

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.112.2313.2+82.09=112.2«19»(045)

Боричевская Татьяна Геннадьевна

кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры теории и практики
немецкого языка
Белорусский государственный
университет иностранных языков
г. Минск, Беларусь

Tatsiana Barycheuskaya

PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Theory and Practice
of the German Language
Belarusian State University
of Foreign Languages
Minsk, Belarus
tatsiana.syrayezhka@gmail.com

Щербо Божена Юрьевна

преподаватель кафедры
фонетики и грамматики немецкого языка
Белорусский государственный
университет иностранных языков
г. Минск, Беларусь

Bozhena Shcherbo

Lecturer of the Department of Phonetics
and Grammar of the German Language
Belarusian State University
of Foreign Languages
Minsk, Belarus
boshena.schtscherbo@gmail.com

АНТИУТОПИЯ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА
КАК ОТРАЖЕНИЕ КРИЗИСА ЧЕЛОВЕЧНОСТИ

В статье исследуется противоречивый социально-политический контекст развития немецкоязычной антиутопии в XX веке, анализируются ее основная мотивика и проблематика, а также сюжетные и стилистические приемы на материале самых значимых произведений данного жанра, отражающих критическую репрезентацию различных кризисных аспектов современности и прогнозируемого будущего человечества.

К л ю ч е в ы е с л о в а : *антиутопия; немецкоязычный; жанр; кризис; общество; развитие.*

DYSTOPIA IN GERMAN-LANGUAGE LITERATURE
OF THE 20th CENTURY AS A REFLECTION
OF THE CRISIS OF HUMANITY

The article explores the controversial sociopolitical context of the development of German-language dystopia in the 20th century. It analyzes the genre's core motifs and central questions, as well as narrative and stylistic techniques, based on the most significant dystopian works, which reflect a critical representation of various crisis aspects of modernity and the projected future of humanity.

Key words: *dystopia; German-language; genre; crisis; society; development.*

Двадцатый век можно по праву назвать веком потрясений, ведь он подарил человечеству множество противоречий, часть из которых не разрешена и по сей день. Всего сто лет смогли изменить облик планеты сильнее, чем

предыдущее тысячелетие: люди изобрели антибиотики и атомную бомбу, развернули движение за права человека и начали две мировые войны, совершили полет в космос и провели первые генетические эксперименты, разрушили старые империи и создали на их руинах новые государства. Однако эти достижения едва ли приблизили нас к созданию желанного Рая на земле: развитие технологий по-прежнему поднимает сложные этические вопросы, соблюдение прав человека часто ставится под сомнение, а политические и экономические кризисы являются серьезным вызовом для общества.

В рамках литературного дискурса столь парадоксальная динамика нашла свое отражение в бурном развитии жанра антиутопии, окончательно сформировавшемся в начале XX века и существенно опередившем по популярности утопию, являющуюся одновременно его «материнским» жанром и жанром-антагонистом. Как писал Николай Бердяев в своем предисловии к знаменитому роману О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932): «Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос, как избежать окончательного их осуществления» [1, с. 587].

На протяжении всего столетия антиутопия, отрицавшая возможность создания идеального государства и критиковавшая уже сложившиеся системы, продолжала эволюционировать в рамках различных литературных направлений: «Антиутопические элементы придавали своеобразие самым различным жанрам: роману, поэме, пьесе, рассказу. Если утописты предлагали человечеству рецепт спасения от всех социальных и нравственных бед, то антиутописты, как правило, предлагают читателю разобраться, как расплачивается простой обыватель за всеобщее счастье» [2, с. 38].

По мнению польского ученого Е. Шацкого, «антиутопии активно создаются в эпоху кризисов с целью описания общества будущего» [3, с. 44], и следует признать, что драматические изменения различных сфер жизни до сих пор дают авторам обширный материал для описания мрачных перспектив человечества. Однако несмотря на то, что данный жанр представляет интерес как для массового читателя, так и для исследователей, антиутопии часто подвергаются анализу лишь с политической и/или философской точки зрения, в то время как литературоведческая интерпретация способна раскрыть дополнительные смысловые и культурные аспекты затронутой в них острой социальной проблематики.

