнует. Он не меняется, он держит status quo. Он реакционен, и это единственное, что в нём имеет отношение к политике. Также из политического мифа отфильтровывается всё политическое, и он становится привлекательным, и каждый может его понять, в него можно даже влюбиться, а любовь ослепляет» [Там же: 22]. У. Видмер отмечает главное свойство тривиального мифа – он принадлежит многим: «Личные проекции (которые, возможно, совпадают с действительностью, а, возможно, и нет) внушают неуверенность и страх, так как я чувствую себя одиноким в этом мире, я ничего общего не имею с Паулем, Эмилем и Отто, которые проходят мимо по улице. Проекция, которые я разделяю с другими, придают мне уверенность. Основная функция тривиальных мифов состоит в том, что они делают мир проще, упорядочивают дикие нагромождения, а порядок вытесняет страх. Богатый Ротшильд, одинокий человек в большом городе, счастливые дети на селе – всё это клише (а клише – это карликовые мифы). Приобщиться к тривиальным мифам, разделять их с другими – это приносит радость» [Там же: 23]. К одной из особенностей тривиальных мифов У. Видмер относит их несоответствие реальности. Они как «фильтры, наложенные на действительность» [Там же: 24], – такие прекрасные и грустные, сентиментальные и примитивные, их важнейшие черты – поверхностность и незаметность, причём «чем тривиальнее миф, тем он незаметнее» [Там же: 23]. У. Видмер подразделяет тривиальные мифы на интернациональные, локальные, семейные, привязанные к классам. Кроме того,

географическая ограниченность тривиального мифа даёт возможность обозначить карту его распространения, например, на национальном уровне: «Швейцария – это остров свободы» [Там же: 24]. У. Видмер предлагает также ироничный набор географических локальных швейцарских мифов на примере жителя Базеля: «Я, например, из Базеля: я экономный, остроумный, я быстрее, чем другие швейцарцы, я никогда не звоню за границу и такси беру только в крайнем случае, я с иронией говорю о службе в армии, но охотно иду на неё, я люблю западную Швейцарию, Граубюнден и Тессин, я ненавижу восточную Швейцарию и жителей Цюриха, я знаю, что швейцарский франк самая стабильная валюта, что швейцарский паспорт стоит трёх итальянских и семи турецких, что швейцарские футболисты несколько медлительные, но всегда способны на чудо...» [Там же: 25].

По У. Видмеру, «(тривиальный) миф – это самый большой „называтель“ проекций людей вокруг меня, включая меня самого» [Там же: 23]. Писатель отмечает, что тривиальные мифы воздействуют там, где их не осознают, а процесс осознания представляет собой дилемму, так как наслоения мифов сложно «снять»: «Хотеть распознать (тривиальный) миф означает хотеть узнать, как всё обстоит на самом деле. Я выглядываю в окно и вижу, как всё выглядит на самом деле. Там дерево, но дальше вид закрывает жёлтый дом, и мне нужно быстро обежать вокруг дома, чтобы увидеть, что там на самом деле за домом. За домом парк, я должен пробежать через весь парк, чтобы узнать, что за парком. Таким образом, мне приходится довольствоваться (тривиальными) мифами. В большинстве случаев, я предполагаю, я их не узнаю и удивляюсь людям, которые разоблачают (тривиальные) мифы. Они утверждают, что знают, что, на самом деле, скрывается за (тривиальными) мифами. Неустанно они сметаю (тривиальные) мифы с действительности и показывают, как непривлекательна она под ними. Но сразу же действительность оказывается прикрытой другим (тривиальным) мифом, и они снова принимаются за раскопки» [Там же: 22]. Писатель отмечает бессмысленность таких поисков.

Рассуждая о природе мифе, У. Видмер также ставит следующие вопросы: «Понятие (тривиального) мифа растяжимо, я на самом деле не знаю наверняка, что к нему не относится. Не относится ли к нему всё, что я рассказываю, и что рассказывают мне? Не создаю ли я, когда разговариваю, (тривиальные) мифы, или я их «разоблачаю»? Не является мифом то, что стоит передо мной? Я хлопаю рукой по письменному столу и быстро отпиваю из пивного бокала. Без сомнения. Feldschlößchen. Но вот остальное?» [Там же: 21]. Писатель задаёт вопрос, которые волновал философов и филологов в предыдущие столетия: «не создаёт ли язык гигантский безвыходный миф?» [Там же: 24].

Американский историк, философ и социолог Льюис Мамфорд обращает внимание на то, что ещё Джамбаттиста Вико, а затем Макс Мюллер показали, насколько «важную роль играли метафора и миф в раннем становлении языка, когда целью речи была не передача какой-то информации, а наделение первобытного человека способностью облечь смыслом каждую частицу своего опыта и подступиться к тайне собственного существования» [Мамфорд 2001: 124]. По мысли М. Мюллера, «мифология — это „болезнь языка“» [Там же]. Учитывая мифологическую природу языка и особенности человеческого восприятия (отождествление образа реальности с самой реальностью), образование тривиальных мифов неизбежно.

Несмотря на то что У. Видмер отмечает невозможность полного избавления от тривиальных мифов, так как «действительность всегда оказывается прикрытой другим (тривиальным) мифом» [Widmer 1972: 22], в ряде произведений он фокусирует своё внимание на определённых стереотипах и осуществляет их «развенчание». У. Видмер встраивает тривиальные мифы в иронические контексты. В процессе такой интертекстуальной игры происходит их демифологизация – демонстрация относительности/недостоверности.

Процессы демифологизации, в целом, характерны для западноевропейской новейшей прозы. Это связано, по мнению Г. В. Кучумовой, с парадигмальными сдвигами во всей западноевропейской культуре. Новый социокультурный проект – общество и культура потребления – пришли на смену проекту просвещения

человечества, и новый тип социальности массово-потребительского, а затем информационного общества, новый тип массово-развлекательной культуры и новый тип сознания человека-потребителя возникают в результате реализации этого социокультурного проекта. Соответственно, растёт число «тривиальных» мифов, симулякров настоящего социокультурного бытия. Эти мифы формируются в сознании человека-потребителя идеологией массовой культуры [Кучумова 2009: 3]. Так, Р. Барт в книге «Мифологии» (1957) анализирует отдельные мифы потребительской культуры и говорит о паразитарных идеологических смыслах, неподлинности переживания мира, которые даны человеку в культурном опыте. Р. Барт, вслед за Леви-Строссом, называет современную культуру с ее гедонистическим девизом «потреблять и наслаждаться», «привилегированным полем мифологических значений» [Там же: 3, 7]. Такая культура нацелена на постоянное производство новых мифологических образований, которые не только пытаются завоевать немифологизированное сознание, но и борются между собой за господство в общественном сознании. Новые феномены попадают в современные культурологические построения: философы, художники, литераторы пытаются осмыслить их и противостоять им. Р. Барт в «Мифологии» подчёркивает необходимость появления интеллектуального борца с мифами, который занимался бы дешифровкой тривиальных мифов, выступал бы разрушителем мнимых пространств. По Р. Барту, разоблачение тривиальных мифов может осуществить исследователь мифов, обладающий «циническим и демистифицирующим взглядом на него», либо же «писатель-художник, который средствами создания мифа его же и разоблачает». «Фигура писателя, который всегда находится в слепой точке системы, необходима, чтобы в постмодернистской игре был смысл, но чтобы сам писатель при этом был лишён любого определенного смысла („нулевая степень“ письма)» [Там же: 7].

Согласно Г. В. Кучумовой, в пространстве десакрализованной культуры и в ситуации невозможности «сотворения истины бытия» (по М. Хайдеггеру) современный художник стоит перед выбором: либо занять позицию «борца» с

тривиальными мифами, поскольку исчезает возможность прорыва к подлинным основам бытия (так называемый «конец великих повествований», о котором Ж.-Ф. Лиотар заявил еще в конце 1970-х годов в книге «Состояние постмодерна»); либо предпочесть позицию анонимного художника, который выговаривает в тексте саму реальность. Г. В. Кучумова отмечает, что немецкоязычные писатели 90-х гг., включённые в «культурную индустрию», становятся «мифоборцами», обозначающими сложившиеся в обществе тривиальные мифы и иронически обыгрывающими их в соответствии с постмодернистской установкой. Авторы могут выстраивать иронический дискурс, предъявляя читателю шокирующие интерпретации знакомой реальности. Провоцируя реакцию на клише и стереотипы, писатели добиваются эффекта очуждения, который, в свою очередь, разрушает мифологические образования [Там же: 4]. Введение в художественное пространство романа фигуры активного потребителя мифов – архивиста, вуайериста, коллекционера – позволяет создать и обыграть ту самую ситуацию разрастания неподлинных форм существования в виде «культурного каталога». Для современного художника, отмечает Г. В. Кучумова, есть ещё один способ – переключить решение творческой задачи «сотворения истины бытия» в регистр эстетического любования. При этом фигура художника становится коллекционером, опирающимся, в основном, на традиционные формы художественного выражения и направляющим свои усилия на поиски главного эстетического принципа, организующего его коллекцию [Там же: 5].

Основываясь на предложенном Г. В. Кучумовой выборе, можно утверждать, что У. Видмеру близки позиции «борца» с тривиальными мифами – «апокалиптического» или «интегрированного» критика потребительской культуры и потребительского типа сознания [Там же: 6] – и анонимного художника, который, коллекционируя и архивируя «означающие», моделирует и пародирует современную ситуацию «разрастания неподлинных форм существования симулякров и виртуальной реальности» [Там же: 5]. Мы полагаем, что демифологизация в прозаическом творчестве У. Видмера происходит и в той, и в другой форме. В качестве романа «нового архивиста»

можно отметить уже упоминавшийся роман «Научная экспедиция». Это произведение представляет собой описание воображаемого процесса восхождения рассказчика на гору, сведённого к перечислению манипуляций с бытовыми, альпинистскими и прочими предметами, а также ревизии воспоминаний прочитанного и изученного, различных концептов, цитат, мнений, стереотипов, фантазий и иных фрагментов, которые содержит его сознание. К этому ряду можно добавить наблюдения за окружающим миром, которые осуществляются в процессе восхождения. В результате созданная фрагментизированная ткань повествования формирует эффект потока сознания, заполненного симулякральной реальностью, и пародирует ситуацию «разрастания неподлинных форм существования».

С позиции мифоборчества мы рассмотрим далее произведения малой прозы У. Видмера и отметим некоторые характерные тривиальные мифы. Поскольку, в соответствии с обозначенной нами в части 3.1.1. точкой зрения, тенденцию демифологизации в творчестве У. Видмера сопровождает тенденция специфической постмодернистской ремифологизации, этот синтез тенденций также учитывается при анализе функционирования тривиальных мифов в малой прозе и в особенности в романах писателя.

3.2.1. Тривиальные мифы в произведениях малой прозы

Материалом, вдохновляющим У. Видмера на мифоборчество, становятся швейцарские исторические предания, патриотические легенды и связанный с ними набор стереотипных представлений, клише о швейцарцах. Демифологизация этих представлений является автоинтертекстуальной тенденцией в его творчестве. Во многих публицистических и прозаических произведениях, например, в сборнике «Швейцарские истории», в рассказах «Алоис», «Герои» У. Видмер развенчивает такие мифологемы.

В «Schweizer Geschichten» («Швейцарских историях», 1975) описана знаменитая битва при Моргартене: «*Мы знаем*, что рыцари болтали друг с другом. <...> *Как мы знаем*, большинство рыцарей столкнули в воду... <...> Так как они надели свою самую тяжёлую амуницию, вскоре они все стояли на дне озера, как водолазы» [Widmer 2016: 96-97]. Фраза «*мы знаем*» повторяется в этом отрывке. Она заставляет взглянуть на миф со стороны, осознать глубину проникновения представлений в сознание и их возможную недостоверность. Тривиальный миф существует там, где его не осознают, где он воспринимается как часть общего знания, а создаваемый писателем эффект очуждения служит осознанию присутствия этого мифа и его демифологизации, то есть освобождению от навязанного мифом стереотипа восприятия.

В рассказе «Алоис» концентрация исторических и псевдоисторических фактов, смешанных с тривиальными представлениями, в одном абзаце столь интенсивна, что их хаотичное нагромождение вызывает демифологизирующий эффект: «Швейцария была основана в 1291. Генерал Гизан в 1940 собрал офицеров на Рютли. Благодаря ему произошёл перелом в ходе войны. Вильгельм Телль – это легенда. Шведы также швейцарцы. Королева Астрид попала в аварию около Кюснахт. Австрийцы утонули, так как у них было слишком тяжёлое обмундирование. За мной, кричал Винкельрид, кто храбрым называет своё собственное сердце. Арнольд Шик кричал: тогда сожри одну из своих роз. Баден был борделем конфедерации» [Widmer 1988: 19]. Здесь, помимо прочего, упоминаются легендарные герои и битвы, вошедшие в коллекцию историко-патриотических мифов Швейцарии У. Видмера:

- 1) Винкельрид в битве при Земпахе, бросившийся на копья врагов, чтобы пробить брешь в их стене. Битва не задокументирована в средние века, имеет статус легендарной;
- 2) битва при Моргартене, где рыцарей Габсбургов в тяжёлых доспехах (происхождение которых было не только австрийским, там были рыцари из Люцерна, Цюриха и др. регионов современной Швейцарии) оттесняли в озеро, и они тонули. Достоверность событий оспаривается историками;

3) раненый Арнольд Шик в битве при Санкт-Якобе у Бирса по легенде прокричал знаменитые слова – «Тогда сожри одну из своих роз!» – и бросил камень во французского рыцаря Буркхарда Мюнха, предводителя арманьяков. Это случилось после того, как Буркхард Мюнх, глядя на поле битвы с множеством трупов и раненых, произнёс насмешливо: «Я смотрю на сад, который мои предки посадили сто лет назад» [Neujahrsblatt 1944] или, по версии другого источника, фраза Мюнха звучала как «Здесь мы искупаемся в розах» [Gaulleir 1856: 226]. После удара камнем, брошенным А. Шиком, Буркхард Мюнх впоследствии умер.

В рассказе «Helden» («Герои», 1969), рассматриваемом в части 2.2, посвящённой феномену интермедиальности в прозе У. Видмера, вышеназванные швейцарские исторические мифологемы гротескно соединяются с интермедиальным компонентом – мультипликационным персонажем канадского мультфильма слон Бабаром, сражающимся в швейцарских битвах. В рассказе упоминается битва при Земпахе, герои Винкельрид, Арнольд Шик. Историко-героические события гротескно трансформируются в постмодернистский коллаж, представляющий демифологизирующий иронический взгляд на гельветические ценности, возводимые в статус мифа многими поколениями швейцарцев. Здесь У. Видмер иронически обыгрывает клише о швейцарцах – неприязнь ко всему чужеродному. Однако оно не демифологизируется, а подтверждается: слон Бабар не уверен, сможет ли понравиться швейцарцам, за которых сражался в битвах, так как у него «широкая серая спина, маленький хобот и большие уши» [Widmer 1972: 89]).

Один из исторических стереотипов восприятия Швейцарии – это представление о ней как о стране пастухов, коров и крестьян. Книга У. Видмера «Auf, auf, ihr, Hirten! Die Kuh haut ab!» («Вставайте, пастухи! Корова смывается!», 1988) содержит заметки, написанные для журнала «Schweizer Illustrierte» [Widmer 2002b]. Сам заголовок книги интертекстуален, в нём есть ссылка на указанный тривиальный миф. У. Видмер, подчёркивая опасность для пастухов упустить

корову, в ироничной форме призывает швейцарцев не пропустить новые повороты современной жизни: пастухи при этом олицетворяют швейцарцев, а корова – Швейцарию.

Сопоставление страны с коровой, прячущей внутри себя крошечных швейцарцев, есть в эссе «Heimgekehrt ins Land der Kuh» («Вернувшись домой в страну коров», 1985). У. Видмер, используя стереотип о «стране коров», создаёт на его основе собственную мифологию вокруг коровы, которая, по его мнению, должна быть священной не в Индии, а в Швейцарии: «Индийцы молятся коровам: мы должны делать это. <...> В её больших глазах – послание. Она сетует на что-то, но мы слышим только Му-у» [Widmer 1987: 137]. Швейцарцев У. Видмер сравнивает с мальчиком-с-пальчик из сказки братьев Гримм – они сознательно умаляют себя, чтобы быть съеденными коровой: «Возможно, мы уменьшаем себя, чтобы стать такими, как он: быть съеденными коровой. Он был внутри неё и знал это. В сказке подчёркивается, что в желудке было темно, но ведь братья Гримм были снаружи. Их «филологические уши» могли неправильно трактовать крики мальчика-с-пальчик. Да и зачем ему вылезать наружу? Туда, где его топтали? Где горы выглядели замёрзшими?» [Там же: 144-145]. Таким образом У. Видмер обыгрывает некоторую замкнутость швейцарцев, сдержанность и нежелание открываться миру, о которой упоминали и другие швейцарские литераторы, например, Фр. Дюрренматт: «Что мы, швейцарцы, за люди? Быть пощаждёнными судьбой – это не позор и не слава, а предзнаменование. Платон в конце своей „Политии“ рассказывает, что после смерти все души должны вытянуть жребий и выбрать новую жизнь. Случайно душа Одиссея вытянула жребий выбирать последней. Поскольку, вспоминая все свои невзгоды, она отказалась от какого-либо тщеславия, долго ходила она и искала жизнь сдержанного спокойного человека и где-то нашла ту, которую оставили лежать другие, не обратив на неё внимания. И когда она её выбрала, она сказала, что поступила бы точно так же, если бы вытянула жребий выбирать первой, и что она взяла бы её с радостью. Я уверен, Одиссей вытянул жребий быть швейцарцем» [Цит. по: Любавина 2003: 23].