Заметим также, что, хотя жанр антиутопии разнообразен и имеет свою специфику в каждой национальной литературе, произведения немецкоязычных авторов – в отличие от большинства канонических образцов, созданных на английском языке, – образуют в отечественном литературо-

ведении достаточно малоисследованную категорию, в то время как изучение их художественных особенностей представляется весьма актуальным, учитывая уникальность факторов, повлиявших на становление этого жанра в немецкоязычном литературном пространстве.

Указанное пространство охватывает преимущественно литературу Австрии, Швейцарии и Германии, то есть стран, напрямую связанных с глобальными потрясениями XX столетия и последовавшим за ними кризисом человечности – своеобразным экзистенциальным сломом социума, характеризующимся потерей идентичности и прежних моральных ориентиров, переоценкой ценностей, общей эмоциональной нестабильностью, дегуманизацией и страхом перед будущим.

На первый взгляд, каждое из этих государств избрало собственный путь исторического развития: Австрия, в начале прошлого века входившая в состав Австро-Венгрии и воевавшая на стороне Германской империи, после Второй мировой войны объявила себя жертвой нацизма и долгое время отрицала всякую причастность к его преступлениям, Швейцария смогла сохранить нейтралитет, а Германия закрепила в общественном сознании как агрессор, развязавший два крупнейших мировых конфликта. И тем не менее данные конфликты безусловно затронули все ипостаси этого трехликого Януса, и проблемы, поднятые немецкоязычными авторами-антиутопистами, во многом были схожи. Разочарование в веке перемен, который отнюдь не привел мир к всеобщему счастью, сочеталось в их работах с недовольством в отношении высоких принципов, которыми прикрывались политики, принимая фатальные для страны решения.

В результате немецкая «Dystopie» часто отображает в своем кривом зеркале не только безрадостное будущее нации врагов, увязшей в репарациях и на долгие годы разделенной на два государства, но и иллюстрирует крах социальной модели, построенной на утопических идеалах свободы и лучшей жизни. Авторы немецкоязычных антиутопий охотно затрагивают любые аспекты псевдоидеального общества, одновременно вскрывая нарывы существующего на момент повествования строя, поэтому исследователи часто рассматривают антиутопию как жанр-реакцию на популярные концепции и ложные идеи: «Огромное место в немецкоязычных антиутопиях XX столетия занимает критика собственно утопий, в частности таких их элементов, как «принцип справедливости», коллективизм и эгалитаризм» [4, с. 105].

Еще одной характеристикой, объединяющей творческие изыскания немецкоязычных авторов-антиутопистов, является склонность к футуристическим декорациям. При этом писатели начала века предпочитали не заглядывать далеко вперед, описывая события и технические открытия, вызывавшие наибольший энтузиазм у их современников. Так, роман немецкого писателя Бернхарда Келлермана (Bernhard Kellermann, 1879–1951) «Туннель» (*Der*

Tunnel, 1913), относящийся к жанру технотриллера, прекрасный пример того, как утопия на бумаге перерождается в антиутопию на практике: «Даже научная фантастика, всеми силами отгораживающая себя от современного мира, неизменно возвращается к несовершенству человеческого общества» [5, с. 174].

Протагонист романа Мак Аллан, инженер-идеалист и изобретатель уникального сверхпрочного сплава, мечтает построить на дне Атлантического океана туннель, соединяющий Северную Америку с Европой. Однако финансовые махинации и череда крупных аварий останавливают проект, а Аллан теряет семью и свободу. И хотя ему удается-таки завершить строительство, инженерный шедевр устаревает сразу после открытия, поскольку самолеты теперь пересекают Атлантику за несколько часов. Келлерман иронически заканчивает свое произведение словами *Sie waren mit zwölf Minuten Verspätung in Europa eingetroffen* [6, S. 403] ‘Они прибыли в Европу, опоздав на 12 минут’¹, подчеркивая таким образом, что мечта, за которую пришлось заплатить огромную цену, оказывается тщетной, а идеалы протагониста – повергнутыми в прах амбивалентностью того самого прогресса, который изначально вдохновил Аллана на великие свершения.