В этом эссе корове также посвящена мифологическая зарисовка, в которой она представлена как древнее эфемерное создание, летающее и поющее: «Парили когда-то коровы вдоль ущелий, напевая, отражаясь в воде, высасывая пропитание из воздуха? <...> Старые предания говорят, что корова когда-то царствовала над всей землёй. <...> О, древние времена. Теперь осталась ей эта каменная страна, эти ущелья, ледяные вершины, крутые пастбища. Она всё ещё пела» [Widmer 1987: 145]. Разрушение этого мифа происходит с появлением человека: он становится прямоходящим и опирается на дубину, которой убивает первую корову. Возникают «новые предания», которые говорят человеку, «что он станет хозяином великолепных животных» [Там же]. Далее У. Видмер меняет повествовательную перспективу, стилизуя эссе под древнее сказание, которому свойственен субъектный синкретизм. Авторская речь внезапно переходит в повествование от лица мифического существа – коровы: «Человек уже выкорчевал лес, нарисовал на флаге не корову, а крест. Обнёс заборами луга, где мы стоим. Наш спаситель, если он попытается пробраться к нам, будет пригвождён на белый крест на красном фоне. Наши фарисеи будут танцевать вокруг него. Его песня будет звучать, как Му-у, только Му-у» [Там же: 145-146].

Встраивание библейских мотивов в «коровью» мифологию носит гротескный характер: сцена распятия подвергается выворачиванию, пародированию, к тому же задействован символ государственности – швейцарский флаг. Цель этой сцены, с нашей точки зрения, в использовании силы воздействия сакрального библейского мифа для демонстрации жестокости и недалёкости человека, исповедующего «патриотическое мракобесие». Демифологизирующий гротескный ракурс «мифологической зарисовки», полагаем, служит раскрытию антигуманности человеческого мироустройства в целом и швейцарского в частности.

Игра с интертекстуальными компонентами в процессе интерпретации тривиального мифа о стране коров в этом эссе способствует созданию комического дискурса. Здесь присутствует демифологизирующее начало, разрушающее одномерное идиллическое представление об альпийской пасторали

с коровами и пастухами. Также можно отметить тенденцию ремифологизации – генерацию новых смыслов в процессе интерпретации и демифологизации тривиального мифа.

Не только мифологемы швейцарцев и о швейцарцах, но и тривиальные мифы о других народах привлекательны для У. Видмера. Например, в истории «*Das Geheimnis der Greise vom Kaukasus*» («Тайна кавказских долгожителей», 1995) писатель рассматривает стереотип о долголетию и железном здоровье жителей гор: «...они делают многое, если не вообще всё так, как будто решили умереть молодыми. Пьют по-чёрному. Прыгают с высоких скал в ущелья с горными ручьями не шире их самих и делают это только строго по стойке смирно. Голыми руками борются с медведями и ловят ядовитых змей в прыжке (я забыл, кто прыгает, кавказец или змея). Они борются за своих невест, бросая с вершины ели кусок скалы на голову соперника, в то время как тот целует в лунном свете уже почти завоёванную невесту. Считается смертным грехом ошибочно убить при этом невесту. Но чем больше она забрызгана кровью, тем значительней должна себя чувствовать. Тем большими почестями она наслаждается» [Widmer 1998a: 141].

В этом отрывке стереотипные представления о жителях Кавказа гиперболизируются, иронически обыгрываются и, таким образом, демифологизируются. В этой же истории автор-рассказчик развенчивает стереотипы при помощи аналитического метода: находит доказательства и аргументирует вывод. По сюжету в лавке торговца рукописями рассказчик нашёл рукописный научный отчёт о путешествиях 1860 года, автором которого являлся Карл Май [Там же: 143]. На рассказчика данный отчёт произвёл огромное впечатление своей научностью: «Находка была ещё и потому сенсационной, что эта работа, вообще, первая работа Мая, являлась серьёзным научным трудом. Таблицы, статистика, дословные протоколы» [Там же]. Изучив манускрипт, он пришёл к выводу: из-за радикальных отличий этого отчёта возникает предположение, что остальные авторы (более десятка, начиная с XVII века, они упоминаются в истории ранее) «путешествовали только в голове и все

переживания высосали из пальца. Никаких опрысканных кровью невест, ничего подобного. Никаких прыжков с высоких скал. И ему, всего лишь двадцатилетнему исследователю, в первую очередь бросилось в глаза очевидное. Что каждый и каждая вторая были древними. Он искал и нашёл этому объяснение. Оно просто переворачивает. Кавказцы живут так долго, потому что живут охотно! Логично, что они хотят состариться, логично также, что они и старятся. Они радуются, иначе чем мы в нашей культуре, каждому новому дню и встают с новым воодушевлением вместе с солнцем, кроме тех ночей с полной луной, когда празднуют свои шумные праздники» [Там же: 144]. Рассказчик отмечает, что после прочтения Карла Мая он стал другим человеком, он тоже хочет жить, жить охотно, даже в нашем мире: «Возможно, это пойдёт ему (миру) на пользу, думаю я с тех пор: он увидит кого-то, кто попал не во все расставленные им ловушки. Я пытаюсь быть кавказцем своим собственным путём. Конечно, приходится идти на уступки. Например, у меня нет лошади, и ем я, если вообще ем, охотнее всего натуральную говядину из Аргентины. Также оставляю в покое русских, если они делают это и со мной» [Там же: 145].

Остранение, демистификация мифа (Р. Барт) у У. Видмера осуществляется при помощи иронии и аналитического подхода. Рассказчик не только «играет» со стереотипами, но и изучает труды различных авторов и однажды в лавке книготорговца находит документ, который приближает его к разгадке феномена долголетия кавказцев. Он «показывает» читателю отчёт путешественника по Кавказу, датированный 1860 годом, написанный Карлом Майем. Этот интертекстуальный компонент – текстовый документ из XIX века – не является в рассказе фиктивным компонентом. Об исследованиях К. Мая У. Видмер упоминает также в своей автобиографии «Путешествие на край вселенной»: ещё в юности он увлекался книгами этого автора и «прочитал всё, что попадалось; более пятидесяти книг» [Widmer 2015: 182]. В рассказе «Тайна кавказских долгожителей» У. Видмер уточняет это число – 59 книг из 64 [Widmer 1998a: 143]. Так интерес к творчеству и исследованиям К. Мая становится автоинтертекстуальным компонентом в прозе писателя.

Итак, функционирование тривиальных мифов в качестве интертекстуальных компонентов в малой прозе У. Видмера имеет следующие особенности:

1. Швейцарские исторические стереотипы, национальные и патриотические легенды становятся материалом демифологизации. Существуют определённые мифологемы, к которым У. Видмер обращается неоднократно. Нами были отмечены: битва при Земпахе и её герой Винкельрид; битва при Моргартене; битва при Санкт-Якобе у Бирса, её герой Арнольд Шик. Демифологизация достигается при помощи приёмов остранения и очуждения: помещения элементов тривиальных мифов в иные контексты, их гротескного преломления, использования принципа коллажности – смешения различных клише, мифов в рамках одного произведения. Это, например, сочетание исторических мифологем с образами масс-медиа в рассказах «Герои», «Алоис»; библейских и национальных идеологем в эссе «Вернувшись в страну коров»; стереотипов общества потребления, представлений научной парадигмы и легенд о первооткрывателях в романе «Научная экспедиция».
2. Стереотипы, связанные с другими национальностями и культурами также интересуют У. Видмера. В рассказе «Тайна кавказских долгожителей» демифологизируются представления о жителях Кавказа – этому способствуют и ироническая гиперболизация, и аналитический подход автора-рассказчика.
3. Наряду с тенденцией мифоборчества, реализующейся в демифологизации тривиальных образований, рассматриваемым произведениям У. Видмера свойственна тенденция ремифологизации. Создаваемые писателем истории представляют собой специфические конструкты – это «мифы постмодернистского сознания», «пастишные» образования, генерирующие новые смыслы. «Искусственный» или авторский миф может демифологизировать реально существующие представления (например, для

этого в рассказе «Герои» легендарные моменты швейцарских битв представлены в гротескном ракурсе – в них участвует мультипликационный персонаж слон Бабар) и подтверждать клише (в этом же рассказе подтверждается стереотип о ксенофобии швейцарцев). В эссе «Вернувшись в страну коров» стереотип о замкнутости швейцарцев, их нежелании открываться миру подтверждается созданным У. Видмером мифическим конструктом с использованием национальных клише и мотивов сказки братьев Гримм – корова становится мифическим вместилищем для «маленьких» швейцарцев, не желающих покидать зону комфорта. В этом же эссе «коровья мифология» получает и другое развитие – коровы представлены мифическими созданиями, которых поработили властолюбивые люди, готовые «распят» их «спасителя» на собственном флаге. Гротескное пародирование патриотических тем вносит демифологизирующий ракурс, а новое мифологическое образование высвечивает негативные стороны человека и общества – алчность и антигуманность, отсутствие толерантности. Созданный таким образом авторский миф транслирует новые смыслы, раскрывающиеся в ироническом дискурсе.

3.2.2. Тривиальные мифы в романе «Жизнь гнома»

Неожиданная комбинация мифов встречается в романе «Жизнь гнома» У. Видмера. Тривиальные мифы, библейские мотивы, элементы научной теории смешиваются и обыгрываются в нём, выстраиваясь в философскую концепцию о возможном происхождении гномов и их предназначении. В части 2.2. упоминались интермедийные элементы романа, ставшие автоинтертекстуальным компонентом в творчестве У. Видмера, – гномы из диснеевского мультфильма «Белоснежка и семь гномов»; также отмечалась автобиографичность этого произведения. Так, Роман Бухели в очерке,

посвящённом 70-летию У. Видмера, назвал романы «Любовник моей матери», «Дневник моего отца» и «Жизнь гнома» «триптихом» [Электронный ресурс 2].

Главный персонаж и рассказчик в романе, которому приписывается авторство произведения, – это игрушечный гном Фиолет Старый. Он становится собственностью маленького мальчика, Ути (так называли У. Видмера в детстве, об этом он упоминает в автобиографии [Widmer 2015: 12]). Ути выбирает гнома в магазине и настаивает на его покупке. Как выясняется позже, дома у мальчика и его сестры Наны (персонаж, олицетворяющий Нору, сестру У. Видмера) уже есть целая коллекция таких резиновых гномов, с которыми они придумывают разнообразные игры. Однако, когда гномов никто не видит, они живут собственной жизнью, полной приключений и разговоров. Фиолет Старый всегда сопровождал мальчика: даже когда он повзрослел и начал путешествовать, то носил гнома с собой в кармане брюк и «иногда в суете своей взрослой жизни тайком трогал... пальцами» [Видмер 2009: 17]. Потом гном оказывается на полке в доме уже пожилого писателя. Участь его собратьев-гномов печальнее – они обитают в коробке с ненужным хламом.

Всё повествование в романе выстроено от лица игрушечного гнома, который пытается ответить на вечные вопросы о происхождении жизни, её смысле и о смерти. Такая необычная повествовательная перспектива имеет комическо-иронический ракурс. Несмотря на комизм – в романе немало комических моментов, забавных ситуаций, напрямую связанных с выходками весёлых гномов, – существование гномов и их самоидентификация полны острых, подчас драматических противоречий, и поэтому игрушки напоминают людей с их страхами и неразрешимыми вопросами. Гномы вечные, но боятся раскрошиться, рассыпаться и оказаться в печи. Они строят догадки и мудрые теории, пытаются познать действительность и сущность жизни, но сталкиваются с необходимостью влачить жалкое существование и страдать в коробке или на полке, забытые «своими людьми». При этом, однако, слишком активные игры детей и внимание домашних питомцев их также утомляет, так как им приходится застывать и не шевелиться, а иногда они крошатся и получают повреждения. У гномов в

«абсолютной» памяти много историй, и не всегда они сказочные и забавные, иногда они по-настоящему жуткие. Гармония в жизни гнома не всегда возможна: ему нужен и человек, который про него помнит, и собратья для совместных экспедиций и веселья. Гномы у У. Видмера в этом похожи на людей, для которых идеальный баланс существования является практически недостижимой целью. На игрушек проецируется человеческая эмоциональность, способность любить, быть преданным, страдать от отсутствия общения, любви и человеческое стремление к осознанию своего бытия в мире, поиску ответов на «вечные» вопросы.

Как уже было отмечено в части 2.2., У. Видмер выстраивает «гномью мифологию». У игрушечных гномов, купленных для детей, есть разные варианты объяснения их происхождения. Это и теория «прагномов», которая подтверждается при просмотре гномами мультфильма «Белоснежка и семь гномов»; и теория Фиолета Старого о промышленном изготовлении гномов на фабрике. Кроме того, гном Зелёный Зепп предполагал, что гномы появились вместе с Большим взрывом и были причиной Большого взрыва: «Возникла такая большая плотность гномов, что бесконечно концентрированная черная масса, не способная больше к растягиванию, взорвалась и по сию пору продолжает нестись к краям бесконечности, все еще насыщенная гномами; так что когда-нибудь, когда Вселенная успокоится, даже на самой удаленной от Земли точке обязательно будут гномообразные существа» [Там же: 20]. А Гном Новый Дырявый нос полагал, что они происходят от людей, так как между ними и людьми есть сходство. Образ Создателя, по версии гнома Кобальда, в точности повторяет образ самого Кобальда, но только он огромен, обладает глубоким басом, «звучащим, подобно органу, во Вселенной» [Там же: 21].

Однако история «пробуждения» к жизни и воспоминания о ней у всех гномов похожи: когда ребёнок выбирает гнома, и он «становится счастьем для ребёнка» [Там же: 22], гном «включается» – пробуждаются его чувства, память, и его тоже охватывает счастье. Фиолет Старый объясняет «пробуждение» так: до этого они на полке в магазине ждут «в прихожей жизни, готовые к жизни, но ещё не избранные для неё» [Там же: 24]. Жизнь пробуждается в гноме вместе с

выбором ребёнка, вместе с его любовью. Оживлённый этой детской любовью, гном начинает выполнять свое предназначение. Оно, как выясняется в конце романа, – в служении выбравшим их людям. Гном Фиолет Старый говорит о «своём» человеке так: «Он – моя судьба, я – его. Я это знаю, а он нет» [Там же: 16].

У. Видмер описывает большую привязанность детей к гномам. Когда дети играют с ними – гномы «на службе». Ути спит со своим любимцем в кулаке; дети придумывают с гномами игры, например, в толкалки; путешествуют вместе с ними в долину высоко в горах. Об этом же путешествии У. Видмер рассказывает в своей автобиографии «Путешествие на край вселенной». Он упоминает резиновых гномов, с которыми он и его сестра играли: «Нора и я держали своих любимых гномов в руках, показывали им устрашающий ландшафт – молочно-серое озеро, над которым из чёрных облаков выглядывал ледник – и объясняли им, что не нужно бояться, так как мы будем их защищать. Ни Нора, ни я в это не верили, оба гнома тоже [Widmer 2015: 121]. <...> Нора и я играли своими резиновыми гномами или рыбачили веточками...» [Там же: 127].

В романе «Жизнь гнома» на этих каникулах пропадает гном Зелёный Зепп. Это происходит во время запуска гномов в ручье. Отец, чтобы утешить расстроенную из-за потери любимца Нану, приносит детям нового Зеппа в жёлтой курточке. Он объясняет, что Зепп был на каникулах и вернулся по почте. Зепп рассказывает гномам свою историю, чтобы убедить их, что он и есть их старый приятель Зелёный Зепп. Повествуя о своих приключениях, страданиях и испытаниях в лесу, полном диких зверей и больше напоминающем джунгли, Зепп вызывает сочувствие и восторг у своих собратьев. Это заставляет Фиолета Старого воскликнуть: «Он не Иисус! Он *Зелёный Зепп!*» (*курсив наш*) [Видмер 2009: 99], и тем самым подтвердить его идентичность, несмотря на лживую историю. Зепп также рассказывает о древнем гноме Франце Йозифе Хуберте (это имя было на посылке и обозначало название магазина игрушек), который покрасил его и отправил домой по почте. Так Зепп объясняет своё прибытие в

посылке и жёлтый цвет курточки. Выдуманная история возвращения позволяет ему стать частью «семейства» гномов.

Описанное выше событие является значимым для мифологического дискурса романа. В конце произведения появляется настоящий Зелёный Зепп, разоблачает самозванца и объясняет гномам смысл их существования. В результате его откровений озарение происходит и у Фиолета Старого, рассказчика. Таким образом в романе в рамках постмодернистской «гномьей мифологии» выстраивается определённая онтологическая концепция.

Быстротекущее время жизни человека в романе противопоставлено «вечному» времени гнома. Фиолет Старый крошится, но люди на его глазах меняются гораздо быстрее. Выросшие дети оставляют гномов на полке, и мама убирает их в коробку. Однако, хозяин Фиолета Старого, Ути, просит маму не трогать его любимого гнома. С тех пор Фиолет переселяется в карман брюк Ути, который уже не позволяет себя так называть, но для гнома навсегда им остаётся. Ути путешествует – многие места есть и в автобиографии У. Видмера – Марсель, Париж, Наксос в Греции, где он бывал, так как любил море. Когда Ути осел в доме уже со своей собственной семьёй, гном поселился на полке, где ему тоскливо и одиноко. Однажды он оказывается в мусоре, который перед ремонтом уборщица Эсперанца сгребает в мешок. Потом в подвале, прорвав мешок, чтобы спастись, он воссоединяется с другими гномами, живущими там же. Они долго были в коробке, а потом смогли выбраться и теперь передвигались по подвалу вслед за солнечным пятном, дурачась и строя пирамиды. Тогда и появляется настоящий Зелёный Зепп, потерянный на каникулах. Его внешний вид говорит об испытаниях, обрушившихся на него во время многолетней дороги домой. Найдя дом, он не застал семью – люди и гномы переехали. Однако Зелёный Зепп решил обследовать каждый дом в городе, пока не найдёт свою хозяйку – повзрослевшую девочку Нану. Поэтому, после того как Зепп нашёл гномов в доме Ути, он продолжил путь. Зелёный Зепп объяснил своё решение озарением: он понял, что «должен найти Нану», что без него она не справится [Там же: 154]. На язвительный вопрос, является ли он её ангелом-хранителем, он ответил: «Я – её

гном-хранитель». Зелёный Зепп излагает свою версию предназначения, смысла существования гномов, согласно которой изначально на Земле было шесть гномов и шесть человек, и они принадлежали друг другу. Зепп объясняет безопасность людей в рискованных ситуациях мощной защитной силой гномов: «Маленькая девочка шла, напевая, по шатающейся доске, перекинутой через бурный ручей, и в целости и сохранности добиралась до другого берега только потому, что один из нас шёл следом» [Там же]. Когда людей стало очень много, а гномов мало, гномам пришлось выбирать, кого защищать. Зелёный Зепп выбирает Нану, а вслед за ним и Фиолет Старый, любимый гном Ути, решает уйти к своему человеку, который без него «ни за что не справится» [Там же: 156]. Как и Зелёный Зепп, Фиолет Старый уходит «на свет», через окно-люк – единственный источник света в подвале. Любимые гномы Ути и Наны, осознав своё предназначение, решают выполнить его, несмотря на то, что ставшие взрослыми люди забыли о них. Предложенная Зелёным Зеппом трактовка предназначения становится смыслом существования, о котором задумывался Фиолет Старый, но не мог склониться к какому-либо из вариантов. Вариант предназначения, связанный с любовью, от которой зародилась их жизнь, оказывается самым адекватным в парадигме «гномьей мифологии». Следовать за тем, кто пробудил твою жизнь своей любовью, защищать, несмотря на его равнодушие, – такую миссию выбирает для себя гном-хранитель. Зелёный Зепп становится «пророком». Фиолет Старый смотрит на уходящего к «своему» человеку Зеппа и в тот момент, когда Зепп собирается выйти из окна и прощается, освещённый солнечным светом, восклицает: «Святой Зепп!». После этого, вдохновлённый примером, Фиолет сам отправляется в такой же путь.