«Туннель» обретает широкую популярность у читателей, что указывает на спад «научной эйфории» в социуме и становится маркером структурных изменений общественного сознания, подлинным катализатором которых выступают события Второй мировой войны. Именно в период послевоенной разрухи немецкоязычные авторы, глубоко разочарованные в доктринах, навязанных национал-социализмом, и не верящие больше в потенциал НТР, создают произведения, гиперболизирующие страхи обывателей и посвященные стремлению тоталитарного общества подчинить каждого в угоду якобы прогрессивному развитию.

Иллюстрацией такого подхода являются романы немецкого писателя Эрнста Юнгера (Ernst Jünger, 1895–1998) «Гелиополь» (*Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt*, 1949) и «Стеклянные пчелы» (*Gläserne Bienen*, 1957). «Гелиополь», воплощающий аллегорию политической борьбы в Германии 30-х годов, сочетает в себе элементы антиутопии, научной фантастики, социального романа и философской притчи, а также содержит аллюзии к Холокосту и деятельности политических режимов Советского Союза и фашистской Италии. В отличие от персонажей Замятина и Оруэлла, главный герой романа Юнгера с говорящим именем Люциус (от лат. *lucius* – «светлый, сияющий») де Геер выступает скорее в роли наблюдателя, чем бунтовщика, и признает собственное бессилие перед подавляющей мощью Системы: «*Ja, ich verstehe*», sagte Lucius. «*Der Schmerz kann nicht erspart werden*» [7, S. 14] ‘«Да, я понимаю, – сказал Люциус. – Боли избежать нельзя»’.

¹ Здесь и далее перевод наш. – Т. Б., Б. Щ.

Командор де Геер во многом – альтер эго автора, героя Первой мировой и идеолога немецкой «консервативной революции», поначалу приветствовавшего идеи НСДАП, но впоследствии отделившегося от них. Эрнст Юнгер не выступал против политики Гитлера открыто, однако уже с 1933 г. во многих работах писателя сквозит разочарование в прежних убеждениях, а потому автобиографические элементы в квазифантастическом «Гелиополе» ценны еще и тем, что отражают внутренний кризис значительной части консервативного немецкого общества, столкнувшегося с ужасными последствиями очередной попытки построить лучший мир.

Протагонист романа Юнгера «Стеклянные пчелы» отставной ротмистр (а ныне безработный) Рихард в своем бессилии подобен персонажам «Гелиополя», хотя и вынужден взаимодействовать с угрозой иного типа – махинациями в области биотехнологий. Упомянутые в названии пчелы представляют собой рой насекомых-автоматов, которые подчиняются строгой внутренней иерархии, и это изобретение фабриканта Дзаппарони, потенциального работодателя Рихарда, лишь на первый взгляд выглядит безопасным.

Используя пчел как метафору, автор, не скрывающий своих антипрогрессивистских взглядов, поднимает вопрос взаимодействия в сфере человек-природа-техника: *Wer über solche Völker verfügte, war ein mächtiger Mensch. Er war vielleicht mächtiger als ein anderer, der über die gleiche Zahl von Flugzeugen gebot* [8, S. 124] 'Тот, кто управляет подобным роем, могущественный человек. Может быть, даже более могущественный, чем тот, кто волен распоряжаться таким же числом самолетов'.

Любые технологии могут стать оружием – к такому выводу приходит главный герой, который видит в стеклянных пчелах своего рода самоуправляемые дроны с ужасающим военным потенциалом. Рихарда подобная перспектива угнетает, но его главным оппонентом в итоге оказывается не сам Дзаппарони, а технический прогресс, за которым не поспевает бывший кавалерист. В финале романа протагонист проигрывает своему страху, и «Стеклянные пчелы» с необычайной точностью отражают принцип молчаливого согласия, способствующего триумфу чудовищных технологий: *Menschliche Vollkommenheit und technische Perfektion sind nicht zu vereinbaren. Wir müssen, wenn wir die eine wollen, die andere zum Opfer bringen* [8, S. 137] 'Человеческое совершенство и технический идеал несовместимы. Если мы стремимся к одному, то должны принести в жертву другое'.