Так библейские мотивы встраиваются в «мифологию» У. Видмера и «оформляют» её: они и моделируют иронический дискурс, и становятся патетическим элементом «новой мифологии», как это показано на примере со святым Зеппом. В ироническом ключе эти мотивы особо обыгрываются на примере гнома Кобальда, приверженца теоцентрической концепции. Кобальд придумывал свою Библию и мог цитировать её часами, например: «И поэтому

ледяной ураган сгрёб и унёс прочь весь этот гномий сброд, что сновал на земле и под ней» [Там же: 86]. Он рассказывал не желающему слушать его Серому Зеппу притчу о блудном гноме и дне Страшного суда, от нуля до двадцати четырёх часов [Там же: 125]. Когда Кобальд попал в мусорный мешок, он молил о спасении: «Помоги мне, Господи, не оставь меня!». Голос Фиолета Старого он принял за голос Господа и воскликнул: «Господи! <...> Это я. Твой Кобальд. Смотри, я торчу здесь в нечистотах, в мусоре, Господи. Помоги мне выбраться, иначе, о горе, горе, меня отвезут на мусоросжигательный завод!» (Такой вариант кончины – жар печи, где сжигают мусор, упоминает и Фиолет Старый, главный рассказчик [Там же: 128].) В ответ Фиолет Старый, разыгрывая из себя Бога, кричит: «Не волнуйся, сын мой! Через десять минут я вытащу тебя!» [Там же: 144].

У. Видмер в романе «Жизнь гнома» создаёт вселенную резиновых игрушек – гномов, которые, будучи живыми и чувствующими созданиями, тоже моделируют свою вселенную в соответствии со своими представлениями, догадками. Их мнения и концепции расходятся, их участь незавидна, но предназначение любить оказывается наивысшим смыслом для главных гномов – любимцев детей. Созданная У. Видмером мифология позволяет считать философское послание о смысле жизни, который заключатся в любви. Любовь в романе осознаётся как главная субстанция, дарующая жизнь и направляющая в ней.

Необычная перспектива изложения философской притчи соответствует постмодернистской тенденции стирания границ между массово-развлекательным и высоким искусством, между профанным и сакральным, тривиальным (резиновые гномы – персонажи диснеевского мультфильма) и «вечными смыслами» (жизнь немыслима без любви). На границе этих дискурсов возникает мифологическая притча о любви в эпоху постмодерна, рассказанная резиновой игрушкой.

Деконструкция тривиального мифа – образов гномов из мультфильма – происходит путём наделения персонажей несвойственными им характеристиками,

помещения в иной контекст – контекст философского осмысления бытия. Тривиальное образование утрачивает свои «застывшие» свойства, подвергается метаморфозам и становится частью иного мифа, его основанием, на котором строится вся новая мифическая конструкция. Тем не менее, узнаваемость деконструируемого тривиального мифа сохраняется, а вместе с ней и его «чужеродность» в новом художественном окружении. Эта «чужеродность» контрастирует с контекстом и придаёт ему иной ракурс восприятия, делает его необычным. Так происходит с мифологией У. Видмера, выстроенной в романе «Жизнь гнома»: необычный ракурс подачи делает её яркой и привлекательной.

Итак, тенденция ремифологизации в романе «Жизнь гнома» реализуется в создании определённой «авторской мифологии» или «авторского мифа». Этот термин уже использовался ранее, здесь мы хотели бы остановиться на его трактовке. Появлением «авторского мифа» интересовались многие исследователи, и к этому феномену существуют разные подходы. В 50-е гг. Дени де Ружмон обозначил «авторский миф» как знаменатель «бесконечного количества более или менее аналогичных ситуаций», помогающий «с первого взгляда распознать определенные типы сложившихся отношений и вычленив их из сумятицы будничных проявлений» [Цит. по: Гольтер 2013: 105], и в этом контексте «авторский миф» продолжает играть роль метаповествования.

Э. Канетти предлагает иной подход, уточняя термин «авторский миф» («Privatmythos») следующим образом: «... Что меня интересовало, и из чего я исходил – это убеждение, что у каждого человека есть мечта, как движущая сила его поступков, то, что отличает его от других, – это я и могу назвать авторским мифом («Privatmythos»); слово «миф» имеет здесь несколько необычный смысл, далекий от его традиционного понимания, то есть это личный миф отдельного человека» [Цит. по: Барова 2016: 16]. В данном контексте «авторский миф» понимается как индивидуально-авторское мифотворчество, заключающееся в создании автором личных мифов и мифологем, уточняет А. Г. Барова [Там же: 15]. Миф, таким образом, отсекается от общего метаповествовательного

дискурса, выражая индивидуальные смыслы и результаты онтологического и эпистемологического поиска.

В трактовке термина «Privarmythos», предложенного Н. Ф. Зиганшиной, акцент смещён в сторону метаповествовательной проблематики. Опираясь на труды Э. Канетти, исследователь даёт следующее определение: «Privatmythos» представляет собой «совокупность и взаимодействие образов, аффектов и концепций, группирующихся вокруг центральной темы и обращенных к одной из сфер, внутри которых мифология обычно и функционирует. Личные мифы, также как античные, направляют индивидуальное развитие, объясняют мир, дают социальную направленность и отвечают на духовные запросы» [Там же: 16]. Основываясь на данном подходе, мы можем утверждать, что даже в «индивидуальном мифе» можно найти метаповествовательное начало, если он осмысливает «вечные» экзистенциальные проблемы жизни, смерти, любви; предлагает авторское видение какой-либо философской или социальной проблематики.

Как уже отмечалось, в прозаическом творчестве У. Видмера тривиальные мифы, как и другие мифологические образования, могут быть «строительным» материалом авторского мифа. В рамках такого мифа существующие стереотипы не только развенчиваются, обыгрываются или подтверждаются, но и участвуют в генерировании концепций на тему любви, смерти, поиска гармонии, смысла и пр. Авторская мифология У. Видмера не претендует на метаповествование, это, скорее, «пастишное» постмодернистское конструирование авторских мифов и мифологем, тем не менее, её обращение к онтологической, эпистемологической и экзистенциальной проблематике приобщает мифологические миры У. Видмера к метаповествовательному дискурсу. Так, в эссе «Норма и желание» «автоинтертекстуальные гномы» из мультфильма становятся материалом для авторского мифа, интерпретированного нами в части 2.2. как эпистемологическая притча об обманчивости мировосприятия, зыбкости и относительность норм и установок, страстном желании обретения гармонии и невозможности её достижения.

В романе «Жизнь гнома» игрушечные гномы олицетворяют тривиальный миф, созданный мультипликационной студией. При конструировании мифологической концепции их мира происходит демифологизация и смешение тривиальных мифов, библейских мотивов с научными теориями, философскими построениями. В этом романе тенденция ремифологизации реализуется, с нашей точки зрения, наиболее полно: весь роман выстроен в мифологическом дискурсе и представляет собой авторский миф. Вселенная игрушечных гномов, неразрывно связанная с миром людей, разворачивается во времени, пространстве и онтологически осмысливается. В результате возникает мифологическая притча о любви в постмодернистском дискурсе.

3.2.3. Тривиальные мифы в романе «В Конго»

Роман «В Конго» был написан У. Видмером в 1996 году, когда интерес к теме нацизма вновь стал актуален в обществе в связи с неонацистскими проявлениями в Австрии¹, отмечает Петер Арндс [Arnds 1998: 329]. Также в Европе и Америке шли активные дискуссии о Второй мировой войне и роли Швейцарии в ней. В этот период специально созданная независимая экспертная комиссия начинает изучать документы времён войны и создаёт к 2002 году многостраничный отчёт² на тему «Швейцария, национал-социализм и Вторая мировая война», подтверждающий факты экономического и политического сотрудничества национал-социалистической Германии и Швейцарии [Электронный ресурс 9]. У. Видмер обращается к этой обсуждаемой в обществе теме и придаёт ей особое звучание в романе «В Конго».

Роман охватывает несколько сюжетных планов: возможно его прочтение и как детективной истории, проливающей свет на события времён Второй мировой

¹ Речь идёт о победах ультраправых сил на выборах.

² Отчёт содержал 525 страниц.

войны, с достаточно значимой исторической составляющей; и как романа-путешествия в буквальном и метафорическом смысле – как путешествия в Африку и как пути к собственной сущности и гармоничной счастливой жизни; и как авантюрного романа с динамичным сюжетом, заставляющего читателя ожидать развязки «острых» моментов; и как постмодернистского романа иронического дискурса, памфлета на современный мир бизнеса. Такая многоплановость характерна для жанра романа как большой эпической формы, которой, как отмечает Н. Д. Тмарченко, присущи «широта охвата», многообразие жизненных явлений и многосторонность характеров, полнота и конкретность обстоятельств, событий...» [Тмарченко 2004: 280].

Роман У. Видмер посвящает своему дяде Эмилю Хэберли, работавшему на швейцарскую разведывательную службу «Викинг», не являющуюся фикциональным элементом в романе [Arnds 1998: 330]. У. Видмер развивает тему о роли Швейцарии во Второй мировой войне, срывая покров тайны с «засекреченной» информации и развенчивая существующие тривиальные мифы. Мы объединили тривиальные представления, демифологизируемые в романе, в следующие группы:

1) Деконструкции подвергается миф о нейтралитете Швейцарии во время Второй мировой войны. Персонаж Бергер, который был агентом разведслужбы «Викинг», работающей против фашистской Германии, рассказывает о своей деятельности в ней и о собственном экономическом сотрудничестве с Германией, а именно о продаже высококласной швейцарской оптики для фашистского оружия. Он, изобретатель линз и их продавец, сначала «конечно, задумывался и предполагал, что они¹ хотели встроить линзу в одно из своих орудий. Война ещё только начиналась и никто, а уж он-то точно, не думал, что она будет длиться долго и обратит в пепел половину планеты» [Widmer 1998b: 75]. Двойственная позиция Бергера отражает позицию Швейцарии, заключающуюся, с одной стороны, в сотрудничестве с фашистской Германией для достижения

¹Офицеры Вермахта и СС.

экономической выгоды и сохранения баланса в отношениях, а с другой, в неприятии фашистского режима и способствовании его скорейшему падению. Данное противоречие демифологизирует стереотип о нейтралитете в романе.

2) Историко-патриотический миф о генерале Гизане и его стратегическом плане защиты подвергается развенчанию. Генерал Гизан представил стратегию национальной защиты в случае нападения фашистской Германии. Стратегия заключалась в отходе в горы, под защиту естественных границ. Также была проведена мобилизации мужского населения, велась подготовка к военному отпору. Когда нападение не состоялось, утверждалось, что это произошло благодаря «чудесной» стратегии, которая спасла нацию. У. Видмер в романе «Дневник моего отца» также обращается к этому историческому материалу и показывает, насколько нелепым было утверждать, что такой отпор вообще был возможен, учитывая мощь фашистской армии [Видмер 2006: 111]¹. По П. Арндсу, в романе «В Конго» У. Видмер обозначает несостоятельность утверждения о возможном нападении Германии, намекая на наличие «прямой связи» между Швейцарией и фашистской Германией. Эту «прямую связь» с Гитлером в романе олицетворяет господин Бергер [Arnds 1998: 330].

3) У. Видмер играет с типичными представлениями об А. Гитлере. Интертекстуальность этой игры отмечается в части 2.1. По мнению Петера фон Матта, У. Видмер осуществляет вторичное цитирование шуток о Гитлере, источником которых были Эрнст Любич и Чарли Чаплин [Матт 2013: 421].

4) Ещё одной группой тривиальных мифов, которые подвергаются демифологизации, являются стереотипные представления об Африке;

5) Стереотипы и клише, связанные с миром бизнеса, коммерции, обществом потребления.

В данной части мы подробнее остановимся на двух последних пунктах, при этом исторические тривиальные мифы также являются частью предложенного анализа.

¹Подробнее об этом в части 1.3.

Как уже отмечалось, в романе «В Конго» есть интертекстуальные вкрапления – главы, набранные курсивом, которые описывают жизнь в джунглях. Рассказчик играет с клишированными представлениями об Африке, её диких племенах, наводящих ужас обрядах. Он обращается к читателю во втором лице единственного числа, побуждая тем самым максимально приблизиться к происходящему, примерить его на себя: «В ночи полнолуния ты жертвуешь властителям фрукты; в очень важные святые дни, о которых знают только колдуны в масках, – отца. Ребёнка. Ах, нет: это ты сам тот, кого маги тащат к жертвенному алтарю. Пока ты защищаешься, пытаешься вымолить себе жизнь, покоряешься, ты узнаёшь под масками: соседа, друга, брата – чужие. Жарко. Вода свежая. Фрукты сочные. Завтра ты умрёшь. Другие пройдут по твоему трупу. Собаки растаскивают кости твоего скелета. Играют с ними, не обращая ни на что внимания, пока пантера не прыгнет им на голову» [Widmer 1998b: 21-22].

Концентрация клишированных представлений так высока, что эффект «ожутчения» (термин М. Н. Эпштейна) [Эпштейн 2017] не достигается в полной мере – всё описываемое преломляется в комическом ракурсе. Здесь читатель сталкивается с гротеском, который служит средством деструкции мифа. По И. С. Павловой, гротеск создаёт дистанцию по отношению к действительности, раскрывает её различные возможности [Павлова 2005: 320]. Правильным и простым определением гротеска, согласно В. Я. Проппу, будет определение Ю. Б. Борева: «Гротеск есть высшая форма комедийного преувеличения и заострения. Это – преувеличение, придающее фантастический характер данному образу или произведению» [Цит. по: Пропп 1999: 84]. Основываясь на данном определении, можно отметить, что приведённое выше гротескное описание гиперболизирует опасности жизни в африканских джунглях, тем самым представляя их в фантастическом свете и раскрывая «изношенность» данных стереотипов. В следующем отрывке, описывающем фантастические встречи властителей лесов, гротеск находит более яркое воплощение: «Тот, кто становится свидетелем встреч вождей племён в запретных лесах, пропал. Однако свидетелем стать легко. Властители в нарядах племён приходят из всех частей леса, месяцами прорубают

себе дорогу ножами через джунгли или плывут в лодках вниз по рекам. В тайных местах они натываются друг на друга: чудовища, монументы, один великолепнее другого. Они одеты в шкуры львов, слонов; намазаны кровью, землёй; сияют как солнца. Они носят маски. Их рост измеряется метрами, так как они передвигаются на платформах, на ходулях из ног жирафов, на рабах, ставших их ногами и подчиняющихся им, как будто они часть той же нервной системы. Днями длится их почтительное приветствие, во время которого все показывают друг другу свою благосклонность, а на малейшую обиду отвечают убийством или войной. Как много рукопожатий в Конго окончилось смертью приветствующих! Искоренением целых народов! Склони свою голову перед властителями джунглей, но склони её правильно. Не слишком долго: иначе клинок меча упадёт тебе на затылок, а ты и не заметишь его приближения. Не слишком коротко: такая непокорность приведёт к тому, что ты увидишь брошенный в тебя сверкающий нож, не имея возможности уклониться. Для чего встречаются великие? Только они это знают. Когда они возвращаются, если они вообще возвращаются, для тебя всё идёт по-прежнему. Для них нет, но ты не знаешь, что произошло. Некоторые потеряли власть, а их подданные об этом не догадываются» [Widmer 1998b: 47-48].

У. Видмер, используя эти гротескно представленные, демифологизированные тривиальные мифы, создаёт новую мифологию современного общества. Прослеживается обратная демифологизации тенденция, уже отмеченная в исследовании – создание авторского мифа на основе деконструированных тривиальных представлений. Чтобы отследить формирование нового мифа, необходимо подробнее рассмотреть архитектуру романа, его сюжет, мотивные и интертекстуальные особенности.

Композиционная структура романа включает три главы, которые связаны единой сюжетной линией. Повествование ведётся от лица персонажа-рассказчика Куно. Во второй главе в качестве рассказчиков выступают также носители воспоминаний – отец Куно и господин Бергер, но их ретроспекции даны в кавычках, как прямая речь. В романе есть уже упоминавшиеся интертекстуальные

вкрапления – фрагменты, написанные курсивом. Они повествуют об африканских джунглях, и рассказчик в них может быть идентифицирован как «невидимый дух повествования» (Т. Манн). Первая глава представляет главного героя Куно, который работает медбратом в доме престарелых в Цюрихе, фактически смирившись со своим рутинным безрадостным существованием без любви. «Только у меня нет судьбы», говорит он. Затем добавляет: «уже у моего отца её не было» и «со мной никогда не происходило ничего значительного и не произойдёт, как и с моим отцом» [Там же: 16-17]. Далее У. Видмер полностью развеивает эти установки «маленького» человека о его неинтересной жизни. Куно оказывается в водовороте приключений, который начинается с появления его отца в доме престарелых. Выясняется, что один из постояльцев этого дома, господин Бергер, был соратником отца Куно, а его отец был разведчиком, собиравшим сведения о планах Гитлера и передававшим их союзникам. Об этой части жизни отца Куно не знал. Во второй главе романа множество подробностей выясняются во время долгих разговоров вновь встретившихся друзей, в ходе которых Куно узнаёт правду о жизни своих родителей во время войны, о себе самом. У. Видмер параллельно осуществляет демифологизацию мифа о нейтралитете Швейцарии во время Второй мировой войны и представлений рассказчика Куно о собственном детстве. Смерть матери, предательство друга Вилли, уход любимой девушки Софи к Вилли, появление бывшего соседа Шмирхана, владельца пивоварен, с поручением – эти события по-прежнему не до конца понятны Куно, и он начинает собственный поиск ответов. В романе присутствует элемент детективного расследования – Куно узнаёт подробности об убийстве своей матери, о её деятельности в разведке вместе с отцом и своей невольной причастности к её смерти (в конце романа выясняется, что не его друг Вилли, а сам Куно в четыре года отдал фото, где была его мать, коварному соседу Шмирхану за детскую игрушку, а впоследствии фашистский снайпер убил мать из окна дома Шмирхана). В третьей главе происходит отъезд Куно в Конго по поручению Шмирхана. Главный герой должен выяснить, почему Вилли, управляющий пивоварней в Кисангани, не выходит больше на связь; за это Шмирхан щедро

платит. Для Куно такая возможность становится началом долгого пути к самому себе, в результате которого проясняется всё, что с ним происходило в детстве и юности. В Кисангани Куно находит Вилли и свою бывшую возлюбленную Софи, ставших чернокожими. После ночи ритуала в джунглях Куно сам становится чернокожим. Возвратившись в Швейцарию, Куно даёт на подпись Шмирхану документы на право передачи владения пивоварней Вилли. Старый расист, находясь в шоке от внезапного появления чернокожего, подписывает документы, не понимая их сути, и, осознав, что он подписал, умирает. Куно вместе с медсестрой из дома престарелых, Анной, влюбившейся в ставшего чернокожим Куно, уезжает в Африку. Вилли с женой решают вернуться в Европу, и Куно становится управляющим пивоварни, участвует в дальнейших ритуалах и пишет мемуары о том, как обрёл себя. Такова основная сюжетная линия романа.

Роман начинается с хронотопа конца: Куно, находясь в Африке, пишет мемуары о своей жизни. Затем в первой главе разворачивается экспозиция: представлено безрадостное настоящее и травматическое прошлое героя; во второй главе осуществляется ретроспекция – благодаря воспоминаниям отца и господина Бергера, Куно погружается в прошлое и пытается осмыслить его, что, однако, удаётся герою только в третьей, «африканской» главе, в которой он находит ответы и обретает своё «я».

Мотив поиска самого себя, потери идентичности уже рассматривался в части 2.1 в связи с автоинтертекстуальностью мотива писательства и его метапрозаическим воплощением в творчестве У. Видмера. Как отмечалось, мотив поиска самого себя – это тема многочисленных романов швейцарских авторов: «Штиллер» («Stiller», 1955) Макса Фриша является классическим примером, также его «Назову себя Гантенбайн» («Mein Name ist Gantenbein», 1964). Герои этих произведений в поисках собственной идентичности играют разные роли, проживают истории, которые «можно примерять, как платья» (М. Фриш) [Цит. по: Любавина 2003: 50]. Побег при этом является отправным пунктом: Штиллер бежит от повторяющейся рутины; Гантенбайн «представляет себе» истории, реконструируя разрушенный брак, после ухода его жены [Там же: 47, 50]. А. В.

Маркин и Н. С. Павлова отмечают, что неслучайно в качестве эпиграфа к роману «Штиллер» М. Фриш взял цитату из трактата «Или-или» датского философа С. Кьеркегора, одного из предвестников современного экзистенциализма [Маркин, Павлова 2005: 280]:

«Знай, потому так трудно выбрать самого себя, что в этом выборе абсолютная изоляция тождественна глубочайшей сопряженности, и последняя безусловно исключает всякую возможность стать чем-то другим, сотворить себя заново в виде чего-то другого» [Фриш 1972].

По С. Кьеркегору, для сознания эстетика характерно желание избавиться от собственного «я», желание обрести вместо него другое «я». Индивид не хочет принять себя таким, какой он есть в действительности, его больше привлекают другие «я», имеющие какие-либо преимущества. Человек существует как другой, подменяя себя им в воображении, но такое «я» «рассыпается в песок мгновений». В итоге – «вместо определённости Я здесь наличествуют так и не состоявшиеся возможности и миражи воображения, гипертрофированная безличность и, в конечном счёте, – аморализм» [Маркин, Павлова 2005: 280]. С. Кьеркегор отмечает, что «иллюзорность эстетизма обусловлена тем, что „я“ которым обладает индивид, находясь в сфере эстетического, есть „просто возможность“» [Там же: 296].

Некий побег от собственного «я», не имеющего судьбы («Ich habe keinen Schicksal» [Widmer 1998b: 16]), совершает и Куно, герой романа «В Конго». Бросив работу, он отправляется в авантюрную поездку в неизвестное – в Конго, о котором ничего не знает. Побег из серых будней приводит Куно не только к новому месту жительства, но и к обретению своей новой идентичности в образе чернокожего человека. Эта трансформация произошла и с невыходившими на связь Вилли и его женой Софи, бывшей возлюбленной Куно, так как в романе те, кого коснулась «страна джунглей», обретают чёрный цвет кожи. Сила

воздействия джунглей подтверждается в романе фантастической физической трансформацией персонажей. Обретённые идентичности не иллюзорны, они выходят за грань эстетического. Герой романа, в отличие от эстетика С. Кьеркегора, перевоплощается физически и духовно, обретая своё «я». Такой результат «поиска себя», включающий фантастический элемент смены расы, является, с нашей точки зрения, постмодернистским игровым осмыслением экзистенциального мотива потери и поиска идентичности.

Обретение новой идентичности в романе связано с воздействием джунглей. Джунгли здесь являются очень важным интертекстуальным образом. В 1992 году У. Видмер перевёл на немецкий язык повесть английского классика Дж. Конрада «Сердце тьмы», в которой джунгли играют особую роль. В эссе «Über Josef Conrads *Herz der Finsternis*» («О „Сердце тьмы“ Джозефа Конрада», 1989) У. Видмер осуществляет увлекательную интерпретацию повести, в основе которой биографический, психологический и культурно-исторический подходы. У. Видмер акцентирует символический смысл путешествия моряка Марлоу к корням человечества, где отсутствует цивилизация и кипят необузданные страсти. Путешествие в колыбель цивилизации сопоставляется У. Видмером с мифическим спуском к предкам – вглубь Земли, в царство мёртвых, или с путешествием к архаичной прародительнице-матери, в котором джунгли воспринимаются как гигантская женщина, лоно которой поглощает путешественника [Widmer 2002: 170].

Интертекстуальная связь между романом «В Конго» и повестью Дж. Конрада уже отмечалась в части 2.1. Прежде всего, центральный образ повести Дж. Конрада – мифологизированный образ джунглей – присутствует в романе У. Видмера. Приведём цитату, в которой сходство с мифологическими джунглями Дж. Конрада в «Сердце тьмы» особенно явно: «Лес. Всем правит лес. Он повсюду, он окружает тебя. Он молчит, но при этом полон голосов, которые ты не можешь понять. Человеческие существа? Звери? Духи? Он неподвижен, но непрерывно подступает к тебе ближе, обращаешь ты на это внимание или нет. Он станет тобой, если ты не защищаешься и даже если ты это делаешь, он опутает

тебя рано или поздно. Ты не уйдёшь от него. Так происходит с начала времён и так будет, когда подобных тебе уже не станет. Он не равнодушен к твоим поступкам, нет, но у него есть время. Месть не чужда ему, предсмертные крики из его чаши доказывают это...» [Widmer 1998b: 212].

Так пишет об образе джунглей в романе «В Конго» П. фон Матт: «все противоречия... воплощаются в ключевом символе книги: бесконечном лесе, джунглях. <...> Это джунгли души, пугающие и прекрасные: образ, отчасти навеянный Джозефом Конрадом, а отчасти – забытыми ныне приключенческими романами; образ китчевый и вместе с тем грандиозный...» [Матт 2013: 423]. П. фон Матт полагает, что поэт (а им становится главный герой Куно), поселившийся в этом пространстве и «превратившийся из банального лысого и бледного швейцарца в чёрное экзотическое существо, счастливое, как обезьяна, нашедшая ананас...», находит себя в лоне джунглей. Однако критик также восклицает: «Боже, смилуйся над Швейцарией, если таково её последнее видение о спасении!» [Там же: 424].

Интертекстуальной тематической параллелью между произведениями можно считать антиколониальную направленность повести «Сердце тьмы», которую отмечает У. Видмер в эссе «О „Сердце тьмы“ Джозефа Конрада». В романе У. Видмера «В Конго» эта направленность преломляется в постколониальном контексте второй половины XX века, по-прежнему имеющем колониальные черты. П. Арндс указывает, в частности, на связь между колониальным бизнесом в романе «В Конго» (основанная дедом Шмирхана пивоварня в Африке) с национал-социализмом и связь режима диктатора Мобуту¹ с постколониальным бизнесом западноевропейских стран в Конго. Швейцария и в том, и другом случае, получает экономическую выгоду – сначала от сотрудничества с национал-социалистической диктатурой, потом с диктатурой тиранического режима Мобуту [Arnds 1998: 334]. По сути, речь идёт о сохранении

¹Имя диктатора Заира; Заир – название Демократической Республики Конго с 1971 по 1997 год, в период правления Мобуту.

колониальной модели отношений между развитыми странами и странами «третьего мира» в конце XX столетия.

Следующей параллелью может служить само путешествие, совершённое главными героями произведений. В эссе У. Видмер отмечает, что моряк Марлоу в повести Дж. Конрада совершает вполне реалистичное путешествие, однако, оно «подобно сну. Это отчёт о пережитом наяву кошмаре, в котором Дж. Конраду посчастливилось выстоять и которое пошатнуло его на всю оставшуюся жизнь» [Widmer 2002: 155]. По прошествии девяти лет, которые прошли с момента биографического путешествия Конрада в Африку, он, наконец, написал эту историю, которая, по словам У. Видмера, «состояла только из элементов, которые впитали силу мифа» [Там же: 156]. Мифологическим, например, является восприятие жителей Африки героем Дж. Конрада, моряком Марлоу. Его «... в трепет приводила мысль... об отдалённом родстве с этими дикими и страстными существами», которые «выли, прыгали, корчили страшные гримасы». При этом «жуткая откровенность этого воя пробуждает в вас слабый ответный отголосок, смутное ощущение скрытого его смысла..., который может открыться вам, так далеко ушедшему от мрака первых веков. И в самом деле, разум человека на всё способен, ибо он всё в себя включает, как прошлое, так и будущее. В конце концов, что было в этом вое? Радость, страх, скорбь, преданность, доблесть, бешенство, — кто знает? — но истина была в нём, — истина, с которой сорвано покрывало веков» [Конрад 2011: 65].

О двойственности в повести Дж. Конрада У. Видмер пишет: «Повесть „Сердце тьмы“, которую можно также назвать коротким романом, является абсолютно земной, насквозь реалистичной книгой — это правдоподобное отображение уже не существующей в данной форме действительности — и одновременно она, кажется, обращается прямо к нашему бессознательному» [Widmer 2002: 154]. Таким образом, с одной стороны, это путешествие, описанное в реалистичной манере XIX века; с другой — познание человеческой души на мифическом уровне. Марлоу открывает для себя «тьму» и «ужас» древнего

континента и «тёмную» сущность человека, возвращаемую колониальным бизнесом.

Герой У. Видмера, 56-летний человек без судьбы, в поисках себя не идёт по пути смены ролей и масок, свойственному Штиллеру М. Фриша и другим потерявшим себя персонажам швейцарской литературы XX века. Он, как и Марлоу, отправляется в реальное путешествие в Африку, воспетую Дж. Конрадом. Но, оказавшись на континенте, сталкивается не только с мифологизированной, но и гротескно-фантастической страной. При этом путешествие Куно у У. Видмера завершается успехом – перевоплощением и обретением себя в мифологизированной реальности; а у Дж. Конрада путешествие Марлоу оборачивается провалом – психической травмой героя, обречённого на чувство «ужаса», познанного в «сердце тьмы» и оставшегося с ним навсегда.

Возвращаясь к центральному образу джунглей, мы хотели бы отметить следующую параллель: метафора Дж. Конрада – лес-джунгли как общество – используется и У. Видмером. В эссе «О „Сердце тьмы“ Джозефа Конрада» У. Видмер обращает внимание на цитату Дж. Конрада о жизни в обществе, которую приводит дважды – в начале и в конце эссе: «Это как лес, в котором никто не знает дорогу. Заблудился, а всё ещё кричишь: „Я спасён!“» [Там же: 154, 175]. В цитате концепт лес-общество имеет негативную коннотацию. Но в романе у У. Видмера метафора получает иное развитие. Общество и джунгли сливаются воедино для Куно, поселившегося в новой африканской реальности, при этом новообразование «общество-джунгли» теряет негативный пафос: джунгли становятся естественной средой обитания для человека и вытесняют любое другое представление о человеческом сообществе, подчиняют человека себе. Возможно потому, что вся Африка у У. Видмера – это «джунгли души» (П. фон Матт), и, попадая туда, неизбежно становишься их частью. В романе «В Конго» метафора Дж. Конрада, с нашей точки зрения, переосмысливается. Персонаж Куно избавляется от одиночества и безысходности и находит себя только в

мифологическом «обществе-джунглях». Оказавшись там, он переживает расовую трансформацию, обретает любовь и полностью интегрируется в миф.

Интертекстуальный образ джунглей Дж. Конрада, преобразившей «человека без судьбы» Куно в «чёрное экзотическое существо», имеет в романе У. Видмера иное наполнение и развитие, характерное для автора, пишущего в эпоху постмодерна. В качестве примера мы хотели бы привести:

1) описание представителей племени, пришедших к умирающему агенту Кунцу, и «звуков джунглей» в повести «Сердце тьмы» Дж. Конрада;

2) вождей в романе «В Конго» У. Видмера:

Таблица 1.

1) Дж. Конрад	2) У. Видмер
«Вдали виднелись темные силуэты людей, скользившие на мрачном фоне леса, а у реки две освещенные солнцем бронзовые фигуры в фантастических головных уборах из пятнистых звериных шкур стояли, опираясь на длинные копья, — воинственные и неподвижные фигуры, похожие на статуи. По залитому солнечным светом берегу скользил справа налево чудовищный и великолепный призрак женщины» [Конрад 2011: 107]. «...Все глубже и глубже проникали мы в сердце тьмы. Здесь было очень тихо. Иногда по ночам за стеной деревьев раздавался бой барабанов и	«У вождей головы, как горы, и каждый череп выглядит так своеобразно, что, говорят, предводители сами дрожат, когда увидят себе подобного, каждый череп, говорю я, слышишь, каждый этот череп — это музыкальный инструмент, издающий звуки, которые никто не может слушать, не может вынести, пережить. Издалека, конечно, тоже. Тогда беги. Беги и не дай эху, которое хочет направить тебя неверным курсом, несчастьем в лапы, обмануть себя» [Widmer 1998b: 50].

катился над рекой. До рассвета слышались слабые отголоски, словно парившие в воздухе над нашими головами. Был ли то призыв к войне, миру, молитве, — мы не могли угадать. <...> Мы были странниками на земле доисторических времён — на земле, коорая имела вид неведомой планеты» [Там же: 64].	
---	--

«Мифология джунглей» в повести «Сердце тьмы» овеяна тайной, её пафос не подлежит сомнению. Мистические звуки обрядов в глубине джунглей таинственны и непонятны для европейца, погружённого в мифологическую африканскую среду, но вполне реалистичны, как и фигуры представителей племени. Мифология, которую выстраивает У. Видмер, иного свойства — это травестия на основе тривиальных представлений о чёрном континенте, на котором У. Видмер, в отличие от Дж. Конрада, никогда не был. Образы вождей на встрече гротескны, а происхождение звуков фантастично. Иронический комментарий «... Издалека, конечно, тоже...», создаёт дистанцию, провоцирует оценивающий взгляд со стороны и, как и гротеск, служит демифологизации пафоса встречи предводителей. У. Видмер строит свою мифологическую модель в постмодернистском игровом ключе, включая в неё интертекстуальные ссылки и подрывая существующие стереотипы. Интертекстуальная мифологическая власть джунглей Дж. Конрада; стереотипные представления об Африке, её племенах и ритуалах; потребительское общество в целом — бизнес в современном мире, глобализация экономики (этот аспект рассматривается далее) становятся компонентами его авторского мифа.

Джунгли этого мифа трансформируют белых швейцарцев в чернокожих. Новая идентичность Куно не иллюзорна, не рассыпается в прах, как возможные

«я» Штиллера у М. Фриша. Как отмечает П. фон Матт, в этом романе «понятие превращения с поразительной наивностью поймано на слове: белое здесь становится чёрным». П. фон Матт видит здесь интертекстуальную ссылку на роман «Штиллер» М. Фриша: «Как Анатолий Штиллер возвращается из своего путешествия-инициации под именем Уайт, так и здесь наш путешествующий соотечественник становится мистером Блэком, в самом буквальном смысле» [Матт 2013: 423]. Истинную сущность, к которой стремится главный герой, он может обрести только в африканских джунглях, фантастическим образом став частью «мифа», созданного писателем. В родной Швейцарии путь к подлинной жизни и «подтверждению» себя, а также окончательному пониманию и принятию прошлого, закрыт.