Автор использует антиутопические декорации, чтобы продемонстрировать механизм социального компромисса, при котором «сложность сохранения ценностей и прерывистость из-за частой смены политических режимов вынуждают людей формировать особую систему взглядов» [9, с. 36], противоречащую привычным моральным нормам. Эрнст Юнгер не столько стре-

мится предсказать будущее (хотя во многих аспектах ему это удается), сколько «показывает разрыв между человеком старой закалки и новейшими технологиями, которые прямо или косвенно противоречат консервативной морали» [10, с. 146].

Как подчеркивает российский историк Д. А. Смирнов, «послевоенные условия давали богатую пищу для осмысления сущности индивидуального духовного мира» [10, с. 146], и результатом подобного осмысления часто являются экзистенциальный кризис и последующая дегуманизация социума. Именно такие темы поднимает в своем романе-аллюзии «Республика ученых» (*Die Gelehrtenrepublik*, 1957) немецкий писатель и переводчик Арно Шмидт (Arno Otto Schmidt, 1914–1979). В гротескной манере автор демонстрирует читателям мир после ядерной катастрофы, где Европа «аннигилирована», а Америка частично заселена различными мутантами.

На мобильном искусственном острове (идея, отсылающая к произведениям Жюль Верна) силами противоборствующих стран создано идеальное убежище для выживших величайших умов человечества – IRAS, «International Republic for Artists and Scientists» («Международная республика художников и ученых»). Однако, как выясняет попавший в святая святых американский репортер Чарльз Уайнер, даже катастрофа мирового масштаба не смогла остановить Холодную войну, чьей новой локацией и выступает остров.

Борьба культур и научных школ, шпионаж Западного и Восточного блоков приводит к тому, что человек воспринимается здесь лишь в качестве материала для экспериментов, что, к слову, мало удивляет протагониста: *Vielleicht wurde ich doch durch irgendwelche Löchelchen überwacht: wo kann man das heutzutage schon verhindern?! [11, S. 286]* ‘Возможно, за мной следили через какие-то маленькие отверстия: но где же сегодня можно избежать подобного?!’. Используя такие типично постмодернистские приемы, как монтаж, пастиш и двойное кодирование текста, Арно Шмидт на мета-уровне иронизирует над собственным творением, где, пока люди истребляют друг друга все более изощренными способами, самыми человеческими кажутся угнетаемые «генетически чистыми» соседями кентавры-мутанты.

Эпоха постмодерна внесла значительный вклад в дальнейшее развитие жанра антиутопии в немецкоязычной литературе, что связано не только с экзистенциальным, но и экономическим кризисом, в котором оказался мир после окончания Второй мировой войны: тогдашняя австрийская литература, как замечает немецкий литературовед Ник Бюшер, была «полна сценариями конца света» [12, S. 13]. При этом чрезвычайно популярная среди антиутопистов-футурологов тема ядерного Апокалипсиса часто дополнялась мрачными прогнозами касательно поствоенного общества потребления, что напрямую отсылает к морально неоднозначному феномену «Wirtschaftswunder», западногерманскому экономическому чуду 50-х годов.

Данные идеи развивает в своем романе «Клетка для орхидей» (*Der Orchideenkäfig*, 1961) известный австрийский ученый и писатель-фантаст Герберт Вернер Франке (Herbert Werner Franke, 1927–2022). Автор описывает изучение далекой планеты группой молодых людей, для которых вылазка на неизведанные территории и борьба за них – лишь азартная игра. Сражаясь друг с другом в фальшивой войне, где невозможно умереть по-настоящему, главные герои обнаруживают, что землян и загадочных местных жителей объединяет схожий паттерн эволюции постъядерного общества, хотя инопланетяне и ушли в своем развитии далеко вперед.

Венец их эволюции (вернее, деградации) предстает перед героями в финале, когда роботы-«дроиды», обслуживающие то, что осталось от иной цивилизации, приводят друзей Ала и Рене в подземную часть древнего города. Там некогда антропоморфные существа, ныне напоминающие жуткие цветы, вечно живут в клетках из проводов, труб и пластиковых оболочек: *Darin, in Abständen von je zwei Metern, saßen rosarote, fleischige, vielfach zerlappte Gebilde, angestrahlt von violetten Lampen* [13, S. 211] ‘Внутри, на расстоянии около двух метров друг от друга, сидели ярко-розовые, мясистые создания с многочисленными отростками, освещенные фиолетовыми лампами’.