Однако нашедший свою идентичность герой на «финальном» этапе «вписывания» себя в настоящее (весь роман является мемуарами Куно, которые он печатает на ноутбуке в джунглях, «закрепляя» себя в новой реальности – о метапрозаическом начале в этом романе упоминалось в части 2.1.), тем не менее, не обретает окончательной застывшей уверенности. У. Видмер не удерживается от сбивающего пафос иронического перечисления потенциальных проблем, подчёркивающего относительность всего происходящего, невозможность быть уверенным в чём-либо раз и навсегда, в том числе и в гармоничном будущем «нашедшей себя» личности: «Я написал уже триста четыре тысячи двести сорок пять знаков. Это не мелочь, догнать за семь дней настоящий момент, для достижения которого мне понадобилось пятьдесят шесть лет жизни. Я хочу им наслаждаться, когда он пройдёт! Сейчас я пишу и существую одновременно. В самом деле, я издаю ликующий вопль, и, пока я торжествую, я замечаю, что я это делаю. Ах! Если бы меня видели в Цюрихе. Почивший господин Андерматтен, например, или госпожа Цмутт. Прошло. То, что я пишу с настоящего момента, будет существовать. Если всё так будет. Если мне не встанут поперёк дороги змеи, хищные кошки, мотыга сумасшедшего» [Widmer 1998b: 215].

То, каким образом происходит обретение Куно этой новой личности и как он становится частью мифологического контекста новой реальности, является

частью авторского мифа У. Видмера. По сюжету, Куно проходит странный ритуал приобщения к деловой жизни современных «властителей» Африки – управляющих международных корпораций. Этот ритуал представлял собой особым образом организованную встречу бизнесменов в джунглях. Так, Вилли, управляющий пивоварни и один из «королей джунглей», объясняет встречу «всемогущих»: «Раз в году встречаются руководители самых влиятельных племён. С тех пор как Конго может себя вспомнить. Каждая территория является организатором хотя бы один раз. Место держится в строжайшей тайне и сообщается посланниками, которые месяцами бегают по древним тропам джунглей от одного вождя племён к другому. Или по факсу, если он работает. В этот раз встреча на моей территории. Ниже по течению реки, рукой подать» [Там же: 148]. «Раньше встречи были вопросом жизни и смерти. <...> Сегодня они скорее ритуал. Разделение власти. Также социальные контакты. Даже несколько фамильярная торговля в довесок к конференции. Хотя. У нескольких королей очень агрессивные фетиши...» [Там же: 149].

Фетиши, которыми украшены костюмы участников ритуала, перечисляются писателем очень подробно. Создаются «списки» (У. Эко), представляющие собой элементы коллекции «нового архивиста»: рядом с «шаманскими» фетишами находятся товары массового потребления, элитные бренды, технологии, оружие. Таким образом демонстрируется новый фетишизм современного общества потребления [Кучумова 2009: 43], происходит демифологизация его ценностей. Так прибывает на встречу могущественный Мобуту, желающий поразить всех присутствующих «королей джунглей»: «Вдруг прямо над нами с ужасным шумом пролетел вертолёт. <...> Две другие такие же большие машины следовали за ним». Затем показалась процессия: «... Несколько сотен демонов, целая армия. Одевания как от Dior или от Versace, по всей видимости, от их африканских родственников, пышные, агрессивные, в дичайших цветах. Из самых дорогих материалов: натуральный шёлк, крепдешин, сделанные вручную кружева. Танцующие, только они одни составляли около сотни замаскированных, с большими колоколами. <...> В оркестре – спиралевидные горны, трещётки,

свирели из зубов слона, но также и западные саксофоны, блестящие золотом. Церемониймейстер выглядел так, как будто он король. Настоящий король (*Мобуту – прим. наше*) был в косматых мехах и стоял на двух львах, на настоящих фыркающих зверях, которых удерживали четыре дрессировщика с длинными палками. Фетиши всех видов висели на нём. Хвосты животных, раскрашенные жёлтым яички, зубы, нанизанные на верёвки грибы, также щётка из красного пластика» [Widmer 1998b: 156].

У самого Куно, исполняющего роль главного визиря («Groß-Wesir»), костюм выглядел так: «Я был обвешан пучками шерсти и фетишами, мёртвыми лягушками, куриными лапками, змеиной кожей. Бубенчики и колокольчики висели вокруг меня вместо поясов. Пот тёк ручьями. Я получил маску, очень тяжёлую, почти метровую штуку с высокой остроконечной шапкой, а из прорезей для глаз я едва мог видеть ноги людей вокруг себя. Если я хотел видеть их головы, мне нужно было откинуться далеко назад, и тогда я выглядел, пожалуй, как монстр, который боится, что небо упадёт на него» [Там же: 152]. Приведём ещё одно описание одеяния: командир, напавший на пивоварню Куно, «... носил современный спортивный костюм, на котором висели регалии его сана: перья, головы убитых, львиные хвосты. В руке он держал Калашников» [Там же: 203].

Перечисляя атрибуты ритуала, Видмер создаёт мифическую картину потребительского общества, в котором большая роль отводится подтверждению статуса носителей власти. Однако «списки» фетишей, включающие разнородные, несовместимые предметы (к примеру, пластиковая зубная щётка, сушёные грибы, бубенчики, головы убитых, автомат Калашникова) переворачивают ситуацию демонстрации статуса властителей, делая её карнавальной, комичной, подчиняя логике «обратности». Диспропорция и агрессивность, по С. Н. Балашову, – это черты, усиливающие комический эффект. Они характерны для всех форм комического, в т. ч. для иронического дискурса [Балашов 2006: 25]. Происходит двойная демифологизация: тривиальных представлений об Африке и тривиальных мифов потребительского общества, члены которого серьёзно относятся к фетишам, подтверждающим статус [Стихина 2017: 34].

Фетишизм «властителей» преломляется в ироническом дискурсе и становится инструментом острания, вскрывающим несуразность происходящего. Однако иронический модус, создающий демифологизирующую дистанцию, способствует также и сотворению иного «пастишного» мировоззрения, имеющего мифологические черты. Несмотря на то что ироническое «я» непричастно к внешнему бытию, оно становится для ироника материалом собственного утверждения, отмечает В. И. Тюпа [Тюпа 2004: 75]. А ирония, по М. М. Бахтину, «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием своей отъединённости» [Там же]. Этот «карнавал» У. Видмер превращает в «индивидуальный миф» о ведении бизнеса в Африке, иронически соединяя и обыгрывая тривиальные представления о континенте, стереотипы общества потребления и коммерции.

Так, цели собрания бизнесменов-вождей связаны как с «традиционным» (соответствующим тривиальным представлениям о встречах вождей африканских племён) утверждением власти, так и с «традиционной» (соответствующей тривиальным представлениям о ведении бизнеса) коммерцией («Handel am Rande der Konferenz» – «Торговля в довесок к конференции»). У. Видмер называет известные брэнды международных компаний. Например, символ клана могущественного Мобуту – зубчатые линии – это рисунок с профиля шин Мишelin [Widmer 1998b: 168]. Некоторые «властители» являются управляющими коммерческих организаций, а их «племена» – сотрудниками корпораций: «Также директора Тойоты и Нестле Заир сегодня, действительно, важные демоны» [Там же: 150]. Вилли как представитель пивоварни со своим «племенем» («Есть ли у тебя племя?» – «Все сотрудники пивоварни» [Там же]), пользовался среди королей уважением: «Без пива ничего не движется. Пиво – неотъемлемая часть ритуала. Вожди племён берут его в кредит. Экономическая катастрофа не щадит никого. Двое или трое, кто может себе это позволить, не платят. Тут я практически табу» [Там же].

Переходным звеном в процессе трансформации реальности Куно в мифический мир бизнеса африканских джунглей становится ритуал в джунглях,

на котором присутствует Куно. В «новом мифе» У. Видмера «обновлённый» ритуал подтверждает и закрепляет мифологическое начало, распространяя власть «чёрного» континента на всех вступивших на его территорию, во власть джунглей. Неслучайно Куно становится «чёрным экзотическим существом» (П. фон Матт), именно на ритуале: он поглощается «сердцем тьмы» (Дж. Конрад) и приобщается к джунглям.

Мы полагаем, что исследования о природе ритуала могут помочь интерпретации его функций в романе. На сегодняшний день существует большой разброс мнений и широкий круг идей, определяющих принципы понимания и истолкования ритуала. Однако функции ритуала, которые Э. Дюркгейм представил в исследовании «Элементарные формы религии» ещё в 1912 г., и сейчас считаются наиболее полным обзором. Это *подготовительная*, *«цементирующая»*, *воспроизводящая и эйфорическая функции* [Триль 2008: 267-268].

Подготовительная функция готовит индивида к жизни в обществе. *«Цементирующая»* функция состоит в утверждении социальной группы: осознавая своё единство в ритуале, люди оказываются во власти общих чувств, общаясь не только друг с другом, но и восстанавливая связь между прошлым и настоящим. Благодаря этой связующей функции значимость социальной группы утверждается заново. *Воспроизводящая* функция способствует передаче социального наследства: это и поддержание, и обновление веры. *Эйфорическая* функция нужна для создания эйфорического чувства социальной благополучности, что необходимо для поддержания оптимистического настроения группы [Там же: 267]. Все эти функции реализованы в ритуале У. Видмера.

Фантастическим образом главный герой находит себе место в Конго, встроившись в вертикаль прошлое-настоящее, несмотря на изначально совершенно иное происхождение и культуру. Таким образом ритуал выполнил свою *воспроизводящую* функцию. *«Цементирующая»* функция ритуала проявилась в социализации Куно в качестве главного визиря и закреплении этого статуса внутри группы, к которой он приобщился. *Подготовительная* функция

также сыграла свою роль: Куно готов к жизни в джунглях, к бизнесу, к «карьерному» росту (становится новым «королём» – владельцем пивоварни) и последующим ритуалам. У. Видмер сделал Куно успешным королём – в конце романа приводится список его достижений – погашение долгов клиентами, расширение бизнеса и т.д.: «Производство крепкого пива я смог увеличить на 18%. Мы даже экспортируем его: в туристические центры Сенегала и Берега Слоновой Кости и в некоторые специализированные магазины Амстердама, Брюсселя и Цюриха» [Там же: 207]. *Эйфорическая* функция ритуалов также реализуется в романе – состояние эйфории описано У. Видмером в кульминационной части ритуала: «Все вокруг меня впали в настоящее безумие. Были одержимы, казались заколдованными. Женщины, визжа, катались по земле, в то время как мужчины в состоянии экстаза стояли над ними и в ритме песнопений двигали раскрашенными трубками, надетыми на пенис. Другие танцевали, воя, и царапали себя до крови острыми палками. Да, казалось лес сам танцевал и неистовствовал» [Widmer 1998b: 159]. Эйфория воспринимается Куно как «настоящее помешательство («ein wahres Delirium»), но затем наступает момент «затишья» («die Welt stand still» [Там же]) и люди «снимают маски» («... zogen die Masken aus, ... hoben die Masken weg» [Там же: 160]). После эйфорического единения, подтверждающего общность интересов присутствующих и создающего радостный настрой, начинается неформальное общение. Короли едят, пьют и заключают сделки: «Вилли и король с обезьяньими черепами заключали серьёзные сделки, хоть они и общались в непринуждённой манере, посмеиваясь. Речь шла о поставке Остербока. Королевский клиент Вилли хотел платить только две тысячи заиров за литр, в то время как Вилли настаивал на пяти тысячах. Плюс инфляционный процент. Конечно, они сошлись на середине и обнялись» [Там же: 161].

Описанный У. Видмером ритуал напоминает и средневековый карнавал, который исследует в своей работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» М. М. Бахтин. Все зрители карнавала – и короли, и поданные – одновременно и участники, то есть это всенародное

гуляние. Исследуя феномен карнавала в своей работе, М. М. Бахтин писал о том, что карнавал не знает деления на исполнителей и зрителей: «Он не знает рампы даже в зачаточной её форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, – в нём живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками» [Бахтин 1990: 12].

Ещё одним подтверждением карнавальности ритуала в романе «В Конго» является его окончание, которое демонстрирует «вольный фамильярный контакт между людьми», характерный, по М. М. Бахтину, для средневекового карнавала, не знающего каких-либо барьеров и ограничений [Там же: 15]. После официальной части ритуала – приветствия, клановых «представлений» с танцами и музыкой, неформального и делового общения, гуляний «племён» – открывается следующая картина: «Повсюду лежали спящие демоны и женщины в костюмах ведьм, перепутавшись друг с другом, с открытыми ртами, храпя. Молодая женщина, чьё одеяние было обвешано лапами леопарда, держала большой палец во рту. Церемониймейстер Вилли лежал рядом со своим опрокинутым бокалом в лужице пива. Я безумно устал и лёг рядом с ним. <...> Я сразу же заснул» [Widmer 1998b: 166-167]. Куно, от чьего лица ведётся повествование, являлся главным визирем в свите Вилли, однако, регалии и различия уже не имеют никакого значения. Здесь, как на «карнавальной площади, господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми», которые в обычной жизни разделены различными барьерами, например, сословного, имущественного, возрастного положения [Бахтин 1990: 15].

Для нас важна мысль М. М. Бахтина о генетической связи карнавала как «смеховой обрядово-зрелищной формы средневековья» «с древними языческими празднествами аграрного типа, включавшими в свой ритуал смеховой элемент» [Там же: 13]. Связь карнавала с ритуалом подтверждается и другими исследователями. Так, С. П. Поцелуев в монографии «Политические парадialogи» также отмечает такую корреляцию. По его мнению, «карнавал – это разновидность ритуальных практик, а одной из главных функций ритуала является коллективное внушение традиционных паттернов мысли и действия, причем более глубоких паттернов, чем те, что временно подвергаются инверсии (отрицанию) в ходе карнавала. В этом смысле любой ритуал (и карнавал) – это „хитрость разума“ традиционной культуры. С учетом этого, фольклорный карнавал – это не только „рекреация слов и вещей, отпущенных на волю из тисков смысла, логики, словесной иерархии“ (Бахтин), но также как бы свободное обретение ими того, что они обязаны – по логике ритуала – обрести: базисные ценности и образцы данной культуры, данного (со)общества» [Поцелуев 2008: 340]. С точки зрения С. П. Поцелуева, М. М. Бахтин несколько «романтизирует творческо-обновляющую функцию фольклорного карнавала, абстрагируясь от его чисто консервативной миссии, хорошо изученной антропологами» [Там же]. М. М. Бахтин подчёркивает, что «карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [Бахтин 1990: 12]. Однако именно эта мысль М. М. Бахтина акцентирует мифологическую составляющую карнавала, на которой мы хотели бы сфокусировать внимание. Обновление, перерождение – это то, что происходит с героем У. Видмера Куно на «карнавальном» ритуале в джунглях. Трансформацию человека джунгли осуществляют посредством ритуала, комбинирующего пародирование разноуровневых стереотипов. Соответственно, сам ритуал носит пародийный, карнавальный характер. «Переворачивание смыслов» происходит благодаря общему ироническому дискурсу, в котором осмысливается всё происходящее. Тем не менее, глубокий мифологический образ джунглей сохраняется – ритуал является проводником их древней магической власти.

С. П. Поцелуев отмечает, что идеализация обновляющей функции карнавала ведет к недооценке пародийного и даже сатирического элемента карнавальных практик, хорошо известного в современных карнавалах [Поцелуев 2008: 340]. В романе У. Видмера «В Конго» сатирический элемент тоже очень важен. Мы можем наблюдать комбинирование обновляющей, «мифологической» функции карнавала с пародийным, сатирическим началом, что способствует закреплению «нового мифа», строящегося в сатирическо-ироническом дискурсе. Если, с точки зрения С. П. Поцелуева, «роман Рабле отражал не только дух народного карнавала, но и служил политическим памфлетом» [Там же: 341], то «новый миф» У. Видмера тоже может быть воспринят как политико-экономический памфлет на бизнес в современной эпохе постмодерна.

В романе масса сцен, пародирующих ритуалы современных бизнесменов, которые открываются читателю как эпизоды карнавала. Например, закрепление договорённостей деловыми партнёрами: после сделки король, обвешанный обезьяньими черепами («König mit den Affenschädeln» [Widmer 1998b: 161]) приглашает Вилли в бордель-палатку («Bordelzelt» [Там же: 162]) с куртизанками из Брюсселя («Huren aus Brüssel» [Там же]), что может быть интерпретировано как ритуальное телесно-материальное закрепление отношений, часть «нового мифа» У. Видмера. Карнавальным является момент, когда Мобуту с охраной приходит в палатку к куртизанкам и Вилли со своим деловым партнёром оказываются выкинутыми на улицу без одежды: «... И почти сразу же наружу со свистом вылетели Вилли и его королевский друг, оба головой вперёд, голые... Он¹ пошёл прочь, одежда под мышкой, к всё ещё дымящемуся костру. Даже его ягодицы выглядели яростно» [Там же: 166]. Подчёркивание непристойного момента обнажённости («материально-телесного низа», по М. М. Бахтину [Бахтин 1990: 27]), подтрунивание над персонажами характерно для ситуации карнавала.

Ещё один пример – описание церемонии приветствия на ритуале от лица Куно: «Без сомнения, я видел церемонию приветствия. Вилли, гордо стоя на

¹Вилли.

плечах четырёх своих мужчин, склонил голову перед неподвижно сидевшим *коллегой*¹, не слишком сильно, не слишком слабо; и тот сделал, спустя почти вечность, то же самое: не слишком коротко, не слишком долго. Позади него стоял его главный визирь. Затем мы пошли к следующему. Это длилось, как минимум, целый час, пока мы не поприветствовали весь круг и, тоже, наконец, не сели на своё место» [Widmer 1998b: 155]. Эта сцена из третьей главы перекликается с описанием приветствий африканских вождей прошлого из интертекстуального мифологического вкрапления в первой главе: «... Склони свою голову перед властителями джунглей, но склони её правильно. Не слишком долго: иначе клинок меча упадёт тебе на затылок, а ты и не заметишь его приближения...» [Там же: 47]. Возможно, У. Видмер таким образом акцентирует внимание на незыблемости и сложности ритуала, порождённого джунглями, подчёркивая его мифологическую составляющую. При этом использование слова *коллега*, безусловно, придаёт иронический оттенок происходящему. Это намеренное снижение пафоса «нового», конструируемого мифа, т. е., одновременно создание мифа и его превращение в памфлет.

Пародийным примером функционирования современного мира бизнеса, тесно связанного с политикой, является приглашение Куно в гости могущественным диктатором Мобуту: «„Вы должны меня когда-нибудь посетить“, – сказал он. – „Я как раз занимаюсь постройкой парадного зала, чтобы иметь возможность принимать иностранных высокопоставленных лиц. Старых друзей: Джорджа Буша, Миттерана, или Вас. Зал настолько большой, что я смог бы поставить туда Собор Святого Петра“» [Там же: 202-203]. Пафос приглашения в гиперболизированно огромный парадный зал, упоминание известных политиков, встреч на высшем уровне компенсируется «снижающими пафос» обстоятельствами, в которых оно прозвучало: пивоварня обстреливается солдатами генерала, служащего у Мобуту, и Куно по телефону просит оставить его и других сотрудников в живых. Личный номер Мобуту Куно получил во

¹Курсив наш.

время ритуала. Шутка Куно и его фетиш – шерстяная нитка – понравились властителю, и он дал Куно свою визитку. Во время нападения на пивоварню Куно позвонил по этому номеру. «Великий вождь», благосклонно настроенный к Куно, пригласил его к себе в парадный зал и распорядился о прекращении огня.

История шерстяной нитки, фетиша Куно, с нашей точки зрения, заслуживает отдельного внимания. Этот фетиш является примером использования, развития и иронического игрового переосмысления интертекстуального компонента, заимствованного из повести «Сердце тьмы» Дж. Конрада. Он упоминает амулет из шерстяной нитки на шее смертельно больного негра-раба, сидевшего в кругу таких же измученных непосильным трудом смертников недалеко от порогов водопада: «Шея его была повязана какой-то белой шерстинкой. Зачем? Где он ее достал? Был ли это отличительный его знак, украшение или амулет? Или ничего не было с ней связано? На черной шее она производила жуткое впечатление – эта белая нитка, привезённая из страны, лежащей за морями...» [Конрад 2011: 31-32].

В романе У. Видмера Куно в ночь ритуала слышал стоны пленника и узнал кочегара корабля «Жемчужина Африки», на котором прибыл в Кисангани (ещё одна параллель: утлое судно, на котором путешествует по реке Конго Куно напоминает корабль-развалину моряка Марлоу из «Сердца тьмы»). Ещё на корабле Куно заметил нитку неопределённого цвета на шее кочегара: «Кроме набедренной повязки на нём ничего не было, и вокруг его шеи была шерстяная нитка неопределённого цвета – была ли она когда-то белой? – которая ещё его прадеду, возможно, принесла удачу» [Widmer 1998b: 129]. Кочегару нитка удачу не принесла – в ночь ритуала, он, по-видимому, стал жертвой одного из кланов: «Его шерстяная нитка была разорвана и висела, практически падая, на плече. В какой-то момент я видел его взгляд, полный ужаса. Потом охранники потащили его прочь» [Там же: 158]. Затем Куно нашёл эту шерстяную нитку в траве и решил отдать её кочегару, который был скован и находился в полуобморочном состоянии. После того как Куно освободил кочегара, между ними состоялся следующий разговор: «„Ваш амулет, – прошептал я. – Вам сейчас необходима

удача “„Это фетиш, – ответил он также тихо. – Он не помог моему прадеду. Тот работал на белых около водопадов, и когда обессилел, они спокойно смотрели, как он умирал от голода“» [Там же: 163]. Упомянутый кочегаром прадед, умирающий от голода и непосильной работы неподалёку от водопадов, описан в романе Дж. Конрада «Сердце тьмы». Интертекстуальный компонент из романа классика продолжает свою историю в романе У. Видмера, и она становится похожей на комедию совпадений. Несчастливый для семьи кочегара фетиш остался у Куно и, как уже было упомянуто, был замечен диктатором Мобуту, королём африканских джунглей, благодаря чему Куно, в конце концов, остался жив. Мобуту, увидев фетиш, говорит: «„Шерстяные нитки – первосортная вещь!“ – (у него тоже в руке была такая, однако, она блестела золотом), – Вот, значит, в чём дело. А то я уже спрашивал себя, почему я не хочу отдать приказ забить тебя до смерти“» [Там же: 165]. Затем Мобуту даёт Куно визитку со своим тайным телефонным номером, который Куно использует во время нападения на пивоварню, спасая себя, людей и бизнес. Теперь этот телефонный номер становится фетишем для Куно.

Фетиш-нитка продолжает жить своей жизнью – во время нападения на пивоварню Куно передаёт его Сабе, чернокожей дочери управляющих пивоварней – швейцарцев Вилли и Софии, и та принимает его благоговейно: «„У меня есть фетиш“, – я достал нитку из кармана. – „Он уже однажды разобрался с ужасным королём-львом“. Саба взяла его благоговейно, как будто прикоснулась к чему-то священному. Она дрожала. „Он на самом деле настоящий“, – прошептала она... „Сохраните его, – сказал я. – У меня есть другой. Даже лучше“. Она повязала себе нитку на шею. „Фетиши из шерстяных ниток вообще самые лучшие, – сказала она. – Настоящим 100 и больше лет“» [Там же: 198-199]. Когда маленький отряд Куно терпит поражение, Куно говорит: «Теперь на очереди мой фетиш»; достаёт визитку с тайным номером и звонит Мобуту [Там же: 203].

Сила фетиша-нитки не подтверждается историей чернокожего кочегара, но возрождается в руках европейца, имеющего свой набор тривиальных мифов. Интересен игровой «ход» – в руках белого, обратившегося в чёрного, фетиш-

нитка сработал. Европейец, испытавший на себе воздействие джунглей, становится новым «проводником» мифического, его частью. Иронический ракурс, в котором рассматривается вера в силу нитки (очередной тривиальный миф), переходит на визитку с тайным телефонным номером – современное воплощение старого фетиша, «шерстяную нитку» нового мифа У. Видмера. Это происходит в третьей главе романа, посвящённой пребыванию Куно в Африке. Во второй, «ретроспективной» главе, где читатель погружается в историю семьи Куно, господина Бергера и историю Швейцарии во время Второй Мировой Войны, такой же тайный номер-фетиш был дан Гитлером торговому агенту и разведчику господину Бергеру. Тот тайный номер тоже спас от гибели Бергера и юнкера-осведомителя из окружения Гитлера. Такая сюжетная параллель может быть обозначена как автотекстуальная ссылка [Фатеева 1997: 12]¹.

Подводя итог, отметим, что тривиальные мифы являются основой для формирования авторского мифа в романе У. Видмера «В Конго». Их демифологизация и игровое использование в иронических контекстах приводит к созданию специфического постмодернистского пастиша, при этом реализуется тенденция ремифологизации, выстраивая новый мифологический дискурс романа. Авторская «пастишная» мифология содержит социально-критический пласт, поэтому роман можно рассматривать как политико-экономический памфлет на современный мир капитализма, общество потребления и постколониальную модель экономики. При этом У. Видмер проводит параллели между прошлым – Второй мировой войной и ролью Швейцарии в ней – и мифологической Африкой бизнесменов с Мобуту во главе: Швейцария и в том, и в другом историческом отрезке оказывается вовлечённой в процесс получения экономической прибыли. Демифологизируя пласт мифов о нейтралитете Швейцарии во время Второй мировой войны, У. Видмер показывает и другую сторону исторического прошлого государства – борьбу с режимом Гитлера. Однако в мифологической Африке современного бизнеса, описанной в романе, с режимом Мобуту не

¹Этот вид интертекстуальности отмечен в части 2.1.

борется ни одна страна – они бизнес-партнёры, извлекающие прибыль. Выстроенная У. Видмером мифология высвечивает алчность мирового и в том числе швейцарского капитализма через его особую мифологически преломлённую форму в джунглях – бизнес-ритуалы здесь карнавально-гротескны, а «бизнес-короли» жестоки и необузданны, как вожди диких племён. В своём «авторском мифе» У. Видмер «стирает» границы между «цивилизованной Европой» и страной «третьего мира»: следуя тенденции глобализации, он помещает главного героя в африканский контекст, где в мифологической среде «обнажённых стереотипов» самоидентификация удаётся ему с большим успехом.

Как отмечал П. фон Матт, роман «В Конго» – «это история заблудившейся мужской души, которая... очень медленно находит путь к себе» [Матт 2013: 422]. Это основная тема романа, однако, все его слои в совокупности – исторический пласт демифологизированных стереотипов; социально-критическая направленность; мифологический и одновременно пастишный образ современного постколониального мира, включающий интертекстуальные компоненты из «Сердца тьмы» Дж. Конрада, тривиальные мифы об Африке, стереотипы мира бизнеса, – делают роман эпическим произведением конца XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литературное творчество Урса Видмера, выдающегося немецкоязычного швейцарского автора рубежа XX – начала XXI вв., высоко оценено современниками, но недостаточно изучено. В данной диссертации формируется представление об особенностях поэтики прозы писателя. В фокусе оказывается поэтика «швейцарского» – особый дискурс, возникающий в творчестве У. Видмера на стыке идентификаций швейцарского немецкоязычного и немецкого писателей.

«Швейцарская» проблематика находит своё выражение, прежде всего, в выборе тем, общих для разноязычных литератур Швейцарии. Это характерные для прозы У. Видмера темы собственной истории, становления швейцарской государственности, «чужих» и «своих», самоидентификации швейцарцев, альпийской природы. Кроме того, проблематика, разрабатываемая У. Видмером, во многом перекликается с темами, волновавшими не одно поколение швейцарских авторов XX века – это относительность нейтралитета Швейцарии в годы войны; её лицемерная политика по отношению к беженцам из национал-социалистической Германии; жизнь швейцарцев в период войны и после неё; осмысление «непреодолённого прошлого» и «непреодолённого настоящего». Также общеевропейские темы, посвященные проблемам отчуждения в обществе потребления, тотальной коммерциализации, экологическим и военным катастрофам, поднимаются в его прозе и зачастую осмысливаются именно в «швейцарском» ракурсе. Необходимо отметить тему войны, которая у этого автора получает особое звучание. Взгляд У. Видмера как на Первую, так и на Вторую мировую войну из Швейцарии, исповедующей нейтралитет, открывает новые ракурсы рассмотрения особенностей жизни её граждан в эти периоды и не оставляет сомнений в том, что и им не были чужды страхи и невзгоды военного времени. Важно отметить яркую пацифистскую и антитоталитарную направленность прозаического творчества писателя, которая отвечает духу

молодёжного движения 1960-х гг. Тема войны в прозе У. Видмера зачастую имплицитно выражает антивоенное начало, что находит своё выражение не только в реалистическом дискурсе романов с автобиографическими элементами, но и в фантазийных и постапокалиптических зарисовках в его малой прозе.

Идеалы гуманизма, демократические свободы У. Видмер отстаивал как в жизни, так и в творчестве. Гуманизм является мировоззренческой доминантой в системе его взглядов, а в утверждении гуманистических ценностей, демократических основ, равенства между людьми, призыве к бережному отношению к окружающей среде реализуется воспитательно-педагогическая тенденция в его прозе.

В романах с автобиографическими элементами «Любовник моей матери» и «Дневник моего отца» представлена национальная швейцарская история XX века, важной частью которой становятся войны, охватывающие территории соседних стран. Автобиографичность У. Видмера оказывается особым дискурсом его прозы: несмотря на художественное переосмысление автобиографического материала писателем, определённые «биографические точки» выявляются нами на основе его прозы, автобиографии и интервью. Для У. Видмера характерна «игра» с автобиографическими элементами, но при этом дихотомия художественного вымысла и автобиографичности создаёт особый дискурс, в котором писатель раскрывает собственное видение национально-исторических особенностей эпохи.

Творчеству У. Видмера, который пережил рубеж тысячелетий, был свойственен синтез реалистических и постмодернистских тенденций. Интертекстуальность наряду с интермедийностью характеризует поэтику прозы писателя и является её ведущим постмодернистским элементом. Она представлена «внутренней» интертекстуальностью или автотекстуальностью, характерной для сложной структуры текстов писателя, и «внешней» интертекстуальностью – аллюзиями и ссылками на иные литературные и медийные источники. Приём «двойного кодирования», характерный для постмодернистской парадигмы художественности, также используется У.

Видмером – для «узнавания» ссылок зачастую необходимо знание соответствующего культурного контекста. Сопутствующая интертекстуальной игре фрагментарность, текстовая мозаика в некоторых произведениях У. Видмера отражает принцип постмодернистской коллажности и создаёт своеобразный «шизофренический» дискурс, характерный для постмодернистской децентрации текста и ризомы. В этих текстах присутствует иронически преломлённая интертекстуальность. Тем не менее, логически выстроенное, связанное единой линией повествование, хорошо отслеживаемый сюжет, наличие конкретных персонажей, имеющих чёткие границы, в ряде произведений У. Видмера являются признаками того, что он не порывает с традициями реализма, а утверждает их в своём творчестве в новых условиях постмодернистского дискурса, который является неотъемлемой частью мироощущения современного автора.

В прозе У. Видмера также выявлена автоинтертекстуальность, выражающаяся в неоднократном обращении писателя к определённым концептам в разных текстах. Автобиографические элементы, мифологемы и мотивы, среди которых представления о чёрном континенте, политические и исторические стереотипы, в особенности швейцарские, классический для литературы Швейцарии мотив потери и поиска себя, мотив писательства и метапроза, становятся характерными проявлениями автоинтертекстуальности в текстах У. Видмера.

Интермедиальность в произведениях писателя представлена ссылками на кинематографические, масс-медийные, музыкальные источники. Медийные образы, представляющие собой «тривиальные» мифы, наряду с историческими, национальными и прочими клише, тоже становятся источником вдохновения и материалом конструирования художественных миров его произведений. Происходит смешение элементов: в постмодернистском игровом ключе создаются гротескные зарисовки историко-героических событий и фантасмагоричные истории, в которых мультипликационные образы соседствуют с легендарными героями битв, а на языковом уровне могут присутствовать и

фонетические, и графические игры. Также сращивание экзистенциальных и метафизических тем с тканью тривиальных мифов – популярными мультипликационными персонажами – является типично постмодернистским приёмом смешивания «высокого» и «низкого», который У. Видмер использует для создания специфического ракурса осмысления философской проблематики.

Популярность интермедиальных цитирований в прозаическом творчестве У. Видмера высока – интермедиальные аллюзии сконцентрированы уже в его первом рассказе «Алоис»: это кинематографические, мультипликационные образы, образующие гротескные сочетания с мифами обыденного сознания, историческими клише. Некоторые интермедиальные образы, к которым неоднократно обращается писатель, могут быть отнесены к автоинтертекстуальным компонентам его прозы и, пожалуй, самыми популярными мультипликационными заимствованиями являются Белоснежка и семь гномов из диснеевского мультфильма.

Поскольку интермедиальные компоненты представляют иные дискурсы, кодируемые в художественном тексте, в произведениях У. Видмера появляются гротескные сочетания элементов разных художественных систем и интертекстов. В результате возникают иронические ракурсы, характерные для пастишей. Интертекстуальный дискурс многих прозаических произведений У. Видмера, таким образом, отличается гибридно-цитатным характером и пародийно-пастишной направленностью.

Интермедиальность в прозе У. Видмера представлена также музыкальным материалом: интермедиальные музыкальные аллюзии переносят читателя в концертный зал, погружают в музыкальную стихию. Интермедиальность отслеживается и на уровне повествовательных решений – структура романа «Дневник моего отца» сопоставляется с полифонической структурой фуги (Р. Барт).

Отдельно в качестве интертекстуальных компонентов прозы У. Видмера в работе рассмотрены мифы – античные, библейские и тривиальные. Античные мифы, укоренённые в западноевропейском сознании, используются писателем как

для создания демифологизирующего ракурса повествования, так и для выстраивания собственных мифологем и мифологических концепций, в процессе формирования которых происходит ироническое преломление и смешивание разнородных мифологических элементов.

Одним из важных античных мифов для У. Видмера становится миф об Орфее. Этот миф У. Видмер переосмысливает как эпифанию о неизбежности краха любой утопии, в том числе литературной. В собственной демифологизирующей концепции У. Видмера Орфей предстаёт магом, утратившим свою силу. Одновременно создаётся новое мифологическое построение: миф о «смерти мифа», о неосуществимости рая и неизбежном провале художника перед лицом смерти. Античные мифологемы – Одиссея, Эдип, боги, царство мёртвых Аид – переосмысливаются У. Видмером, их архаичные паттерны встраиваются в авторские философские построения. Библейские «мифологемы» также становятся базовыми элементами авторских историй. История о ковчеге Ноя, день Страшного суда, сотворение мира демифологизируются и трансформируются в новых иронических построениях, также подобных мифологическим концепциям. Писатель снова использует принцип коллажности, выстраивая свои неповторимые художественные миры: античные мифы могут соединяться с фольклорными персонажами, религиозными мифологемами, философскими и психологическими концепциями. Для формирования собственных мифологических ракурсов У. Видмер также создаёт мифологические зарисовки, стилизованные под реально существующие легенды и представления («Исчезновение китайцев в Новом году»).

Ироническому дискурсу всех новых мифологических построений У. Видмера сопутствует демифологизирующее начало. Они могут быть обозначены как «вторичные» или «искусственные» мифы, которые, по Р. Барту, являются продуктом мифоборчества, свойственного постмодернизму. Такое специфическое постмодернистское мифотворчество, с одной стороны, не претендует на метаповествовательность, а возникает в конкретном произведении как индивидуальное авторское осмысление какой-либо проблемы. Однако, с другой

стороны, в исследовании также выявляется, что авторская мифология У. Видмера в обращении к онтологической, эпистемологической и экзистенциальной проблематике может приобщаться к метаповествовательному дискурсу. Так возникают философские притчи об обманчивости мировосприятия, зыбкости и относительности норм и установок, страстном желании обретения гармонии и невозможности её достижения («Норма и желание»); неизбежном крахе утопий («Орфей. Второй спуск»); мифологическая притча о любви («Жизнь гнома») и др.