Возложив все заботы на самопрограммирующихся роботов-слуг, «цивилизация орхидей» заплатила за бессмертие полным расчеловечиванием, в прямом и переносном смысле перейдя в растительное существование. Доведенные до абсурда праздность, гедонизм и инфантильное мировосприятие персонажей романа отсылают как к сюжету «Дивного нового мира», так и к бытовавшей в ФРГ после войны идеологии «искупления через потребление». Подобные мотивы не только помогают Герберту Франке создать негативный социальный портрет человека нового типа, но и не позволяют читателю обмануться соблазнами «потребительского рая», ведь автор недвусмысленно предупреждает современников: *Es ist nämlich das, was auch aus uns einst werden wird* [13, S. 109] ‘Ведь это то, что однажды произойдет и с нами’.

Еще один – довольно нетипичный – постапокалиптический сценарий-предупреждение отражен в популярном романе австрийской писательницы Марлен Хаусхофер (Marlen Haushofer, 1920–1970) «Стена» (*Die Wand*, 1963). В произведении идет речь о женщине, отрезанной от погибшего мира невидимой стеной, которая выросла за одну ночь. Стена одновременно защищает героиню от странного оцепенения, в которое погрузились окружающие, и заставляет выживать в тяжелых для городской женщины условиях. На фоне пасторальных горных пейзажей безымянная протагонистка из последних сил сражается за себя и нескольких прибавшихся к ней домашних животных, что привносит в сюжет как феминистическую повестку, так и элементы робинзонады.

В то же время катастрофа дает героине возможность осознать тщетность всего, что более сорока лет она называла своей жизнью: *Sie war in keiner Hinsicht eine Riesin, immer nur eine geplagte, überforderte Frau von*

mittelmäßigem Verstand, obendrein in einer Welt, die den Frauen feindlich gegenüberstand und ihnen fremd und unheimlich war [14, S. 77] 'Ничего великого в ней вообще не было, она всегда была измученной, задерганной женщиной среднего ума, живущей к тому же в мире враждебном, чуждом и жутком для женщин'.

Парадокс в том, что причины тотального одиночества героини как в мире, так и в собственной семье были заложены патриархальным строем задолго до появления Стены, и сейчас, запертая в новой клетке, но свободная от социальных предрассудков, протагонистка наконец способна мыслить, не боясь чужого осуждения. Постапокалиптический антураж и неведомый кактаклизм периодически кажутся лишь фоном, необходимым писательнице для изучения души человека, оказавшегося в безвыходной ситуации.

При этом матрешечное повествование, атмосфера страха, замкнутая модель мира с особенным хронотопом и парадоксальный антропоцентризм наряду с деперсонификацией главной героини сближают данный роман с другими образцами жанра. Героиня «Стены» изолирована не только внешне, но и внутренне, и благодаря этой глобальной метафоре М. Хаусхофер удалось отразить пессимистичное мировосприятие, присущее многим гражданам внешне благополучных стран Западной Европы второй половины XX столетия.

Схожим образом использует мотив ядерной катастрофы знаменитый швейцарский писатель и драматург Фридрих Дюрренматт (Friedrich Dürrenmatt, 1921–1990). В своей абсурдистской антиутопической повести «Зимняя война в Тибете» (*Der Winterkrieg in Tibet*, 1981), имеющей для нашего анализа ключевое значение, автор сатирически описывает планету после Третьей мировой войны: весь мир лежит в радиоактивных руинах, люди фанатично уничтожают остатки цивилизации и друг друга, однако ядерные взрывы кажутся протагонисту, фанатичному наемнику Гансу, скорее частью пейзажа, чем центральным событием.

Психически нестабильный главный герой, поначалу верный некой по-кафкиански обезличенной «Администрации», в полном одиночестве ездит на кресле-каталке по лабиринту внутри горы и выцарапывает на его стенах философские максимы, в итоге убеждаясь в бессмысленности не только войны, но и существования человечества в целом: *Das Tier Mensch hat keinen Sinn, sein Dasein auf Erden hat kein Ziel mehr. Wozu Mensch überhaupt? ist eine Frage ohne Antwort* [15, S. 455] 'Животное Человек бессмысленно, его существование на земле теперь не имеет цели. Для чего человек вообще? Вопрос, на который нет ответа'.