Тенденции демифологизации и ремифологизации, таким образом, сочетаются в прозаическом творчестве У. Видмера. Эти разнонаправленные тенденции не являются взаимоисключающими в постмодернистской парадигме художественности (М. Н. Липовецкий). Демифологизации древних мифов, функционирующих на уровне метаповествований, сопутствует постмодернистское мифотворчество, имеющее принципиально иной характер. Новые мифологические конструкты не претендуют на универсальность, они мифологичны в силу самой природы осмысления действительности человеческим сознанием, тем не менее, и они могут стать частью метаповествовательного дискурса.

Многочисленные тривиальные мифы в прозе писателя – стереотипы, легенды, клише, образы, созданные масс-медиа, – также демифологизируются, подтверждаются, становятся материалом для новых «мифов постмодернистского сознания». Эти тенденции реализуются как в малой прозе, так и в романах У. Видмера. Тривиальные мифы являются предметом рефлексии писателя и осмысливаются им как «фильтры, наложенные на действительность», воздействующие там, где их не осознают. Несмотря на то что У. Видмер отмечает невозможность полного избавления от тривиальных мифов, в ряде произведений он фокусирует своё внимание на определённых стереотипах и осуществляет их «развенчание». У. Видмер встраивает тривиальные мифы в иронические контексты. В процессе такой интертекстуальной игры происходит их демифологизация – демонстрация относительности/недостоверности. Среди тривиальных мифов в прозе У. Видмера нами выделяется группа историко-

патриотических мифов Швейцарии (битвы при Земпахе, Моргартене, Санкт-Якобе у Бирса и их герои); стереотипы восприятия Швейцарии, в частности, представление о ней как о стране пастухов, коров и крестьян; тривиальные мифы о других народах. Демифологизация этих мифов достигается при помощи приёмов остранения и очуждения: помещения элементов тривиальных мифов в иные контексты; их иронической гиперболизации; гротескного преломления; использования принципа коллажности – смешения различных клише, мифов в рамках одного произведения (историко-мифологические представления и интермедиаальный мультипликационный элемент в рассказе «Герои» и др.); даже при помощи аналитического подхода (в рассказе «Тайна кавказских долгожителей» изучение трудов различных авторов приближает автора к разгадке феномена долголетия кавказцев). Как и в случае с другими мифами, «игра» с тривиальными представлениями в прозе У. Видмера сопровождается специфической ремифологизацией. При создании «искусственного» или авторского мифа реально существующие представления могут демифологизироваться (разрушение идиллического представления об альпийской пасторали с коровами и пастухами в эссе «Вернувшись в страну коров»), подтверждаться (в рассказе «Герои» подтверждается стереотип о ксенофобии швейцарцев; в эссе «Вернувшись в страну коров» – стереотип о замкнутости и закрытости швейцарцев); также могут возникать новые смыслы, раскрывающиеся в ироническом дискурсе (новое мифологическое образование в этом же эссе высвечивает негативные стороны человека и общества – алчность и отсутствие толерантности).

В романе «Жизнь гнома» тривиальные мифы, библейские мотивы, элементы научной теории смешиваются и обыгрываются, выстраиваясь в «гномью мифологию», раскрывающую смысл существования и предназначение гномов. В этом романе игрушечные гномы олицетворяют тривиальный миф, созданный мультипликационной студией (беззаботные гномы из мультфильма «Белоснежка и семь гномов»), а библейские мотивы моделируют иронический дискурс и, одновременно, становятся патетическим элементом новой «мифологии».

Деконструкция тривиального мифического образования – образов гномов из мультфильма – происходит путём наделения этого образования несвойственными ему характеристиками, его помещения в иной контекст – контекст философского осмысления бытия. Тривиальное образование утрачивает свои «застывшие» свойства, подвергается метаморфозам и становится частью иного мифа – его основанием, на котором строится вся новая мифическая конструкция. Тем не менее, узнаваемость деконструируемого тривиального мифа сохраняется, а вместе с ней и его «чужеродность» в новом художественном окружении. Эта «чужеродность» контрастирует с контекстом и придаёт ему иной ракурс восприятия, делает его необычным.

Оригинальная перспектива изложения философской притчи соответствует постмодернистской тенденции стирания границ между массово-развлекательным и высоким искусством, между профанным и сакральным, тривиальным и «вечными смыслами». На границе этих дискурсов возникает мифологическая притча о любви в эпоху постмодерна, рассказанная резиновой игрушкой. Обращение к философской проблематике приобщает этот авторский миф к мифологическому метаповествовательному дискурсу.

Тривиальные мифы становятся важными компонентами романа У. Видмера «В Конго». Демифологизации в романе подвергаются: миф о нейтралитете Швейцарии; историко-патриотический миф о генерале Гизане; типичные представления об А. Гитлере; стереотипы об Африке; клише, связанные с миром бизнеса, коммерции, обществом потребления. У. Видмер, используя демифологизированные представления о «чёрном континенте» и стереотипы о мире бизнеса, создаёт новую «мифологию» современного общества. Авторский миф в этом романе в ироническом свете демонстрирует современный мир капитализма, общество потребления, постколониальную модель экономики и предлагает фантастический способ обретения собственной идентичности в постмодернистской реальности «общества-джунглей». Автоинтертекстуальными компонентами романа помимо «тривиальных мифологем» являются мотив

писательства и его метапрозаическое воплощение, мотив потери идентичности и поиска самого себя.

Обретение новой идентичности героем романа связано с воздействием джунглей. Джунгли здесь становятся очень важным интертекстуальным образом, заимствованным из повести Дж. Конрада «Сердце тьмы», которую У. Видмер перевёл на немецкий язык в 1992 году. Интертекстуальная связь между произведениями отслеживается как на идейно-образном уровне (мифический образ джунглей, антиколониальная направленность, реалистичное и одновременно мифологическое путешествие в Африку и др.), так и на уровне художественных деталей повествования. В романе У. Видмера истинную сущность главный герой может обрести только в африканских джунглях, фантастическим образом став частью «мифа», созданного писателем. В родной Швейцарии путь к подлинной жизни и «подтверждению» себя, а также окончательному пониманию и принятию прошлого, закрыт. У. Видмер «стирает» границы между «цивилизованной Европой» и страной «третьего мира»: следуя тенденции глобализации, он помещает главного героя в африканский контекст, где в мифологической среде «обнажённых стереотипов» самоидентификация удаётся ему с большим успехом. Оказавшись там, он переживает расовую трансформацию, обретает любовь и полностью интегрируется в миф.

Антиколониальная направленность романа преломляется в постколониальном контексте второй половины XX века, по-прежнему имеющем колониальные черты. Прослеживается параллель между колониальным бизнесом и национал-социализмом в прошлом и режимом диктатора Заира Мобуту (1971-1997) с постколониальным бизнесом западноевропейских стран. Швейцария и в том, и другом случае, получает экономическую выгоду – сначала от сотрудничества с национал-социалистической диктатурой, потом с диктатурой тиранического режима Мобуту. Демифологизируя пласт мифов о нейтралитете Швейцарии во время Второй мировой войны, У. Видмер показывает и другую сторону исторического прошлого государства – борьбу с режимом Гитлера. Однако в мифологической Африке современного бизнеса, описанной в романе, с

режимом Мобуту не борется ни одна страна – они бизнес-партнёры, извлекающие прибыль. Выстроенная У. Видмером мифология высвечивает алчность мирового, и в том числе швейцарского, капитализма через его особую мифологически преломлённую форму в джунглях – бизнес-ритуалы здесь карнавально-гротескны, а «бизнес-короли» жестоки и необузданны, как вожди диких племён. Фетишизм «властителей» преломляется в ироническом дискурсе и становится инструментом остранения, вскрывающим несуразность происходящего. Осуществляется «двойная демифологизация»: тривиальных представлений об Африке и тривиальных мифов потребительского общества, члены которого серьёзно относятся к фетишам, подтверждающим статус.

Демифологизация и игровое использование тривиальных мифов в иронических контекстах приводит к созданию специфического постмодернистского пастиша, при этом реализуется тенденция ремифологизации, выстраивая новый мифологический дискурс романа. Авторская мифология в романе «В Конго» содержит социально-критический пласт, поэтому роман можно рассматривать как политико-экономический памфлет на современный мир капитализма, общество потребления и постколониальную модель экономики.

В творчестве швейцарского немецкоязычного писателя У. Видмера соединились реалистические и постмодернистские тенденции: духовно-нравственные ценности гуманизма и иронический модус пастишей; отточенные до мельчайших деталей сюжеты и фрагментированные формы повествований «шизофренического» дискурса. В авторских мифах писателя философски осмысливаются бытие, творчество, общество и их ценностные основания – при этом У. Видмер предпочитает формат игры с мифами и стереотипами массового сознания. Такая противоречивость, двойственность литературного самовыражения писателя, с одной стороны, делает возможным трансляцию «вневременных» нравственных ценностей, а с другой стороны, демонстрирует «постмодернистскую чувствительность» – особое видение мира как хаоса, потерявшего какие-либо ориентиры.

Акцент на поэтике «швейцарского» позволил рассмотреть прозаическое творчество У. Видмера, прежде всего, как творчество швейцарского автора. Тематическая структура прозы писателя, его мировоззренческие ценности, а также постмодернистские элементы поэтики, в частности, интертекстуальная игра со «швейцарскими» стереотипами, социально-критическая направленность его пастишей и авторских мифов, подчёркивают особую роль Швейцарии в судьбе и прозе У. Видмера. Критический подход писателя ко многим современным реалиям, полемика с существующими политическими и экономическими системами становятся в его творчестве элементами «воспитательного процесса», основанием которого является надежда на перемены, вера в гуманистические ценности демократического общества.

Существуют широкие перспективы дальнейшего исследования поэтики как прозаического, так и драматического творчества У. Видмера. Они обусловлены жанровым и тематическим разнообразием его произведений, предоставляющих обширный материал для литературоведческого и лингвистического, культурологического и философского изучения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Список научной литературы

1. Аверинцев, С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Теория литературы. Практическая поэтика: Хрестоматия; сост. Сухих. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. – С. 357-399.
2. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск: Литература, 1998. – С. 1064-1112.
3. Асписова, О. С. Карл Шпиттелер / О. С. Асписова // История швейцарской литературы. Том II. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 328-354.
4. Баева, Н. А. Категория интертекстуальности в романах Ч. Диккенса: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.02.04 / Н. А. Баева. – Барнаул, 2003. – 19 с.
5. Балашов, С. Н. Взаимодействие когнитивных карт в ироническом дискурсе / С. Н. Балашов // Общетеоретические и практические проблемы языкознания и лингводидактики: Материалы Междун. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 27-28 апреля 2006 г. – ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т». Екатеринбург, 2006. – С. 25-33.
6. Барова, А. Г. Авторский миф («Privatmythos») в творчестве Элиаса Канетти / А. Г. Барова // Современные тенденции развития науки и технологий: По материалам XI Международной научно-практической конференции г. Белгород, 29 февраля 2016. – ИП Ткачева Е. П., Белгород, 2016. – С. 15-18.
7. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – Издательство Московского университета, 1987. – С. 387-422.
8. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
9. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура

- Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
10. Бройтман, С. Н. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: С. Н. Бройтман. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004 – 368 с.
 11. Винокур, Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Г. О. Винокур. – М.: Наука, 1990. – 452 с.
 12. Галанина, Е. В. Мифологические миры постмодерна / Е. В. Галанина // Фундаментальные исследования. Философские науки. № 2, 2015. – С. 200-203.
 13. Гармаш, Л. В. Теория мотива в литературоведении / Л. В. Гармаш // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Вип. 1(77), частина друга, 2014. – С. 10-23.
 14. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 265 с.
 15. Гильдина, А. М. Новеллистика Джеймса Джойса: контекст, текст, интертекстуальность: автореферат диссертации... кандидата филологических наук: 10.01.03 / А. М. Гильдина. – Екатеринбург, 2003. – 20 с.
 16. Гольтер, И. М. Роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» как авторский миф / И. М. Гольтер // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XIX междунар. науч.-практ. конф. Часть II. – Новосибирск: СибАК, 2013. – С. 103-112.
 17. Десятов, В. В. Русские постмодернисты и В. В. Набоков: Интертекстуальные связи: автореферат диссертации... доктора фил. наук: 10.01.01 / В. В. Десятов. – Тамбов, 2004. – 37 с.
 18. Ерёменко, Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе / Е. Г. Ерёменко // Уральский

- филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. № 6, 2012. – С.130-140.
19. Зачевский, Е. А. Зеркала времени. Очерки немецкоязычной литературы второй половины XX века / Е. А. Зачевский. – СПб: Наука, 2005. – 279 с.
 20. Зинченко, В. Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход: учеб. пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 280 с.
 21. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – Москва: Интрада, 1996. – 254 с.
 22. История философии и методология науки: курс лекций / под общ. ред. В. В. Егорова, Н. М. Лазаревой. – Екатеринбург : Урал. гос. экон. ун-т, 2008. – 202 с.
 23. Косиков, Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе / Г. К. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – Издательство Московского университета, 1987. – С. 5-38.
 24. Кочергина, И. А. Драматургия немецкоязычной Швейцарии после Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта / И. А. Кочергина // История швейцарской литературы. Том III. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 552-573.
 25. Кучменко, М. А. Интертекстуальность как воплощение идеи «смерти автора» в литературе постмодернизма / М. А. Кучменко // Вестник АГУ. Выпуск 3 (145), 2014. – С. 108-111.
 26. Кучумова Г. В. Немецкоязычный роман 1980–2000 гг.: курс на демифологизацию: монография / Г. В. Кучумова. – Самара : Самар. гуман. акад., 2009. – 152 с.
 27. Лейдерман Н. Л. и Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950— 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968 —1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 537-538.

28. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм: Поэтика прозы: диссертация... доктора филологических наук : 10.01.01 / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1996. – 460 с.
29. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа. / А. Ф. Лосев. – М.: Академический Проект, 2008. – 303 с.
30. Луппова, Т. В. Азбука анализа художественного текста: учебное пособие по чтению и интерпретации текста / Т. В. Луппова. – ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т»; Ин-т иностранных языков. – Екатеринбург, 2007. – 55 с.
31. Любавина, Е. В. Der “Geliebte der Mutter” von Urs Widmer: Annäherung an den Roman / Е. В. Любавина // Интерпретация текста: ментальное зеркало видения : сб. науч. тр. – Урал. гос. пед. ун-т, Ин-т иностр. яз. ; отв. ред. М. А. Шабаетова. – Екатеринбург, 2010. – Вып. 2. – С. 86-91.
32. Любавина, Е. В. Немецкоязычная литература конца 1980-1990-х гг. / Е. В. Любавина // История швейцарской литературы. Том III. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 640-658.
33. Любавина, Е. В. Современная немецкоязычная литература Швейцарии = Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus der Schweiz: Учеб. пособие. – 2-е изд., испр. и доп. / Е. В. Любавина. – Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2003. – 182 с.
34. Мамфорд, Л. Миф машины. Техника и развитие человечества / Мамфорд, Л.; Пер. с англ. Т. Азаркович, Б. Скуратов (1 глава). – М. Логос, 2001. – 408 с.
35. Маркин, А. В. Павлова, Н.С. Макс Фриш / А. В. Маркин, Н.С. Павлова // История швейцарской литературы. Том III. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 265-297.
36. Матт, П фон. Литературная память Швейцарии: Прошлое и настоящее / Петер фон Матт [перевод с немецкого Т. А. Баскаковой]. – М.: Центр книги Рудомино, 2013. – 464 с.

37. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе. Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика» / Е. М. Мелетинский. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 170 с.
38. Муратова, Е. Ю. Интертекстуальность как фактор смыслопорождения в поэтическом тексте / Е. Ю. Муратова // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2, Языкозн. 2012. № 2 (16). – С. 29-33.
39. Найдыш, В. М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма / В. М. Найдыш. – М.: Гардарики, 2002. – 554 с.
40. Нельсон, А. И. Электросудорожная терапия в психиатрии, наркологии и неврологии / А. И. Нельсон. — М: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2005. – 368 с.
41. Павлова, Н. С. Проблема национального самосознания и швейцарская литература / Н. С. Павлова // История швейцарской литературы. Том I. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 5-31.
42. Павлова, И. С. Фридрих Дюрренматт / И. С. Павлова // История швейцарской литературы. Том III. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 298-344.
43. Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н. В. Пестова. – Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1999. – 463 с.
44. Пецольд, К. Немецкоязычная проза 1960-1980-х гг. / К. Пецольд // История швейцарской литературы. Том III. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 484-526.
45. Поцелуев, С. П. Политические парадialogи: монография / С. П. Поцелуев. – Ростов н/Д: Изд-во ЮФУ, 2008. – 392 С.
46. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / Я. Пропп. – Издательство «Лабиринт», М., 1999. – 288 с.
47. Роганова, И. С. История прошлого в прозе современных немецких авторов. Эдгар Хильзенрат, Урс Видмер, Вальтер Кемповский и др. / И. С. Роганова // Актуальные проблемы современной науки. – №1 (40). – 2008. – С. 73–74.

48. Роганова, И. С. Немецкая литература: прошлое и настоящее / И. С. Роганова // Современная Европа. № 1. 2007. – С. 87-101.
49. Сапрыкина, Е. Ю. Италоязычная литература Швейцарии / Е. Ю. Сапрыкина // История швейцарской литературы. Том II. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 288-309.
50. Седельник, В. Д. Введение / В. Д. Седельник // История швейцарской литературы. Том III. – М.: ИМЛИ РАН, 2005а. – С. 3-15.
51. Седельник, В. Д. Немецкоязычная литература межвоенных десятилетий / В. Д. Седельник // История швейцарской литературы. Том III. – М.: ИМЛИ РАН, 2005б. – С. 78-107.
52. Серова, А. А. Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI ВЕКА: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / А. А. Серова. – Нижний Новгород, 2015. – 290 с.
53. Скафтымов, А. П. Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов. – М.: Высш. шк., 2007. – 535 с.
54. Смирнов, С. А. Котова, И.Б. Шиянов, Е.Н. и др. Педагогика: педагогические теории, системы, технологии: Учеб. для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Под ред. С.А.Смирнова. – 4-е изд., испр. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 512 с.
55. Соколова, Е. В. «Освоение прошлого» через расширение автобиографического дискурса: Петер Шнайдер «Возлюбленный моей матери» (2013) и Пер Лео «Вода и почва» (2014) / Е.В. Соколова // Метаморфозы жанра в современной литературе: Сб. науч. тр.— М., 2015. – 262 С.
56. Тamarченко, Н. Д. Введение; Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика / Н.Д. Тamarченко // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 1: Н.Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004 – С. 4-14; С. 106-473.

57. Триль, Ю. Н. Ритуал в традиционной культуре / Ю. Н. Триль // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Вып. 61, 2008. – стр. 263-268.
58. Тюпа, В. И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса / В. И. Тюпа // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 1: Н.Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004 – С. 16-104.
59. Фатеева, Н. А. Интертекстуальность и её функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 56. №5, 1997. – С. 12-21.
60. Филиппова, А. К. Автоинтертекстуальность как составляющая концептуально-языковой картины мира писателя: на материале фикциональных и нефикциональных текстов Томаса Манна: автореферат диссертации... кандидата фил. наук: 10.02.04 / А. К. Филиппова. – Санкт-Петербург, 2013. – 17 с.
61. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / В. Е. Хализев. – 6-е изд., испр. – М.: Издательский центр «Академия», 2013. – 432 с.
62. Хаминаова, А. А. Зильберман, Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хаминаова, Н. Н. Зильберман // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. – С. 38–45.
63. Эко, У. Откровения молодого романиста / У. Эко; пер. с английского А. Климина. – Москва: АСТ: CORPUS, 2013. – 320 с.
64. Arnds, P. Into the Heart of Darkness: Switzerland, Hitler, Mobutu, and Joseph Conrad in Urs Widmer's Novel Im Kongo / P. Arnds // The German Quarterly 71.4 (Fall 1998). Wiley-Blackwell on behalf of the American Association of Teachers of German (United States). – p. 329-342.

65. Bourquin, Ch. Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europaeischen Reiseliteratur / Ch. Bourquin. – Würzburg: Verlag Königshausen&Neumann GmbH, 2006. – 428 S.
66. Förster, N. Die Rückkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre / N. Förster. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. – 261 S.
67. Harbers, H. Orpheus, Ödipus, Odysseus. Urs Widmers Spiel mit dem Mythos in der Erzählung *Der blaue Siphon* / H. Harbers // Neulektueren-New Readings Festschrift für Gerd Labrousse zum 80. Geburtstag. Herausgegeben von Norbert Otto Eke und Gerhard P. Knapp. – Editions Rodopi B. V., Amsterdam-New York, NY 2009. – S. 293-309.
68. Hartmuth, D. Wissenschaftliche Grundlegung für das Design eines Blended-Coaching Instrumentariums / D. Hartmuth. – EHV Academicpress GmbH, Bremen, 2014. – 188 S.
69. Heising, B. «Briefe voller Zitate aus dem Vergessen». Intertextualität im Werk Wolfhang Hilbigs / B. Heising. – Lang, Frankfurt am Main, 1996. – 237 S.
70. Herforth, M.-F. Königs Erläuterungen. Top Dogs / M.-F. Herforth. – C. Bange Verlag GmbH, 2010. – 95 S.
71. Hess-Lüttich E. W. B., Schiewer, G. L. LiLi (CH): Linguistik und Literaturwissenschaft in der Schweiz / E. W. B. Hess-Lüttich, G. L. Schiewer // Deutsch-russische Germanistik: Ergebnisse, Perspektiven und Desiderate der Zusammenarbeit / Hrsg.von Dirk Kemper, Iris Backer. – Moskau: Stimmen der Slavischen Kultur, 2008. – S. 210-222.
72. Hoffmann, S. Das «deutsche» Lesebuch im dritten Reich. Vergleichende Untersuchungen an Lesebüchern von 1900 bis 1945 / S. Hoffmann. – Diplomica Verlag GmbH, 1997. – 254 S.
73. Hümmer, Ch. Münzberg, F. Glauben, wissen, feuern: Wirtschaftsjournalistische Kollokationen rund ums Management / Ch. Hümmer, F. Münzberg // Angewandte Linguistik. Zwischen Theorien, Konzepten und der Beschreibung sprachlicher Äußerungen. Hrsg. von Sybille Große, Stefanie

- Wagner, Anja Hennemann, Kathleen Plötner. – Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013. – S. 279–290.
74. Jamme, Ch. «Gott an hat ein Gewand». Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart / Ch. Jamme. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. – 329 S.
75. Jonston, J. Reisen ins Herz der Finsternis: zur Intertextualität als transkulturelles Medium in Urs Widmers *Im Kongo* / J. Jonston // Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur. Entgrenzung durch Kulturtransfer und Migration. Herausgegeben von Vesna Kondrič Horvat; Maribor, Slowenien – J. B. Metzler. Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2017. – S. 85-95.
76. Sorg, B. Mythos Geschichte. Erzählen nach dem realen Sozialismus. / B. Sorg // Literaturkritik und erzählerische Praxis: deutschsprachige Erzähler der Gegenwart; Tagungsakten des internationalen Symposions University College Dublin, 14.-16. Februar 1993. Herbert Herzmann (Hrsg.). – Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1995. – 257 S.
77. TEXT+KRITIK. Verlag edition text plus kritik GmbH München 1998. Zeitschrift für Literatur № 10(140), 1998. – 94 S.
78. Widmer, U. Die sechste Puppe im Bauch der fünften im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1995b. – 176 S.
79. Zeller, R. Der neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt / R. Zeller. – Freiburg, Schweiz: Universitätsverlag, 1992. – 224 S.

Список художественной литературы

80. Видмер, У. Господин Адамсон. Роман / Урс Видмер; Пер. с нем. Е. Зись. – М.: Текст, 2011. – 154[6] с.

81. Видмер, У. Дневник моего отца. Роман / Урс Видмер; Пер. с нем. Е. Зись. – М.: Текст, 2006. – 237, [3] с.
82. Видмер, У. Жизнь гнома. Роман / Урс Видмер; Пер. с нем. Е. Зись. – М.: Текст, 2009. – 157, [3] с.
83. Видмер, У. Любовник моей матери: Роман / Урс Видмер; Пер. с нем. О. Асписовой. – М.: Текст, 2004. – 158 с.
84. Конрад, Дж. Сердце тьмы / Дж. Конрад // Сердце тьмы и другие повести; Пер. с англ. А. Кривцовой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 352 с.
85. Фриш, М. Штиллер / М. Фриш; Пер. с нем. Т. Исаевой. – Москва: Худож. лит., 1972. – 398 с.
86. Widmer, U. Ahnen. Zehn Rätsel / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 151-162.
87. Widmer, U. Alle zusammen einander fremd / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 59-61.
88. Widmer, U. Alois / U. Widmer // Alois. Die Amsel im Regen im Garten. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1988. – 160 S.
89. Widmer, U. An die Freunde / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 69-84.
90. Widmer U. Auf, auf, ihr, Hirten! Die Kuh haut ab! / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG Zürich, 2002b. – 285 S.
91. Widmer, U. Bildnis der Eltern als junges Paar / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 85-95.
92. Widmer, U. Bildnisse von Dichtern / U. Widmer // Vom Fenster meines Hauses aus. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1981. – S. 129-156.
93. Widmer, U. Das Geheimnis der Greise vom Kaukasus / U. Widmer // Vor uns die Sintflut. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 139-145.
94. Widmer, U. Das Monopol der Gewalt / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 83-85.

95. Widmer, U. Das Normale und die Sehnsucht / U. Widmer // Das Normale und die Sehnsucht. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1972. – S. 11-19.
96. Widmer, U. Das Schweizer Lied von Goethe, ein Drama / U. Widmer // Das Normale und die Sehnsucht. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1972. – S. 105.
97. Widmer, U. Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 34-49.
98. Widmer, U. Der blaue Siphon / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1992. – 102 S.
99. Widmer, U. Der Geliebte meiner Mutter / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2000. – 130 S.
100. Widmer, U. Der Kuhschweizer als Sauschwabe / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 263-269.
101. Widmer, U. Der liebste Dichter / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 170-176.
102. Widmer, U. Der Müll an den Stränden / U. Widmer // Vor uns die Sintflut. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 48-65.
103. Widmer, U. Deutsche Bilder / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 111-126.
104. Widmer, U. Die Firma BRD / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 127-136.
105. Widmer, U. Die Füchse in der Stadt / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 50-52.
106. Widmer U. Die heilige Geschichte / U. Widmer // Auf, auf, ihr, Hirten! Die Kuh haut ab! – Diogenes Verlag AG Zürich, 2002b. – S. 161-163.
107. Widmer, U. Die heiteren Toten / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 80-82.
108. Widmer, U. Die Reise an den Rand des Universums / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2015. – 347 S.

109. Widmer U. Die Schöpfung, alternativ / U. Widmer // Auf, auf, ihr, Hirten! Die Kuh haut ab! – Diogenes Verlag AG Zürich, 2002b. – S. 101-103.
110. Widmer, U. Die Verbesserung von Zürich / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich 2002a. – S. 35-37.
111. Widmer, U. Eine Herbstgeschichte / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 13-23.
112. Widmer, U. Erinnerung an Schneewitchen / U. Widmer // Vom Fenster meines Hauses aus. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1981. – S. 159-174.
113. Widmer, U. Ernst, unterhaltend, langweilig? / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 125-131.
114. Widmer, U. Forschungsreise / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1976. – 195 S.
115. Widmer, U. Freud-Bashing / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 53-55.
116. Widmer, U. Grappa und Risotto / U. Widmer // Stille Post. Kleine Prosa. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2011. – S. 73-81.
117. Widmer, U. Grüezi! / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 86-89.
118. Widmer, U. G. Von A bis Zett. / U. Widmer // Das Normale und die Sehnsucht. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1972. – S. 98-102.
119. Widmer, U. Heimgekehrt ins Land der Kuh / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 137-150.
120. Widmer, U. Helden / U. Widmer // Das Normale und die Sehnsucht. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1972. – S. 87-89.
121. Widmer, U. «Im Anfang was das Wort» / U. Widmer // Vor uns die Sintflut. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 77-83.
122. Widmer U. Im Kongo / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998b. – 215 S.

123. Widmer, U. *Insomnia. Eine Betrachtung für Ernst Jandl* / U. Widmer // *Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 177-179.
124. Widmer, U. *Kurze Geschichte Zürichs* / U. Widmer // *Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 71-73.
125. Widmer, U. *Liebesbrief für Mary* / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG Zürich, 1995a. – 112 S.
126. Widmer, U. *Meine Jahre im Coca-Wald* / U. Widmer // *Vor uns die Sintflut.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 125-131.
127. Widmer, U. *Mein Staat, eine Utopie* / U. Widmer // *Das Normale und die Sehnsucht.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1972. – S. 103-104.
128. Widmer, U. *Nach allen Kriegen* / U. Widmer // *Vor uns die Sintflut.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 159-164.
129. Widmer, U. *Orpheus. Zweiter Abstieg* / U. Widmer // *Vor uns die Sintflut.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 37-47.
130. Widmer, U. *Paradies* / U. Widmer // *Vor uns die Sintflut.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 30-36.
131. Widmer, U. *Pia und Hui* / U. Widmer // *Vor uns die Sintflut.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 91-97.
132. Widmer, U. *Real-time Kolumne* / U. Widmer // *Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 68-70.
133. Widmer, U. *Schweizer Dialoge* / U. Widmer // *Vom Fenster meines Hauses aus.* – Diogenes Verlag AG Zürich, 1981. – S. 203-232
134. Widmer, U. *Schweizer Geschichten* / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG Zürich, 2016. – 175 S.
135. Widmer, U. *Shit im Kopf* / U. Widmer // *Vor uns die Sintflut.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 11-19.
136. Widmer, U. *Über das Arschlochtum einiger Helden Vladimir Nabokovs* / U. Widmer // *Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück.* – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 132-153.

137. Widmer, U. Über Gottfried Kellers *Fähnlein der sieben Aufrechten* / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 176-249.
138. Widmer, U. Über Josef Conrads *Herz der Finsternis* / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 154-175.
139. Widmer, U. Über (triviale) Mythen / U. Widmer // Das Normale und die Sehnsucht. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1972. – S. 20-27.
140. Widmer, U. Versuch über meine Doppelgänger / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 163-169.
141. Widmer, U. Vor uns die Sintflut / U. Widmer. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – 166 S.
142. Widmer, U. Vor uns die Sintflut / U. Widmer // Vor uns die Sintflut. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1998a. – S. 120-124.
143. Widmer, U. Weihnachten bei 42 / U. Widmer // Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 2002a. – S. 96-98.
144. Widmer, U. Wem nützt das Fehlen von Gefühlen von wem? / U. Widmer // Das Normale und die Sehnsucht. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1972. – S. 61-64.
145. Widmer, U. Zu meinen Büchern / U. Widmer // Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Diogenes Verlag AG, Zürich, 1987. – S. 180-181.

Справочные издания, словари

146. Грицанов, А. А. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
147. Жеребило, Т. В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. / Т.В. Жеребило. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.

148. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин; Науч. ред. А. Е. Махов. – М.: INTRADA, 2001. – 384 с.
149. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
150. Wilpert, G. von. Sachwörterbuch der Literatur. – 7., verb. u. erw. Aufl. / G. Wilpert. – Stuttgart : Kröner, 1989. – 1054 S.

Электронные ресурсы

(научная и справочная литература, пресса, рецензии, иные
информационные источники)

151. Стихина, И. А. Реализация иронического модуса художественности в романе Урса Видмера «В Конго» / И. А. Стихина // Филология: научные исследования. № 2, 2017. – С. 29-383. – Точка доступа: http://e-notabene.ru/pfni/article_22742.html (дата обращения 28.03.2017).
152. Чубукова, Е.И. Мифологическая концепция коммуникации Р. Барта / Е.И. Чубукова // Серия «Мыслители». Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Выпуск 8. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. – Санкт-Петербург, Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Точка доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/chubukova-ei/mifologicheskaya-koncepciya-kommunikacii-r-barta> (дата обращения 29.07.2017).
153. М. Н. Эпштейн. Проективный словарь гуманитарных наук / М. Н. Эпштейн. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – Точка доступа: <http://iknigi.net/avtor-mihail-epshteyn/132082-proektivnyy-slovar-gumanitarnyh-nauk-mihail-epshteyn/read/page-44.html> (дата обращения 29.05.2018).
154. Gaullieur, E. H. 1856: Die Schweiz, ihre Geschichte, Geografie und Statistik / E. H. Gaullieur. – Ch. Gruaz, Verleger, Genf; H. Georg, Buchhändler, Basel, 1856. – Точка доступа:

https://books.google.ru/books?id=y9QMAwAAQBAJ&pg=PA226&lpg=PA226&dq=arnold+schick+schweiz&source=bl&ots=C4L8CeP_sj&sig=XTBmOJ7mv3IaTJy3SmYiz3GYgSI&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiXjL36t5XXAhWJB5oKHQ8kCDYQ6AEIQTAI#v=onepage&q=arnold%20schick%20schweiz&f=false
(дата обращения 08.09.2017).

155. Neujahrsblatt der GGG (Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel); Thema: „Die Schlacht bei St. Jakob an der Birs“, herausgegeben 1944 in Basel. — Точка доступа: https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_bei_St._Jakob_an_der_Birs#cite_note-1
(дата обращения 08.09.2017).
156. Электронный ресурс 1. Frankfurter Allgemeine Zeitung. Der Schweizer Schriftsteller Urs Widmer ist tot. — Точка доступа: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/der-schweizer-schriftsteller-urs-widmer-ist-tot-ein-nachruf-12877884.html> (дата обращения 28.05.2017).
157. Электронный ресурс 2. Neue Zürcher Zeitung. Ein fröhlicher Melancholiker. — Точка доступа: https://www.nzz.ch/ein_froehlicher_melancholiker-1.738750] (дата обращения 28.03.2017).
158. Электронный ресурс 3. Neue Zürcher Zeitung. Schreiben gegen die Furien des Verschwindens. — Точка доступа: <http://www.nzz.ch/feuilleton/zum-tod-von-urs-widmer-schreiben-gegen-die-furien-des-verschwindens-1.18276782>
(дата обращения 25.04.2017).
159. Электронный ресурс 4. Neue Zürcher Zeitung. Vom Urknall des Lebens. — Точка доступа: <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/vom-urknall-des-lebens-1.18118241> (дата обращения 28.05.2017).
160. Электронный ресурс 5. Paul Sacher Stiftung. — Точка доступа: <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/sammlungen/ganzes-alphabet.html> (дата обращения 29.03.2017).

161. Электронный ресурс 6. Rezensionen. – Точка доступа:
http://www.buecher.de/shop/buecher/das-buch-des-vaters/widmer-urs/products_products/detail/prod_id/12357913/ (дата обращения 15.04.2017)
162. Электронный ресурс 7. Schweiz am Wochenende. Wer schreiben kann, hat mehr Einfluss. – Точка доступа:
<https://www.schweizamwochenende.ch/kultur/wer-schreiben-kann-hat-mehr-einfluss-131055986> (дата обращения 28.05.2017).
163. Электронный ресурс 8. Süddeutsche Zeitung. «Manche Manager sprechen wie Faschisten». – Точка доступа:
<http://www.sueddeutsche.de/geld/reden-wir-ueber-geld-manche-manager-sprechen-wie-faschisten-1.477273> (дата обращения 27.05.2017).
164. Электронный ресурс 9. Switzerland, National Socialism and the Second World War. Final Report. Точка доступа:
<https://www.uek.ch/en/schlussbericht/synthesis/ueke.pdf>. (дата обращения: 18. 05. 2017)].
165. Электронный ресурс 10. Rezensionen. Urs Widmer: Der Geliebte meiner Mutter. Roman. – Точка доступа:
<http://www.culturactif.ch/livredumois/widmer.htm> (дата обращения 28.03.2017).