Подобный экзистенциальный нигилизм является своего рода финальной точкой в рассуждениях антиутопистов прошлого столетия относительно прогрессирующего кризиса гуманизма и перспектив нашего вида. Искусно играя с повествованием, используя аллюзии к греческой мифологии и классической литературе, нелинейность сюжета и самореференциальность ненадеж-

ного рассказчика, Дюрренматт раздвигает рамки жанра и аккумулирует в своей повести весь спектр затронутых ранее его коллегами проблем современности. В их числе – потенциал новейших технологий, индивидуальный и коллективный опыт пережитых войн, консюмеризм, искажение морального баланса личности в пограничных условиях и социальная энтропия как следствие всего вышеперечисленного.

Творческое осмысление данных вопросов в рамках немецкоязычной литературы XX века послужило основой для возникновения как типичных мотивов антиутопии (страх перед НТР, свобода индивида vs тоталитаризм, счастливое рабство, конец света), так и специфической тематики – преодоление прошлого, комплекс вины/жертвы, экологическая катастрофа, дихотомия Восток/Запад, изоляция, бюрократический контроль и шпионаж. В целом, несмотря на особенности национального культурно-исторического контекста, авторы немецкоязычных антиутопий концентрировались на общечеловеческих социальных противоречиях, поэтому их произведения с высокой степенью достоверности предсказали последствия кризиса человечности, с которыми предстоит иметь дело и нам, и нашим потомкам. Благодаря своей функции социального зеркала, а также вариативности и художественному многообразию антиутопия оказала значительное влияние на современную литературную традицию Германии, Австрии и Швейцарии, что заложило базис для дальнейшего развития жанра в XXI веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бердяев, Н. А.* Философия неравенства / Н. А. Бердяев ; сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М. : Институт русской цивилизации, 2012. – 624 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин ; РАН, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 с.
3. *Шацкий, Е.* Утопия и традиция / Е. Шацкий – М. : Прогресс, 1990. – 456 с.
4. *Черепанова, Р. С.* Утопия и антиутопия: типология и взаимоотношения / Р. С. Черепанова // Вестник Челябинского университета. Серия 1, История. – 1999. – № 1. – С. 96–108.
5. *Воробьева, А. Н.* Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах / А. Н. Воробьева. – Самара : Изд-во Самар. науч. центра РАН, 2006. – 268 с.
6. *Kellermann, B.* Der Tunnel / B. Kellermann. – URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/44489/pg44489-images.html> (дата обращения: 30.01.2026).
7. *Jünger, E.* Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt / E. Jünger – URL: <https://archive.org/details/werkejun10jnuoft/page/n15/mode/2up> (дата обращения: 30.01.2026).
8. *Jünger, E.* Gläserne Bienen / E. Jünger. – Stuttgart : Ernst Klett Verlag, 1990. – 180 S.

9. Казаков, С. О. Метаморфозы консерватизма на исходе XX века / С. О. Казаков // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – Т. 2, № 3. – С. 32–36.
10. Смирнов, Д. А. Национальное поражение глазами интеллектуала-консерватора: Эрнст Юнгер о человеческих трагедиях в оккупированной Германии / Д. А. Смирнов // Интеллигенция и мир. – 2017. – № 4. – С. 136–150.
11. Schmidt, A. Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten / A. Schmidt. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 1991. – 356 S.
12. Büscher, N. Apokalypse als Utopie. Anthropofugalität in der österreichischen Nachkriegsliteratur / N. Büscher. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014. – 492 S.
13. Franke, H. Der Orchideenkäfig / H. Franke. – München : Goldmann, 1982. – 223 S.
14. Haushofer, M. Die Wand / M. Haushofer. – Berlin : List Taschenbuch, 2013. – 275 S.
15. Dürrenmatt, F. Der Winterkrieg in Tibet / F. Dürrenmatt // Erzählungen. – Berlin, 1985. – S. 397–458.

Поступила в редакцию 25.02.2026